
Mario Videira & Ísis Biazioli de Oliveira (Organizadores)

anais da **quarta**
jornada acadêmica discente

programa de **pós-graduação em música**



Esta página foi intencionalmente deixada em branco

Mario Videira & Ísis Biazioli de Oliveira (Organizadores)

anais da **quarta**
jornada acadêmica **discente**

programa de **pós-graduação** em **música**

ISBN: 978-85-7205-171-2

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
28 a 30 de novembro de 2016

Imagem da capa:

Ernest Ludwig Kirchner, *Composer Klemperer* (1916)

Xilogravura em papel mataborrão.

Matriz: 52 x 41,7 cm; Suporte: 58 x 42,1 cm.

National Gallery of Art - Open Access (<http://images.nga.gov>)

Catlogação na Publicação**Serviço de Biblioteca e Documentação****Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

J82a Jornada Acadêmica Discente do Programa de Pós-Graduação em Música ECA/USP
 (4. : 2016 : São Paulo) – (PPGMUS - ECA/USP)
 Anais ... / Mário Videira, Ísis Biazoli de Oliveira (organizadores) – São Paulo: ECA-
USP, 2017.
 558 p.

ISBN 978-85-7205-171-2

1. Música - Congressos I. Videira, Mário II. Oliveira, Ísis Biazoli de.

CDD 21.ed. – 780

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor

Marco Antonio Zago

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Carlos Gilberto Carlotti Jr.

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretor

Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora

Brasilina Passarelli

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Chefe

Luís Antônio Eugênio Afonso

Vice-chefe

Silvio Ferraz Mello Filho

Secretária

Luciana Del Sole Queiroz

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Comissão de Coordenação de Curso

Coordenador

Mário Rodrigues Videira Júnior

Vice-coordenadora

Adriana Lopes da Cunha Moreira

Membro Titular

Rogério Luiz Moraes Costa

Suplentes

Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta

Mônica Isabel Lucas

Régis Rossi Alves Faria

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

IV JORNADA ACADÊMICA DISCENTE PPGMUS ECA/USP

Comissão Organizadora

Mario Rodrigues Videira Jr. – ECA/USP
Rogério Luiz Moraes Costa – ECA/USP
Adriana Lopes da Cunha Moreira – ECA/USP
Ísis Biazioli de Oliveira – ECA/USP

Comissão Científica

Adriana Lopes Moreira – CMU/ECA/USP
Diósnio Machado Neto - FFCLRP/USP
Edelton Gloeden – CMU/ECA/USP
Eduardo Henrique Soares Monteiro – CMU/ECA/USP
Eliane Tokeshi – CMU/ECA/USP
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta – CMU/ECA/USP
Flavia Camargo Toni – IEB/USP
Ivan Vilela – CMU/ECA/USP
Marco Antônio da Silva Ramos – CMU/ECA/USP
Marcos Câmara de Castro - FFCLRP/USP
Maria Teresa Alencar de Brito – CMU/ECA/USP
Mário Rodrigues Videira Junior – CMU/ECA/USP
Mônica Isabel Lucas – CMU/ECA/USP
Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles – CMU/ECA/USP
Pedro Paulo Salles – CMU/ECA/USP
Régis Rossi Alves Faria - FFCLRP/USP
Rodolfo Nogueira Coelho de Souza - FFCLRP/USP
Rogério Luiz Moraes Costa – CMU/ECA/USP
Silvio Ferraz Mello Filho – CMU/ECA/USP
Susana Cecília Igayara-Souza – CMU/ECA/USP

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

Sumário

<i>Apresentação</i> _____	12
<i>Performance</i> _____	14
<i>A correlação entre o termo Molto Agitato e a flexibilidade agógica no Prelúdio op. 28 n. 22 de Chopin, tendo como parâmetro a escrita do compositor</i> _____	16
<i>Matteo Carcassi, Estudos Op.60: uma sistemática de estudos sobre recursos mecânico-instrumentais</i> _____	26
<i>O Violão em estudos - entre Villa-Lobos e Mignone</i> _____	37
<i>Os pianos usados por Johannes Brahms e possíveis influências em suas obras</i> _____	49
<i>O planejamento como estratégia de otimização do estudo individual do músico</i> _____	61
<i>Questões Interpretativas</i> _____	72
<i>A obra coral de Lindemberg Cardoso: revisão ao catálogo de obras e estabelecimento do corpus de pesquisa.</i> _____	74
<i>Martin Braunwieser (1990-1991) e sociedades corais alemãs de São Paulo: práticas de repertório europeu</i> _____	86
<i>Ronda: análise de um samba paulista e possibilidades de escrita para coro a capela</i> _____	98
<i>O regente-arranjador e a produção de arranjos corais de música brasileira: revisão bibliográfica</i> _____	112
<i>Relações entre o madrigal e as formas vocais ligeiras no século XVI: análise de exemplos e transcrição de uma canzonetta de Adrian Tubal (ca.1535 - ?)</i> _____	123
<i>Moro, lasso, al mio duolo de Carlo Gesualdo: a densidade musical na construção de uma análise interpretativa.</i> _____	135
<i>Sonologia</i> _____	146

<i>SsS - Sons sem Sino: Abordagens Comprovisatórias em Instalações Sonoras</i> _____	148
<i>Interação e Liberdade: estratégias e roteiros para clownprovisar sonoramente.</i> _____	158
<i>Improvisações livres e mediações: problematização acerca das maneiras pelas quais se dão</i> _____	170
<i>Txury-ò: a trilha que leva ao caminho do sol</i> _____	182
<i>Imagens à deriva: uma análise relacional do abstrato como gênese da criação musical</i> _____	194
<i>O som como texto: desafio teórico e metodológico para a sonologia</i> _____	206
<i>Viewpoints como estratégia de criação para a livre improvisação musical</i> _____	217
<i>Máquinas híbridas na improvisação livre: novas formas de instrumenticidade [acústico + digital]</i> _____	229
<i>Estudos práticos do corpossom: o corpo escrito a partir da visceralidade do som [primeiros aforismos]</i> _____	241
<i>Dissonância sensorial sob o ponto de vista fisiológico e desdobramentos em síntese sonora</i> _____	253
<i>Cruzamentos entre Improvisação Livre e Feminismos</i> _____	263
<i>Estudo sobre materiais resistentes nº1: da composição à performance</i> _____	275
 <i>Teoria e Análise Musical</i> _____	 288
<i>Eixo de simetria como fator de coerência no Op.19/4 de Schoenberg</i> _____	290
<i>Sobre tempo e dinâmica na interpretação de Neumes Rythmiques de Olivier Messiaen</i> _____	299
<i>Bachianas Brasileiras n. 9: uma síntese de toda a série das Bachianas Brasileiras(?)</i> _____	311
<i>Análise Tópico-Paradigmática do primeiro movimento do Trio em fá sostenido menor de Alberto Nepomuceno</i> _____	321

<i>Simetria nas artes: relações entre as propriedades estéticas e psicológicas da simetria visual e auditiva</i> _____	333
<i>Elementos seriais no 2º movimento Andante Quase Adagio da Primeira Sinfonia para duas orquestras de corda de Cláudio Santoro.</i> _____	345
<i>Violão velho, Choro novo: biografia e produção musical de Zé Barbeiro</i> _____	357
Música e Educação _____	369
<i>Práticas Docentes e o Aluno Adulto Iniciante de Piano</i> ____	372
<i>Processos criativos da educação musical no ensino fundamental: proposta de compreensão do conceito e das abordagens pedagógico-musicais.</i> _____	383
Musicologia e Etnomusicologia _____	392
<i>“Alerta, alerta pecadores, acordai quem está dormindo”: o Canto pras Almas do Terno Irmãos Paiva de Santo Antônio da Alegria-SP</i> _____	394
<i>Catecismos cantados, cartilhas e canto de órgão como repertório instrumental nas missões jesuítas brasileiras dos séculos XVI e XVII: algumas reflexões a partir do ensino de flauta doce aos meninos índios</i> _____	406
<i>Tópicas na música luso-brasileira: marcha fúnebre, sombra e tempesta na Missa de Réquiem de Marcos Portugal.</i> _____	418
<i>A Musica Speculativa e a contemplação de Deus no tratado Speculum Musicae</i> _____	430
<i>A música da Congada de São Benedito de Cunha</i> _____	442
<i>O violino na Música Popular Brasileira Instrumental Contemporânea: arcadas e ritmos.</i> _____	454
<i>O violão e as teorias etnomusicológicas</i> _____	466
<i>O Fausto de Goethe segundo Liszt: uma revisão bibliográfica</i> _____	478

<i>Música Caipira e Música Sertaneja: a abordagem de três autores (não músicos) sobre o tema _____</i>	491
<i>O mercado de ópera e o mercado editorial brasileiro na passagem para o século XX: contextualizando a ópera Le Fate de Henrique Oswald _____</i>	503
<i>A Epizeuxis em José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita _</i>	515
<i>O artista melancólico na renascença: neoplatonismo, melancolia e John Dowland _____</i>	527
<i>Os elementos sonoros e não-sonoros de uma obra musical segundo Ingarden. _____</i>	538

Apresentação

A Jornada Acadêmica Discente PPGMUS da ECA-USP é um evento acadêmico que tem o objetivo de integrar e promover o intercâmbio científico e cultural da comunidade acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP.

Já em sua quarta edição, a Jornada Acadêmica Discente do PPGMUS tem integrado anualmente o calendário acadêmico de nosso programa, contribuindo para qualificar, verticalizar e integrar a produção científica e artística de nossos alunos e professores. Ao longo dos últimos anos o evento tem fortalecido os debates e a troca de experiências entre os discentes. Esperamos que esse trabalho, iniciado em 2012, cresça cada vez mais e contribua para que nosso programa torne-se uma referência de excelência no cenário da pós-graduação no Brasil.

A programação da Quarta Jornada Acadêmica, realizada de 28 a 30 de novembro de 2016, foi composta essencialmente de comunicações de artigos dos alunos do PPGMUS, permitindo a divulgação e discussão das pesquisas desenvolvidas no Programa. O evento também contou com as palestras da Profa. Dra. Lia Tomás (UNESP), da pós-doutoranda Eliana Monteiro da Silva (Sonora/ECA-USP), com uma mesa-redonda com os Profs. Drs. Ricardo Ballestero, Luis Afonso Montanha e Eliane Tokeshi, bem como recitais de alunos da linha de pesquisa em Performance.

Esperamos que a leitura dos trabalhos apresentados seja proveitosa e que abra perspectivas de colaboração científica e artística entre os alunos e pesquisadores ligados ao programa.

A Comissão Organizadora

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

Performance

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

A correlação entre o termo *Molto Agitato* e a flexibilidade agógica no *Prelúdio op. 28 n. 22* de Chopin, tendo como parâmetro a escrita do compositor

GABRIELA DE MATTOS AFFONSO
ECA/USP – gabriellaaffonso@gmail.com

EDUARDO HENRIQUE SOARES MONTEIRO
ECA/USP – ehsmonteiro@hotmail.com

1. Introdução

Ao realizar um trabalho comparativo e minucioso de escuta de treze gravações do *Prelúdio op. 28 n. 22* de Chopin, juntamente com o estudo detalhado de seu texto musical, foi possível perceber muitas sutilezas relacionadas à escrita deste compositor que em um primeiro momento de estudo da obra ao piano haviam passado despercebidas. Tais detalhes de notação se mostraram extremamente importantes para a realização do caráter *agitato* solicitado por Chopin para a execução desta obra. As gravações selecionadas para este estudo foram de aclamados intérpretes e constituíram um corpus que abrange diferentes gerações, faixas etárias, nacionalidades e gêneros, sendo eles: Argerich, Arrau, Barenboim, Cortot, Kissin, Larrocha, Novaes, Perahia, Pletnev, Pollini, Rubinstein, Serkin e Trifonov. Além do manuscrito autógrafo e das primeiras edições francesa, alemã, e inglesa, fontes primárias para esse estudo, foram utilizadas sete outras edições: as realizadas por Mikuli, por ter sido aluno de Chopin; Paderewski, por ainda ser uma das mais utilizadas pelos pianistas; e Cortot, por ser uma edição que, apesar de algumas vezes basear-se em critérios pouco musicológicos, se constitui na voz de um grande intérprete; assim como algumas das edições modernas mais difundidas entre os intérpretes: Edição Nacional Polonesa, Henle Verlag, Peters Urtext e Wiener Urtext.

2. O termo *Agitato*

Na literatura musical há muitos trabalhos nos quais se encontram referências ao significado musical do termo *agitato*. No século XVIII, ele possui primordialmente uma acepção de caráter, sendo utilizado, sobretudo, como termo qualificador de um andamento. Esta é a noção que se encontra, por exemplo, em Türk, que em sua obra *Klavierschule*, lista o *agitato* entre setenta e oito indicações expressivas utilizadas pelos compositores com a finalidade de modificar (qualificar) os andamentos básicos (RATNER, 1980, p. 187).

No entanto, a partir do século XIX há uma modificação importante quanto ao emprego e significado deste termo, que passa a ser uma “**designação de andamento** (e caráter) encontrada particularmente como qualificadora de *allegro* ou *presto*”¹ (FALLOWS, 2014, n.p., grifo nosso). Portanto, no romantismo o termo *agitato* passa a ser utilizado também como indicador de um andamento rápido. Brown (1999, p. 329) exemplifica isso citando três obras de Weber nas quais este compositor situa o *agitato* além do *allegro* (♩ = 88) e aquém do *presto* (♩ = 116): *agitato ma non troppo presto* ♩ = 92, *agitato* ♩ = 96, e *agitato assai* ♩ = 104. No caso do *Prelúdio op. 28 n. 22*, o advérbio *molto* exacerba, naturalmente, o caráter do *agitato*. Wolff (1990, p. 242) lembra ainda que a indicação *molto agitato* denota caráter de expressão passional e a compara a termos como *presto com fuoco* e *allegro appassionato*.

Partindo do princípio de que a indicação de Chopin significa que a peça deva ser executada em um andamento rápido, é importante ressaltar que tocá-la apenas com grande velocidade não significa necessariamente realizá-la de maneira “muito agitada”. Cortot (1926, p. 71) alerta para esta questão quando se refere ao excesso de velocidade na execução desta peça, cujo resultado, ao contrário, poderia ser negativo,

¹ Texto original: A tempo (and mood) designation found particularly as a qualification of *allegro* or *presto*.

provocando perda de sentido dramático. Segundo ele, o intérprete não deve abordar esta obra como oportunidade de demonstração virtuosística de suas oitavas. A ênfase de Cortot no sentido dramático se relaciona à acepção de *agitato* como indicador de caráter, que remonta ao século XVIII.

3. A relação entre a sensação de agitação e a escrita Chopiniana

Para se ter consciência de um estado de agitação – de acordo com o dicionário Aurélio (FERREIRA, n.p.), agitado significa inquieto, movimentado, ou ainda, perturbado, desvairado, febril – é necessário a existência de momentos de maior tranquilidade aos quais a agitação se relaciona por oposição. Dessa forma, compreende-se que a noção de agitação poderia sugerir a coexistência de momentos de maior e menor inquietação, provocando alguma oscilação no tempo de execução. De fato, ao realizar uma escuta detalhada confrontando as gravações selecionadas para este estudo, pôde-se notar que alguns intérpretes executam este *Prelúdio* com notável flexibilidade de tempo.

18

Em sua gravação, Cortot ilustra este conceito de maneira notável. Apesar de executar a obra em andamento rápido (metrônomo de aproximadamente ♩=144)², o pianista alarga o tempo em vários momentos (anacruse e c. 1.1³, c. 7.1, c. 8.1, c. 8.2, c. 24.2 e c. 25.1) e, sobretudo, no c. 34.2, ilustrado no exemplo n.1, no qual valoriza, com grande ênfase, o retorno do tema inicial em A'.

A interpretação de Claudio Arrau também faz uso de flexibilidade agógica, porém de maneira distinta de Cortot. Arrau inicia o *Prelúdio* com tempo mais calmo, com caráter misterioso, inclusive com dinâmica equivalente a *p* (diferentemente do *f* indicado por Chopin), aumentando

² As aferições metronômicas aqui apresentadas foram feitas manualmente, utilizando a função TAP do metrônomo Korg MA-30. Dessa forma, esses dados são aproximados.

³ A abreviação c. significa compasso ou compassos. O algarismo que segue o número do compasso indica o tempo do mesmo ao qual se refere.

progressivamente a velocidade à medida que a frase se torna mais aguda, até alcançar seu ápice no c. 5, bem como distendendo o tempo ao final da mesma em seu movimento descendente, criando desta forma um outro tipo de agitação. Arrau, assim como Kissin, também realça pontos de maior expressividade, alargando o tempo quando o movimento melódico da mão esquerda inclui intervalos mais extensos, conforme ilustra o exemplo n.2.



Ex. 1: CHOPIN, F. *Prelúdio op.28 n.22*, c. 33 a 36. Eigeldinger (Ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003. Retorno do tema inicial no segundo tempo do c. 34



Ex. 2: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 4-5, 12-13. Eigeldinger (Ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003. Intervalos extensos na mão esquerda: Si b - Dó # (c.4-5) e Si b - Sol (c.12-13).

Já a gravação de Pletnev, nos c. 13 e 14, chama a

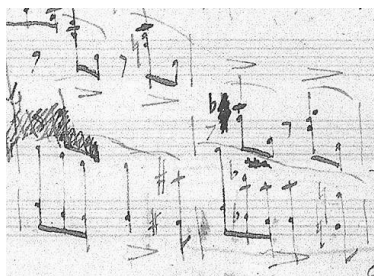
atenção para outro aspecto singular em relação à flexibilidade agógica. Pletnev alarga deliberadamente o tempo nas duas únicas notas da mão esquerda de todo o *Prelúdio* que apresentam o sinal expressivo > , expostas no exemplo a seguir. Esse efeito não só contribui para uma oscilação no andamento que remete ao significado de *agitato*, como também destaca um aspecto importante da escrita Chopiniana.



Ex. 3: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 12 a 15. Eigeldinger (Ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003. Sinais expressivos na mão esquerda sob as notas Ré no c. 13 e Dó no c. 14.

20

É importante lembrar que muitos estudiosos e editores interpretam dois tipos de acentos na grafia de Chopin. Há os acentos longos que seriam graficamente pequenas chaves de *diminuendo* (>) e os acentos curtos que teriam a grafia normalmente encontrada para um acento (>). Deve-se mencionar que não há consenso para a interpretação da grafia do compositor a esse respeito. No manuscrito autógrafo, Chopin, aparentemente, utiliza o acento longo no trecho acima citado, conforme se vê no exemplo abaixo:



Ex.4: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 13 a 14. Manuscrito autógrafo. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999. Acentos longos abaixo das notas Ré no c. 13 e Dó no c. 14 na mão esquerda assinalados.

Os acentos mencionados são interpretados como longos nas primeiras edições francesa e alemã, na Peters Urtext e na Edição Nacional Polonesa. Já a primeira edição inglesa, Mikuli, Cortot, Henle Verlag, Paderewski e Wiener Urtext os transformaram em acentos curtos (>), sendo que nas duas últimas os acentos se encontram acima das referidas notas, enquanto nas quatro primeiras encontram-se abaixo das mesmas, como no manuscrito.

Alguns especialistas em Chopin apresentam teorias quanto aos significados diversos dos acentos longos e curtos na obra do compositor. Rink afirma que os acentos longos em Chopin possuem múltiplas funções segundo o contexto em que se encontram, refletindo a prática vocal do bel canto. Seu principal significado seria a distensão temporal, com a finalidade de ênfase expressiva (RINK apud POLI, 2010, p. 44), bem como o realce de determinadas notas, vozes ou entrada de um material temático (POLI, 2010, p.9, 33-34). Eigeldinger (1986, p.148) e Ekier (apud EIGELDINGER, 1986, p. 148) concordam com Rink e Poli, sobre o fato do acento longo implicar em uma ênfase expressiva.

É importante perceber que este acento longo, na mão esquerda do *Prelúdio*, só aparece nestas únicas duas notas, justamente no momento em que há uma quebra no padrão rítmico que vinha sendo desenvolvido na linha da esquerda (BAILIE, 1998, p. 110) (ver ex. 2 e 3 em que se encontram os mencionados padrões rítmicos da mão esquerda). Olhando por este prisma, pode-se inferir que, ao usar o acento longo para as notas Ré e Dó, o compositor estaria chamando a atenção para esta mudança de paradigma quanto ao ritmo. Ademais, no que se refere à harmonia, estas notas funcionam como apojeturas, e Rink (apud POLI, 2010, p. 44) aponta ainda que os acentos longos também eram utilizados por Chopin para transmitir uma sensação de “inclinação, impulso direcional”⁴ a apojeturas.

Pôde-se notar ainda que nenhuma das gravações dos treze intérpretes selecionados para o presente estudo revelou que esta indicação foi compreendida em sua acepção de acento curto (>). Por outro lado, apenas Perahia e Pletnev, e

⁴ Texto original: “leaning, or directional impulse” (POLI, 2010, p. 44).

especialmente o segundo, parecem dar real atenção a esta notação do acento longo em Chopin.

Outro trecho que desperta interesse em relação à flexibilidade agógica é o que contém as indicações de *cresc.* e a chave de *crescendo* nos c.15-16. No c. 15 Chopin indica *cresc.* com linhas tracejadas que se prolongam até o compasso seguinte, em que acrescenta a chave , o que pode ser inicialmente interpretado como um pleonasm:



Ex.5: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 14 a 16. Cortot (Ed.). Paris: Editions Salabert, 1926. Indicação de *cresc.* seguida de linha tracejada nos c.15 - 16, sobrepondo-se a chave de *crescendo* no c. 16.

22

Poli (2010, p. 3, 9) menciona que ao longo de sua vida, Chopin usa indicações de dinâmicas aparentemente redundantes em vários momentos como esse. Este autor argumenta que as chaves de dinâmica estariam, na verdade, relacionadas a uma variação agógica (pequeno rubato), e não propriamente a aspectos de dinâmica como se compreende tradicionalmente. Para Poli (2010, p.9), a chave indicaria um pequeno cedendo no tempo. Dentre os intérpretes selecionados, pôde-se notar que apenas Kissin e Rubinstein realizam as últimas três colcheias do c. 16 de uma maneira mais explicada.

Outro aspecto relevante é a constatação de que a própria escrita Chopiniana também intensifica o caráter de agitação na seção B (c.17-34). Pôde-se perceber que a maioria dos intérpretes⁵ realizou esta seção em tempo mais acelerado que o da seção A (c.1-16), o que evidencia a relação entre o andamento e o conteúdo musical em si. A escrita da seção A permite mais hesitação de tempo com a presença de notas

⁵ Arrau, Argerich, Kissin, Pollini, Rubinstein, Trifonov, Novaes, Barenboim, Perahia e Pletnev.

longas (e ainda prolongadas) na esquerda em alternância com os comentários da direita (um por compasso). Em contraste, na seção B as duas linhas se movimentam mais rapidamente; a mão esquerda em colcheias e com notas repetidas, e a direita com duas intervenções a cada compasso. Ademais, Chopin indica *più animato* no manuscrito autógrafo no c. 30, com linha tracejada que prossegue até o acorde do c. 39. Convém assinalar que há também algumas diferenças entre as edições quanto a este item. As edições Paderewski, Henle Verlag, Nacional Polonesa, Peters Urtext (ver Ex.1) e primeira edição inglesa apresentam o *più animato* de modo semelhante ao manuscrito autógrafo. Nas demais ele aparece de maneiras distintas: na Wiener Urtext do c. 30 ao 37; na Mikuli somente no c. 30; primeira edição francesa do c. 30 ao 33; na primeira edição alemã tal indicação encontra-se ausente; e Cortot usa “*più agitato*” entre parênteses no c. 31. Apesar da clareza da indicação de Chopin, na qual o *più animato*, por força da linha tracejada, deve ser compreendido para estender-se ao longo dos 9 compassos, foi possível notar que os intérpretes realizam esta passagem de maneiras distintas: Cortot interrompe o *più animato* com um grande alargando no c. 34; alguns executam o trecho mantendo o tempo anterior; outros realizam a passagem toda em um andamento mais rápido, alguns fazem acelerando do c. 35 ao 39, e Pletnev, em contraste, com grande alargando do c. 37 ao 39.

Em sua edição de trabalho Cortot (CHOPIN, 1926, p. 72) sugere que esta peça deve durar entre 45 a 50 segundos. Sua gravação reflete tal indicação, pois perfaz 46 segundos. Ao analisarmos a duração da execução das outras gravações aqui estudadas, percebeu-se que a maior parte dos intérpretes toca esse prelúdio em menos tempo, variando de 34 a 44 segundos. Argerich (34 seg), Novaes (39 seg), Trifonov e Perahia (ambos 40 seg), empregam um andamento extremamente rápido com menos flutuação agógica, ao passo que Cortot (46 seg), Pletnev e Arrau (ambos 47 seg), apesar de executá-lo em andamento rápido, tem duração mais longa devido à grande flexibilidade agógica. Serkin apresentou o andamento mais lento com o tempo de execução mais extenso: 50 segundos.

4. Considerações finais

Durante o processo de construção de uma interpretação, cabe ao músico realizar sucessivas escolhas. Essas escolhas são baseadas, dentre outros parâmetros, em detalhes de notação apresentados pela partitura e no estilo do compositor da obra em questão. A qualidade de uma interpretação está diretamente relacionada à atenção e importância que o intérprete concede a cada um desses detalhes. Sendo assim, uma leitura minuciosa, crítica e consciente do texto musical se faz necessária. Não obstante, tal leitura muitas vezes não é, de fato, realizada, e como consequência, importantes informações fornecidas pelo compositor através de sua escrita podem ser negligenciadas.

24

Partindo do significado do termo *agitato* presente na indicação de andamento do *Prelúdio op. 28 n. 22*, este trabalho levantou uma série de dados contidos na escrita do compositor que justificariam uma execução da peça com grande flexibilidade agógica. Essas ideias foram corroboradas, ou não, pela interpretação de treze pianistas renomados. Acredita-se que a comparação de gravações é um poderoso instrumento de refinamento da escuta, podendo colaborar de forma determinante no amadurecimento de uma obra. Desta forma, os registros fonográficos podem ser importantes referências para a pesquisa em performance, tal como são aqui utilizados. Dentre os intérpretes selecionados para este estudo, Arrau, Cortot e Pletnev destacam-se por compreender a indicação de andamento *molto agitato* diretamente relacionada a uma grande flexibilidade agógica, cada um realizando notável distensão temporal de maneiras e em locais distintos. Pôde-se ainda constatar a importância de se examinar diferentes fontes e edições durante a construção de uma performance. No caso de um autor como Chopin, a grande discrepância entre as edições torna essa consulta imprescindível. O estudo do manuscrito autógrafo, bem como das primeiras edições francesa e alemã, Urtext Peters e Edição Nacional Polonesa, por exemplo, mostrou-se fundamental para se notar a presença dos chamados acentos longos.

O objetivo das reflexões apresentadas neste estudo é contribuir para fornecer ao intérprete embasamento para suas

escolhas interpretativas. É importante frisar ainda que todos os parâmetros que constituem a construção de uma interpretação podem ser igualmente objeto de pesquisa de natureza semelhante à aqui apresentada.

Referências Bibliográficas

BAILIE, E. *The Pianist's Repertoire: Chopin: A Graded Practical Guide*. London: Kahn &Averill, 1998.

BROWN, C. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

CORTOT, A. Comentários do Prelúdio n.22. In: CHOPIN, F. *24 Preludes op. 28*. Edição de alunos. Cortot (Ed.). Paris: Editions Salabert, 1926.

EIGELDINGER, J.J. *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by his Pupils*. Trad. Shohet, Osostowicz e Howat. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

FALLOWS, D. Agitato. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00283>> Acesso em: 02/02/14.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio Online*. Disponível em: <<http://www.dicionarioaurelio.com/Agitado.html>> Acesso em: 02/02/14.

POLI, R. *The Secret Life of Musical Notation: Defying Interpretive Traditions*. Milwaukee: Amadeus Press, 2010.

RATNER, L. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

Matteo Carcassi, Estudos Op.60: uma sistemática de estudos sobre recursos mecânico-instrumentais

CAUÃ BORGES CANILHA⁶
ECA/USP, cauabcasilha@gmail.com

Este artigo tem como objetivo relatar o processo parcial da pesquisa homônima, fazendo um panorama do projeto e apresentando os resultados parciais.

O objeto desta pesquisa é a elaboração de uma sistemática de estudo sobre determinados parâmetros e recursos mecânico-instrumentais do violão. A motivação deste trabalho parte da ambição em tentar colaborar com o campo da mecânica instrumental, no qual notamos carências relacionadas à sistematização de conceitos; notações específicas e; aplicação prática destes conceitos. A sistemática proposta é voltada a preparação para a performance e visa o processo de análise, aquisição e aplicação desses elementos.

Os resultados e análises visam ser plenamente aplicáveis ao violão, não sendo imperativos os aspectos puramente teóricos. Este é um trabalho que não pode ser traduzido em números, mas que se baseia na relação ativa existente entre o sujeito (pesquisador e leitor) e o objeto da análise (violão, música e obra). Consideramos a experiência instrumental prática como conhecimento concreto, embasado por teóricos que direcionam seu trabalho a aspectos instrumentais de maneira indutiva.

O desenvolvimento teórico da pesquisa se deu através do levantamento, seleção, conceituação e explanação dos elementos mecânico-instrumentais pesquisados. Como referencial teórico utilizamos autores que fundamentam aspectos práticos da técnica violonística moderna, tais como Abel Carlevaro, Eduardo Fernández, Alisson Alípio e Ricardo Barceló e, para análises específicas sobre a obra de Carcassi, Brian Jeffery, David Tanenbaum e Konrad Ragossnig. Uma característica frequente no tipo de material pesquisado é o caráter de manual. Devido à natureza do tema da pesquisa, não

6 Bolsista CAPES.

consideramos este caráter como algo negativo, pois fornece um detalhamento em instruções de fazeres mecânicos que nos é necessário. Não encontramos nenhum material com a mesma abordagem na organização dos conceitos aqui proposta.

Matteo Carcassi foi um compositor italiano, nascido entre 1792 e 1793⁷ em Florença, e falecido no dia 16 de janeiro de 1853, em Paris, França. A escolha por utilizar os *25 Estudos Op.60* de Matteo Carcassi se deu pela destacada habilidade com que desfruta das possibilidades instrumentais de forma simples e eficiente, estimulando o trabalho sobre o tema proposto. A obra ocupa lugar de destaque na produção do compositor, tanto pelos seus desafios técnicos como, principalmente, pela destacada qualidade musical dentro da totalidade da sua obra. Carcassi tem, frequentemente, a imagem associada a um compositor mais próximo a estudantes que à concertistas, e isso deve-se principalmente por seus Estudos e métodos direcionados a iniciantes e estudantes de nível intermediário. Neste nível intermediário se situam boa parte dos ingressantes dos cursos de graduação em Bacharelado em Violão, alvos diretos da pesquisa.

Nosso foco neste trabalho é o desenvolvimento da conscientização e aprendizagem de determinados *mecanismos* instrumentais, através de uma de sistemática de estudo. Considerando que muitas vezes o termos *técnica* e *mecanismo* são semelhantemente conceituados (por vezes até confundidos), adotaremos os conceitos de Eduardo Fernandez como guias neste sentido. Para Fernandez “mecanismo é o conjunto de reflexos adquiridos que tornam possíveis o tocar violão” (2000, p.11. Tradução nossa) enquanto técnica “é a capacidade concreta de poder tocar uma determinada passagem da maneira desejada” (2000, p.14. Tradução nossa). Assim, a aquisição do mecanismo é anterior à da técnica (2000, p.14). Enquanto mecanismo é uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos por meio de uma aquisição e arquivamento de sensações neuromotoras, que torna possível no seu conjunto possuir a capacidade geral ou abstrata de tocar, a técnica deve ser aplicada na resolução de uma passagem musical concreta (FERNANDEZ, 2000, p.14) é

7 JEFERY, 2006, p. ix.

necessário ter uma ideia do que se quer conseguir na passagem. Ou seja, mecanismo trata de reflexos e sensações neuromotoras enquanto técnica refere-se a aplicação destes em contextos musicais a fim de obter o resultado musical desejado.

Parâmetros e recursos mecânicos

Um *parâmetro* é, normalmente, um padrão de referência pelo qual estabelecemos relações. Quando determinada situação é considerada um parâmetro é porque serve de princípio para algum tipo de classificação. O conceito de *recurso* nos dá a ideia de um artifício a ser utilizado para superar um obstáculo dado. Neste trabalho, chamaremos de recursos os mecanismos que podem auxiliar na mudança de parâmetro, servindo como referência para movimentos específicos. Estes termos são propostos por nós e não são usuais entre os violonistas⁸.

28 Parâmetros horizontais de mão esquerda

São os parâmetros que determinam o posicionamento e alcance horizontal na escala do violão, no sentido das cordas (ver imagem abaixo). A localização da mão esquerda é determinada pela *posição* e o alcance desta posição pela *apresentação*.



Fig.1: sentido horizontal de mão esquerda.

Posição

O conceito de posição tradicionalmente aceito é o exposto por Carlevaro:

⁸ Encontramos apenas na tese de Alisson Alípio (2014), e ainda assim, utilizado de maneira diversa.

(...) localização da mão esquerda com relação as divisões ou espaços que existem no diapasão. Quer dizer: se o dedo 1 está colocado no primeiro espaço, a mão se encontrará na que denominamos primeira posição. Se o dedo 1 se encontra no terceiro espaço do diapasão, será então terceira posição. E assim raciocinaremos para as demais divisões semitonais no diapasão. (CARLEVARO, 1979, p.94. Tradução nossa)

A notação mais utilizada para indicar posição é o número romano sobre o pentagrama. No exemplo abaixo, todo na primeira corda, notamos três posições diferentes: primeira (I), quinta (V) e nona (IX). Na nona posição, o dedo 1 não pressiona a corda, mas continua sendo a referência para determinar a posição.

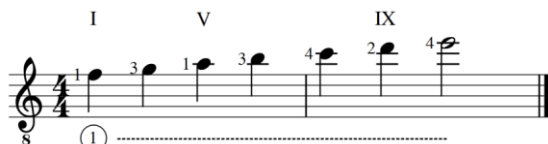


Fig.2: posições em números romanos.

Apresentação

Carlevaro (1979, p.77) define apresentação de mão esquerda como “a forma como se dispõe os dedos em relação ao diapasão (escala)”, ou seja, é a forma como o aparato motor esquerdo é colocado a fim de determinar o alcance horizontal dos dedos no braço do violão. Dividiremos as apresentações em dois tipos: *longitudinais* (L, quando em âmbito natural, alcançando quatro casas) e *transversais* (T, apresentação em âmbito reduzido, menos de quatro casas, onde dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa). As apresentações transversais são classificadas de acordo com o seu grau de transversalidade, sendo T1 quando houver a redução do alcance em um espaço, T2 quando reduzir em dois espaços e T3 quando reduzir em três espaços.

Os parâmetros horizontais (posição e apresentação) podem ser expandidos através de *aberturas*, *contrações*, *sobreposições inversas* e *translados parciais*. Estes possuem notações próprias e são aprofundados na pesquisa.

Recursos horizontais de mão esquerda

Dedo guia

O dedo guia pode ser utilizado quando, em uma mudança de posição, um ou mais dedos se deslocam a outro espaço através da mesma corda. É notado com um traço ao lado do dedo digitado.



Fig.3: dedos guias (1 e 2) no c.1 do *Estudo n.º 2*

No exemplo acima, o dedo 2 funciona como dedo guia entre as notas Lá-Si e o dedo 1 entre as notas Dó-Ré, na mudança de primeira para terceira posição. A movimentação dos dedos guias não ocorrem no exato *espaço/tempo* da sua notação na partitura, mas no momento em que se executa a mudança de posição.

30

Eixo

Se denomina *dedo eixo* a uma mecânica de mão esquerda que realiza um pequeno giro para facilitar as mudanças de apresentação mediante um dedo comum. Esse dedo cumpre uma dupla função: a primeira, claro, é manter uma nota entre duas diferentes apresentações da mão; a segunda, é facilitar as mudanças de apresentação que houverem, servindo como um *pivô*. Esta segunda atitude do dedo poderia considerar-se neutra, porque não participa de forma ativa mas passiva, permanecendo no mesmo lugar quase em relaxamento possibilitando ao mesmo tempo a ação do braço, para colocar os demais dedos na nova apresentação. (CARLEVARO, 2006, p.18. Tradução nossa).

Enquanto um ou mais dedos se mantém pressionados, funcionando como eixos, o cotovelo realiza um movimento giratório horizontal (de um lado a outro), dando suporte para o reposicionamento dos dedos restantes. No exemplo abaixo, o dedo 2 funciona como eixo para o movimento de mudança de

apresentação. A notação dos pivôs é baseada na utilizada por Carlevaro, um triângulo branco, localizado entre duas apresentações diferentes. A movimentação não ocorrerá no *espaço/tempo* da localização da partitura, mas no momento da mudança de apresentação.

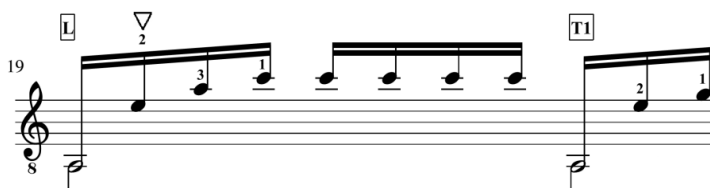


Fig.4: eixo (dedo 2) no c.19 do *Estudo n°2*.

Salto

O salto ocorre quando não existem referências na realização de uma mudança de posição, e supõe a liberação dos todos dedos do braço do violão durante o movimento. Neste caso, nenhum dedo funciona como guia ou pivô. Carlevaro escreve que:

No translado por salto não existem elementos comuns, a mão deve saltar totalmente da posição inicial para localizar-se em uma nova. O dedo (...) muda por completo a posição da mão por uma nova, com a que não tem nenhum elemento em comum que possa servir de guia. (CARLEVARO, 1974, p.6 – Caderno 3. Tradução nossa)

Parâmetro vertical de mão esquerda

O parâmetro que chamaremos de *localização transversal* não é encontrado na literatura e será determinado pelo dedo que tocar a nota na corda mais grave da passagem. A ideia de translado transversal é, de acordo com Carlevaro, quando os dedos, em uma mesma posição, são transladados pelo braço a diferentes cordas, vizinhas ou distantes. Julgamos desnecessária a elaboração de uma notação indicando este parâmetro pois é facilmente identificável através digitação utilizada e tornaria a partitura visualmente sobrecarregada.

Recursos verticais de mão esquerda

Ponto de apoio

Assim como o eixo, é um tipo de pivô. Ocorre quando um ou mais dedos da mão esquerda se mantêm em contato com o braço do instrumento enquanto o cotovelo realiza um movimento transversal (vertical, para frente e para trás), dando suporte para o reposicionamento dos demais. O triângulo utilizado nos pivôs será preenchido pela cor preta para indicar ponto de apoio.

Pivô misto

Conceito elaborado a fim de compreender situações em que um pivô auxilia um movimento, simultaneamente, transversal e longitudinal, fazendo a função tanto de ponto de apoio quanto de eixo. No exemplo abaixo, o dedo 3 funciona como eixo na passagem de uma apresentação transversal para longitudinal e como ponto de apoio no movimento transversal do dedo 1 (da segunda para quinta corda) e do 4 (da primeira para sexta corda). O triângulo será preenchido pelas cores preta e branca quando indicar pivô misto.

32

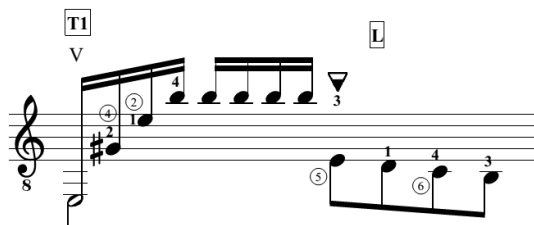


Fig.5: pivô misto (dedo 3) no c.16 do *Estudo n°2*.

A pestana é considerada um recurso específico de expansão do parâmetro vertical de mão esquerda e é detalhada no trabalho.

Parâmetro horizontal de mão direita

A *localização horizontal* refere-se a localização longitudinal do ataque à corda, se mais próximo do cavalete, boca ou tasto. Acreditamos que tentar criar uma sistematização sobre este parâmetro seria, na melhor das hipóteses,

superficial, pois sua escolha é baseada em escolhas estéticas pessoais, de repertório e em vista das possibilidades do instrumento.

Parâmetros verticais de mão direita

Posicionamento

Este é o parâmetro que diz respeito a “altura” da mão direita através das cordas. Barceló (2009) considera que o dedo que define a posição de m.d. é o *indicador*, sendo possíveis seis diferentes posicionamentos. O autor propõe uma notação para este parâmetro: se o *i* estiver na terceira corda teremos *Pos.III-D*, quarta corda *Pos.IV-D* e assim por diante, sendo o “D” utilizado para reiterar tratar-se da mão direita.

Disposição

É a maneira como os dedos *i-m-a* estão distribuídos entre as cordas. Podemos dividir em três disposições básicas de mão direita: *diagonal* (quando os dedos *i-m-a* encontram-se em três cordas adjacentes, utilizado em arpejos de m.d.); *linear* (quando *i-m-a* estão alinhados em uma única corda, utilizado em trêmolos) e; *intermediária* (quando *i-m-a* encontram-se distribuídos em duas cordas, utilizada em escalas com dois dedos vizinhos). A notação elaborada é, respectivamente: *DD*, *DL* e *DI*. No exemplo abaixo, a mão direita está em *disposição diagonal* e na *Pos.III-D*:



Fig.6: c.1 do Estudo 2.

Recursos de polegar de mão direita

Antecipação

A antecipação - também encontrada na literatura como *plant* - é, de acordo com David Tanenbaum, “o ato de pré-posicionar um dedo sobre a corda que está prestes a ser

tocada” (TANEMBAUM, 1992, p.48. Tradução nossa). A notação elaborada é proveniente da prática didática do Prof. Dr. Edelton Gloeden.



Fig.7: antecipação de polegar no c.5 do *Estudo n.º 2*.

Apagamento

Este mecanismo, indispensável em grande parte do repertório, sugere que o polegar da mão direita abafe uma corda que esteja soando, interrompendo seu som. O apagamento se dará pelo contato da polpa do polegar com a corda, cessando sua vibração. A notação proposta é composta por um “x” mais a indicação da corda a ser abafada. Assim como a notação utilizada por Duncan (1993, p.76), a notação não está na nota a ser apagada, mas no “espaço/tempo” da pauta onde ocorre o apagamento.

34

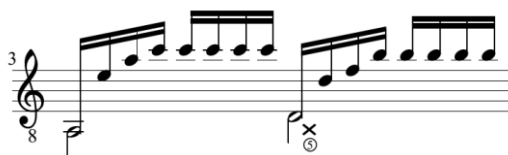


Fig.8: apagamento de polegar no c.3 do *Estudo n.º 2*.

Aplicação nos 25 Estudos Op. 60

Após conceituarmos os parâmetros e recursos de ambas mãos, estes serão aplicados na obra de referência, com cada Estudo recebendo uma partitura (como a do exemplo abaixo) e capítulo de análise independente. É nesta etapa de realização em que a pesquisa se encontra. Na figura da próxima página, um exemplo da partitura com as notações propostas.

Por fim, analisaremos a efetividade da sistemática proposta e quais as consequências de sua utilização. Acreditamos que este trabalho possa auxiliar em tópicos como didática violonística e preparação para a performance, ao

tentar esclarecer pontos ainda abordados de maneira bastante nebulosa na prática violonística e propôr uma sistemática de estudo sobre estes.

Estudo n° 4

Revisão e Edição
Edeilton Gioeden e Cauã Camilha

Matteo Carcassi

Allegretto

1
4
7
10
13
16
19
22

Fig.9: Estudo 4 (provisório).

Referências Bibliográficas

ALÍPIO, Alisson. Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Tese (Doutorado em Música – Práticas Interpretativas: Violão).

CARLEVARO, Abel. Escuela de la Guitarra. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

_____. Dicionario de la escuela de Abel Carlevaro. Nomenclatura alfabética: definiciones y explicaciones. Buenos Aires: Barry Editorial, 2006.

_____. Serie didáctica para guitarra. Cuadernos I-IV. Buenos Aires: Barry Editorial, 1974.

BARCELÓ, Ricardo. O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009.

CARCASSI, Matteo. Simon Wynberg (org.). 25 Etudes Op.60. Heidelberg: Chanterelle, 1985.

DUNCAN, Charles. Classical Guitar 2000. Miami: Summy-Birchard Music, 1993.

FERNÁNDEZ, Eduardo. Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

JEFFERY, Brian. Matteo Carcassi, 25 Etudes for guitar Op. 60. Londres: Tecla, 2006.

SANTOS, Cristiano Sousa dos. Processos de Criação do Intérprete: Estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad. Salvador: UFBA, 2009. Dissertação (Mestrado).

SHEARER, Aaron. Classic guitar technique. Califórnia: Alfred Music Publishing, 1985

TENNANT, Scott. Pumping Nylon: the classical guitarist's technique handbook. Nathaniel Gounod (Ed.), 1995.

O Violão em estudos - entre Villa-Lobos e Mignone

CYRO M. DELVIZIO
ECA/USP, cyrodel@gmail.com

Violão! “O mais paradoxal dos instrumentos musicais é um dos elementos mais fortes e vivos da cultura brasileira” (Gloeden, 2002, p. 5). Tanto isso é verdade, que o brasileiro pode se gabar de alguns feitos de sua produção violonística: instrumento democrático, possui incontáveis bons executantes, produziu alguns dos mais célebres duos de violões da história (Duo Abreu, Duo Assad, etc), e finalmente, produziu algumas das mais respeitadas séries de prelúdios e estudos violonísticos, em nítido legado Villalobiano. Inegável é a quebra de paradigmas que seus “12 Estudos” geraram, configurando base didática do violão moderno. Já os “12 estudos” de Francisco Mignone, foram celebrizados como quase inatingíveis tecnicamente e conseqüentemente pouco visitados.

A canonização de Villa-Lobos, embora ele não seja “o vilão da situação atual” também “pode contribuir para colocar a produção de nossos importantes compositores em segundo plano” (Gloeden, 2002, p. 1-2).

Dessa forma, teceremos comparações entre estes dois corpos de estudos, valorizando suas especificidades a fim de tentar entender o fenômeno que os cerca, trazendo para o âmbito acadêmico uma discussão que tem perdurado décadas na informalidade. Esta publicação é uma versão reduzida de artigo mais extenso por óbvias questões de espaço.

Relação com violão em ambos os casos

A primeira diferença notável entre tais compositores reside em sua relação com o instrumento: enquanto “o violão esteve presente na vida e na obra de Heitor Villa-Lobos” “desde sua primeira composição ... até a década final de sua vida” (Amorim, 2009, p.19), Mignone somente se aproximaria em sua maturidade. Embora ambos tiveram contato com o chorões, apenas Villa-Lobos o fez com o violão, o que lhe propiciou convívio com os maiores nomes do violão local (Sátiro Billhar, José do Cavaquinho, João Pernambuco, Donga, e Quincas

Laranjeiras, entre outros), além de declarar ter contato com os métodos tradicionais (Carulli, Sor, Aguado e Carcassi), gerando conhecimento profundo do instrumento (Amorim, 2009, p.47-50 e Taborda, 2004, p. 58-59 e 77-78).

Já Mignone utilizou a flauta nesses encontros, o que ao menos lhe familiarizou com o vocabulário violonístico. Mesmo com tal proximidade, e apesar de ter composto quatro obras em 1953, Mignone somente acreditou no valor artístico do instrumento após ouvir Barbosa Lima em 1970, o que lhe incentivou a compor seus estudos tomando Villa-Lobos como ponto de partida: “Villa-Lobos indiscutivelmente deu ao violão novas e insuspeitadas possibilidades ... relendo e estudando Villa-Lobos, me propus a ampliar e especular ainda mais as possibilidades do mais romântico dos instrumentos de corda. Cada estudo, por mim escrito, tem uma peculiaridade técnica que permite ao executor o emprego de todos os seus recursos artísticos interpretativos” (Mignone apud Apro, 2004, p.127).

38

Idiomatismo

Para esta seção tomaremos como ponto de partida o tópico “Síntese dos elementos que caracterizam a escrita de Villa-Lobos para violão” do livro de Amorim (2009, p.167-172) comparando-o com os procedimentos habituais dos estudos de Mignone.

Paralelismo horizontal: para Amorim, trata-se de movimentos paralelos de acordes com grande traslado. Em Villa-Lobos esse movimento é empregado em acordes diminutos e meio-diminutos (comp. 9-14 do Estudo 4 e comp. 6-11 do Estudo 6) enquanto em Mignone aparece em acordes maiores (Estudo VII, comp. 32).

Utilização de paralelismos verticais: para Amorim, trata-se de movimento de desenho igual desenho na ME que são repetidos em várias cordas. VL comp. 44-45 do Estudo 10 e comp. 22-29 do Estudo 12. Em Mignone “forçando um pouco a barra” é encontrado no início e final da Coda do Estudo 12.

Uso idiomático das cordas graves (4^a, 5^a e 6^a): Mignone também faz este uso, mas não sendo violonista não o faz de forma tão idiomática quanto Villa-Lobos.

Harmônicos: para Amorim, Villa-Lobos faz uso extensivo de harmônicos naturais, enquanto Mignone utiliza

mais os harmônicos artificiais, e por vezes (principalmente no manuscrito) os utiliza em duas e até três notas simultâneas, o que exige certo malabarismo do intérprete e assim sendo, são comumente simplificados pela maioria dos intérpretes, sem grande prejuízo musical.

Uso de tonalidades que privilegiam as cordas soltas: Villa-Lobos o faz em 7 de seus estudos, enquanto Mignone em 6, mas nem sempre parece fazê-lo pautado na existência de cordas soltas, que em nossa impressão existem em menor número em sua obra (contabilizar essa ocorrência em ambos os ciclos seria demasiado fastidioso).

Uso de cordas soltas como efeito pedal: ambos os compositores o usam. VL no comp. 15-20 do Estudo 1 e Mignone no comp. 57-61 do Estudo 1 e comp. 52-58 do Estudo 4, por exemplo.

Uso da afinação natural do instrumento como elemento musical: embora seja um procedimento Villa-Lobiano ocorrente em várias obras (concerto para violão, Prelúdio 3 e Distribuição das Flores), mas não nos seus estudos, citamos este elemento por ele curiosamente também ocorrer nos Mignone, mesmo sem ser violonista, no comp. 67-69 do Estudo 4. Este procedimento virou uma das marcas da Sonata de Alberto Ginastera, por inicia-se com este acorde de cordas abertas.

Exploração de toda a extensão do instrumento: ambos os compositores sabem “passear” pelos registros do instrumento com maestria. Villa-Lobos nas escala do Estudo 2 e nos comp. 9-14 do Estudo 4, enquanto Mignone o faz no comp. 37-43 e 57-67 do Estudo 1, comp. 31-32 do Estudo 2, comp. 65-69 do Estudo 3, comp. 31-33 do Estudo 4, comp. 90-95 do Estudo 6, comp. 1-4, 15-17 e 48-50 do Estudo 12.

Uso extensivo de sinais e recursos de expressão: ambos os compositores o fazem, mas Mignone mais frequentemente, até assustando possíveis intérpretes tal seu detalhismo interpretativo. Além disso, Villa-Lobos possui vários erros de edição, fruto de falta de revisão, enquanto Mignone declara: “... sou e serei sempre um eterno insatisfeito, refaço cinco ou mais vezes as minhas obras” (Francisco Mignone aos 80 anos, excertos da entrevista ao Jornal do Brasil, a 6/4/1968, apud Mariz, p.45, 1997).

Utilização do ritornelo como recurso técnico e

expressivo: Villa-Lobos o usa mais frequentemente, mais especificamente em seus 3 primeiros estudos. Mignone apenas no Estudo 4, embora tenha preferido a grafia por extenso de repetição de compasso.

Exigência do intérprete de fino controle tímbrico e dinâmico do instrumento: intimamente ligado aos sinais interpretativos descritos em tópico anterior, ambos os ciclos necessitam de tal habilidade.

Melodias acompanhadas por acordes quebrados: Villa-Lobos os usa no comp. 15-23 do Estudo 8 e Mignone a partir do comp. 64 do Estudo 5, em padrão menos orgânico.

Linhas cromáticas: existentes em ambos os ciclos.

Exploração do potencial harmônico do violão: cada qual o faz à sua maneira, Villa-Lobos mais voltado a elementos orgânicos como fôrmas de acordes, paralelismos (horizontais e verticais) e Mignone, embora também use paralelismo e fôrmas, o faz menos frequentemente, mas não deixa de ser menos inventivo no uso arrojado do violão como instrumento harmônico (o Estudo VII basta para comprovar isso).

40

Exploração das capacidades polifônicas do violão: enquanto Villa-Lobos dedica um estudo inteiramente a este procedimento composicional e ainda o utiliza “nos Estudos nº 3 (compassos 3-5, 8, 12, 13, 19-22 e 26 -30), diversas secções do nºs 4 e 9, na parte B do nº 7, em quase totalidade do nº 8, na parte B do nº 10 (em que temos a sobreposição de notas fixas com ligados – um dos momentos de maior dificuldade técnica do ciclo) e, no Estudo nº 11, de modo geral” (Abdalla 2005, p. 30), Mignone praticamente não o utiliza, privilegiando a melodia acompanhada (que por sua vez às vezes sugere vozes distintas) e havendo no máximo insinuações polifônicas mas normalmente justapostas e não simultâneas.

Uso constante de quiáteras: ocorrente em ambos compositores.

Intercalação de passagens atonais em peças tonais: ocorrente em ambos compositores. Villa-Lobos nos Estudos 1, 10 e 12, Mignone nos Estudos 1, 2 e 8.

Passagens de grande intensidade sonora: ocorrente em ambos compositores.

Alternância de unidade de compasso em uma mesma peça: Amorim ressalta o exemplo do Estudo 4 de Villa-Lobos, onde ocorrem 20 alternâncias de unidade em apenas 65

compassos. Mignone usa este recurso mais parcimoniosamente (apenas nos Estudos 4 e 8).

Escalas com digitações oblíquas: ocorre apenas nos estudos 7 e 10 de Villa-Lobos.

Utilização de ornamentos como recurso principal na composição: tratando-se de ideia totalmente Villalobiana no Estudos 7, 9 e 10, ela não ocorre em Mignone.

Uso de notas repetidas como transição entre seções ou partes de seções: novamente um procedimento bastante Villalobiano consequentemente não explorado por Mignone. Em contrapartida este último autor as explora de maneira distinta dentro de arpejos, provendo-lhes articulação rítmica. Apesar de procedimento criativo ele é pouco usual para os instrumentistas, embora seja musicalmente eficaz passível de ser absorvido com estudo.

Utilização de rasgueios de mão direita: Este procedimento totalmente característico do instrumento e merecedor de estudos específicos é raramente utilizado em ambos os ciclos, aparecendo apenas no Estudo 12 de Villa e final do 3 de Mignone, embora existam interpretes que os usem em outras passagens.

Arpejos com efeito de trêmulo: trata-se de efeito praticamente de ocorrência isolada na história musical, onde Villa-Lobos propõe, no Estudo 11, passagem de uníssono em três cordas diferentes, tocadas em arpejo rápido resultado em um trêmulo. No entanto, o efeito habitualmente nomeado trêmulo pelos violonistas (rápida e insistente reiteração de uma nota em uma corda) não é utilizado por nenhum dos compositores, sendo outro vocabulário técnico merecedor de estudos específicos.

Capacidade de interpenetrar idiomatismos de instrumentos distintos: Amorim nota a semelhança de passagens dos Estudos Villa-lobianos com o violoncelo, instrumento também tocado pelo compositor. Mignone apresenta atitude semelhante, mas em relação aos dois instrumentos que tocava: a flauta e o piano.

Caráter programático de algumas peças: Villa-Lobos não o faz em seus estudos, mas em seu ciclo de prelúdios, enquanto Barbosa-Lima sugere que Mignone tinha a ideia de colocar subtítulos dessa natureza em seus estudos, apenas parcialmente realizada (há estudos com subtítulos de

“seresteiro”, “tempo de chorinho”, “cantiga de ninar”, o que não são o bastante para serem chamados de programáticos).

Dificuldades

Uma das questões mais polêmicas em relação a estas séries de estudos remete à suas dificuldades. A tendência habitual (e de certa forma errônea) é se pensar que o ciclo de Mignone é “mais difícil” simplesmente baseado essa opinião numa impressão auditiva ou na repetição de verdades alheias (em outras palavras o “ouvi falar...”), fato compreensível quando poucos se aventuraram a tocar tais estudos.

Por outro lado, muitos estudantes são apresentados muito cedo a estudos (por vezes difíceis) de Villa-Lobos e essa exposição precoce somada ao estudo intenso e prolongado os faz, anos depois, julgá-los “fáceis” simplesmente por estarem em sua zona de conforto.

42

Com esses fatores em conta, gostaríamos de desmistificar essa falsa relação de dificuldade entre os estudos, ao lembrar que o critério de dificuldade é muito relativo (sobretudo em estudos tão complexos e variados tecnicamente como os aqui discutidos). Dessa forma, cremos que um estudante pode ter uma facilidade escalar para o Estudo 7 de Villa-Lobos e não apresentar a mesma propensão para os ligados do Estudo 3 ou 10 do mesmo autor.

As dificuldades aparentes em Mignone são derivadas de um duplo fenômeno: por um lado sua escrita é menos orgânica (algo esperado se tratando de compositor não violonista) e por outro seus idiomatismos e passagens problemáticas foram menos decifrados e discutidos quanto os de Villa-Lobos. Portanto, acreditamos ser menos uma questão de dificuldade e mais uma questão de aproximação da comunidade violonística.

Ademais, há estudos de Mignone bastante acessíveis como os de número 2, 10 e 11 e mais ou menos medianos como o 1, 3, 5 e 7, dependendo sempre da especificidade de quem estiver julgando.

A título de exemplo, reproduzimos abaixo tabela de Thiago Abdalla, a qual expõe uma proposta de hierarquização de dificuldades entre estudos brasileiros de quatro autores, mesmo que não seja indiscutível.

Para exemplificar o quão distintas podem ser as opiniões, nossa avaliação teria algumas diferenças em relação à de Abdalla no que tange às obras de Villa-Lobos e Mignone. Em nosso julgamento a ordem dificuldade progressiva dos estudos de Mignone após estudo diligente por mais de 2 anos, seria mais ou menos a seguinte: 2, 11, 10, 7, 5, 3, 1, 4, 6, 9, 8 e 12. Mesmo assim não consideremos nossa opinião isenta. Tomamos como exemplo as de número 4 e 6 que foram as primeiras obras a serem estudadas por nós e que portanto podem estar sendo subestimadas nesta hierarquização.

Já na relação entre os ciclos de estudos, costumamos acreditar que o 4 de Mignone e 5 de Villa-Lobos tem o mesmo nível de dificuldade (como exposto na tabela) por exigirem habilidades completamente distintas sendo assim sua comparação de dificuldade totalmente pessoal.

Com isso queremos enaltecer o valor da proposta de Abdalla, mas não sem deixar o leitor ciente de sua subjetividade.

Tabela II - Cruzando entre as dificuldades das peças (Thiago Abdalla, 2005, p.7)

ORDEM DE DIFICULDADE	GUERRA-PEIXE 10 LÚDICAS	FRANCISCO MIGNONE 12 ESTUDOS	RADAMÉS GNATALLI 10 ESTUDOS	VILLA-LOBOS 12 ESTUDOS
01	5		4	
02	2			
03	1		2	
04	4	2		
05	3		5	
06	7	10		
07	9			6
08	10		10	
09	8	3		
10	6			8
11		11		
12			9	11
13		9		
14			8	4
15		5		
16				9
17			6	
18		4		5
19		6		
20				3
21			3	
22			7	1
23		7		
24				7
25		8		
26				2
27		1		
28				12
29				10
30		12		

Estrutura e duração dos estudos

Outra diferença notável entre séries de estudos é sua duração, sendo a de Mignone mais longa que a de Villa-Lobos, autor que segundo Mário de Andrade “se expressa ... muito melhor dentro das formas estruturalmente de pequena duração no tempo” (apud Amorim 2009, p.125). Assim sendo, reunimos na tabela abaixo as durações médias de ambos os ciclos, para melhor sua visualização.

Estudos	Duração aprox. - Villa-Lobos ⁹	Duração aprox. - Mignone ¹⁰
1	1'50	3'40
2	1'20	5'00
3	2'19	2'20
4	3'28	3'34
5	3'07	5'00
6	1'36	2'38
7	2'23 (5'00 com rit.)	3'00
8	3'47	3'00
9	3'35	3'44 (6'44 com rit.)
10	2'26	3'26
11	4'43	2'22
12	2'25	4'44
Duração total:	de 28' a 35 ¹¹	De 42'25 a 45'
Média por estudo	2'20 a 2'40	3'30 a 3'45

44

Com tal organização, expressa-se em números uma impressão habitual de que os estudos de Mignone tendem mais ao desenvolvimento de ideias, resultando em 7-17 minutos a mais na duração total e 1 minuto a mais na duração média das peças. Tudo o que foi exposto aqui não é um demérito, apenas uma constatação das diferentes características dos compositores.

O hiato – gravações, performances e escritos

Um último grande fator a ser considerando nesta comparação e habitualmente ignorado em obras desse calibre é

⁹ Durações aproximadas de acordo com Amorim, 2009, p. 133-144.

¹⁰ Durações de acordo com gravação de estudo do próprio autor.

¹¹ Média de lista de gravações por Amorim, 2007, Anexos, p.231-234.

a ocorrência de grande descompasso entre a composição e sua absorção (tanto pelos instrumentistas quanto pelo público apreciador). Obviamente esse fenômeno não ocorre em qualquer obra musical, mas é frequente, sobretudo em obras que contenham inovações técnicas, musicais (e etc), como nos grupos de estudos selecionados, cada um a sua maneira. É como se além do tempo de gestação da obra pelo compositor, ela muitas vezes precisasse de uma segunda gestação, agora pelos intérpretes (para resolverem suas questões técnico-interpretativas e de grafia) e público (para deglutirem suas inovações de sonoridade até finalmente conseguir apreciá-las).

A história comprova que esse fenômeno é verdadeiro em relação ao Estudos de Villa-Lobos. Compostos “na década de 1920, durante as duas passagens de Villa-Lobos por Paris: de 1923 a 1925 e de 1927 a 1930” (Amorim, 2009, p.127), eles foram publicados apenas em 1953 pela editora francesa Max Eschig (mais de 20 anos depois). Mesmo dedicados ao espanhol Andres Segóvia, violonista mais célebre de sua época e com prefácio do mesmo, estes estudos ainda tardariam muito a encontrar o intérprete capaz de divulgá-los a um público maior. Segóvia, embora declarasse em seu prefácio que considerava os estudos “de surpreendente eficácia para o desenvolvimento das técnicas de ambas as mãos” e “de valores estéticos permanentes de obras de concerto” (Eschig, 1953 p.1) somente tocou e gravou os estudos de números 1 e 7. Conhecendo-se a personalidade e preferências do espanhol (que em suas encomendas estava sempre voltado para a música com nacionalista de seu país e sempre pesava por obrigar seus alunos a seguir suas digitações em masterclasses), podemos imaginar que o ciclo de estudos villalobiano não se adequava a este intérprete, tanto por estética, quanto por ter de se sujeitar às digitações de Villa-Lobos para fazê-los funcionar. Ele mesmo revela que “não quis variar nenhuma digitação que Villa-Lobos marcou” e que “devemos estrita obediência a seu desejo, mesmo a custa de nos submetermos a maiores esforços de ordem técnica” (Eschig, 1953 p.1). Essa declaração, simplesmente não soa como Segovia, conhecido por impor o seu ímpeto artístico sobre as obras em uma visão artística do romantismo-tardio. Imaginamos que talvez, ele não quis mexer no que não conseguia decifrar, ou ao menos que não quis gastar seu precioso tempo revisando obras de uma estética que não

estava comprometido... Mas isso recai no âmbito da pura conjecturação.

Enquanto Segóvia deu pouco proveito à obra a ele dedicada, o brasileiro Turíbio Santos soube aproveitá-la para lançar sua carreira (somada a outros feitos) se tornando o concertista ideal para a tarefa de defendê-la frente aos apreciadores do violão. Em 1963 ele gravaria os 12 estudos a convite de Arminda Villa-Lobos e os apresentaria no dia 21 de novembro daquele mesmo ano no Palácio Gustavo Capanema do Rio de Janeiro, configurando a primeira performance integral em concerto (Santos, 2015, p.29). Resumidamente, a partir daí (do esforço deste intérprete, entre inúmeros outros) os estudos ganharam mundo, criando-se uma reação em cadeia para sua popularização e conseqüente divulgação. Para dar-se conta de seu sucesso atual, basta dizer que Amorim levantou a existência de ao menos 93 gravações parciais ou integrais desses estudos (ver Amorim, 2007, Anexos, p.231-234), sendo que o próprio Turíbio os gravaria 4 vezes...

46

Com isso podemos contabilizar um espantoso hiato de aos menos 33 anos entre a composição e o momento de início de sua aceitação, celebração e mais, sua compreensão pelo meio violonístico. Hoje os estudos de Villa-Lobos integram programas de conservatórios e universidades, sendo parte indispensável de qualquer formação violonística, ao mesmo tempo em que figuram nos concertos dos mais prestigiados intérpretes internacionais e pode-se dizer que há certo consenso de como resolver seus problemas técnicos, interpretativos e de grafia.

Por outro lado, eis a situação dos estudos de Mignone: compostos em 1970 eles foram editados logo em seguida em 1973 pela Columbia Music Company, e não tardaram tanto a ser gravados em LP pelo próprio dedicatário da obra em 1978 pela Polygram (esgotado), que também nos declarou ter feito várias performances parciais do ciclo em concertos. Porém, após esse pontapé, temos conhecimento de poucos intérpretes que se dedicaram aos mesmos (dos quais elencaríamos Fábio Zanon, Paulo Pedrassoli, Flávio Apro e o próprio autor deste artigo) havendo apenas a gravação de Flávio Apro disponível comercialmente. Nestes anos este ciclo ganhou indiscutível notoriedade mas infelizmente aliada a uma reputação de que suas dificuldades seriam intransponíveis.

O âmbito acadêmico também não tem sido favorável ao ciclo Mignoniano: enquanto a obra violonística de Villa-Lobos foi foco direto ao menos 22 pesquisas de mestrado e doutorado (resultando em dissertações e teses) e indireto de mais 7 (esses números foram contabilizados nas referências bibliográficas de Amorim, 2009, p.179-183) sem falar em incontáveis artigos. Enquanto isso, temos conhecimento de apenas 5 dissertações dedicadas à obra violonística de Mignone somadas a cerca 4 artigos (alguns deles de foco indireto).

Acreditando na circularidade de conhecimentos entre a prática e teoria, entre o universo acadêmico e extra-acadêmico, temos certeza que quanto mais numerosas foram as discussões sobre estes estudos de Mignone (acadêmicas ou não), tal qual ocorreram com os de Villa-Lobos, sua absorção pela comunidade violonística crescerá (e também consequentes performances e gravações) e com tal desmistificação virá a revitalização de um ciclo brasileiro da maior importância histórica, estética, técnica e musical. Passados 46 anos desde a composição dos 12 Estudos para violão de Mignone, é chegado o momento de a comunidade violonística reavaliar a atenção que tem dado a esta obra.

Referências Bibliográficas

ABDALLA, Thiago. “Análise Técnico-interpretativa dos ciclos de Estudo para violão de César Guerra-Peixe, Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos”. Trabalho de Conclusão de curso (TCC). ECA-USP, 2005.

AMORIM, Humberto. “HEITOR VILLA-LOBOS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO VIOLONÍSTICA”. Dissertação de mestrado, UNIRIO, 2007.

AMORIM, Humberto. Heitor Villa-Lobos e o violão. Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2009.

ANTUNES, Gilson e FERNANDES, Marcelo. “Aplicações Técnico-Instrumentais e Similaridades nos Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Francisco Mignone”. Simpósio Internacional Villa-Lobos, USP, 2009. Disponível no link www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO005.pdf acesso em 03/12/2016.

APRO, Flávio. “OS FUNDAMENTOS DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL: APLICABILIDADE NOS 12 ESTUDOS PARA VIOLÃO DE FRANCISCO MIGNONE”. Dissertação de mestrado, UNESP, 2004.

GLOEDEN, Edelton. "AS 12 VALSAS BRASILEIRAS EM FORMA DE ESTUDOS PARA VIOLÃO DE FRANCISCO MIGNONE: UM CICLO REVISITADO". Tese de doutorado, USP, 2002.

MARIZ, Vasco (org.). Francisco Mignone, O homem e a obra. Rio de Janeiro, p.45, Funarte & ED.UERJ, 1997.

SANTOS, Turibio. "Caminhos, encruzilhadas e mistérios...", 2ª ed. ARTVIVA, 2015.

TABORDA, Márcia. Violão e identidade nacional - Rio de Janeiro 1830-1930. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004. Editado pela Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2011.

Partituras

"Douze Etudes pour guitare" de Heitor Villa-Lobos, Max Eschig, 1953.

"Twelve Etudes" de Francisco Mignone, Columbia Music Company, 1973.

Os pianos usados por Johannes Brahms e possíveis influências em suas obras¹²

LUIZ GUILHERME POZZI ¹³
ECA/USP – guilhermepozzi@yahoo.com

EDUARDO HENRIQUE SOARES MONTEIRO
ECA/USP – ehsmonteiro@hotmail.com

“Os pianos disponíveis em Hamburgo durante os primeiros anos de Brahms eram essencialmente os mesmos fortepianos pré-românticos usados por Beethoven e Schubert” (BOZARTH; BRADY, 2009, p. 73)¹⁴. Segundo Louise Japha, uma amiga de infância do compositor, a família Brahms não possuía um piano de boa qualidade, e o jovem pianista visitava frequentemente a manufatura de pianos *Baumgardten & Heins*¹⁵, em Hamburgo, para estudar em seus instrumentos.

Em carta à Clara Schumann datada de 21 de outubro de 1854, época em que procurava um piano compatível com as exigências da pianista que viria a Hamburgo para uma série de concertos, Brahms escreveu sobre essa marca de pianos, que na época ainda não fabricava os modelos de concerto (de cauda):

Existem alguns [pianos] Erards disponíveis, claro, mas não se pode ter certeza que eles não serão vendidos, e se o teclado

¹² A revisão de literatura para este estudo remonta principalmente ao capítulo “*The Pianos of Johannes Brahms*” de George Bozarth e Stephen Brady (2009), e aos Artigos “*Brahms and the Changing Piano*”, de Augustus Arnone (Arnone, 2006), e “*Brahms’s Pianos and the Performance of His Late Piano Works*”, de Camilla Cai (Cai, 1989), assim como ao artigo “*The Schumann/Brahms Conrad Graf Piano*”, de Stewart Pollens, artigo de capa da revista da “*American Brahms Society*”, em seu primeiro número do ano de 2006. Citações diretas e citações de outras fontes consultadas encontram-se devidamente referenciadas no corpo do texto.

¹³ Aluno de doutorado com bolsa CAPES.

¹⁴ Texto original: “The pianos Johannes Brahms encountered in Hamburg during his youth would have been essentially the same as the early Romantic fortepianos of Beethoven and Schubert.”

¹⁵ A fábrica funcionou de 1838 a 1873 (HENKEL, 2000, p. 40).

não é muito pesado para você. Heins & Baumgardten, que eu havia mencionado, infelizmente não dispõe de pianos de concerto, porém mais uma vez me encantei com o maravilhoso som de seu modelo horizontal, sinto que nunca ouvi antes um som tão cantabile (AVINS, 1997, p. 65)¹⁶



50

Fig. 1: Piano *Baumgardten & Heins*, utilizado por Brahms nos anos 1861 e 1862, atualmente na coleção do Museu Brahms em Hamburgo.¹⁷

Foi em um *Baumgardten & Heins* que Brahms tocou seu *Concerto nº 1 para piano e orquestra* pela primeira vez em Hamburgo, no dia 24 de março de 1859, e após ter se apresentado em Hamburgo com o *Concerto para piano e orquestra* de Schumann (em 2 de dezembro de 1859) e com o *Concerto nº 5 para piano e orquestra* de Beethoven (em 14 de fevereiro de 1860), Brahms também aconselhou Joseph

¹⁶ Texto original: “There are Erards here, of course, but one can never be certain that they won’t be sold, also if the action isn’t too heavy for you. Heins and Baumgardten, whom I mentioned to you, unfortunately have no grand piano, but once again I was enchanted by the marvelous tone of their square instrument, I Always feel that I have never [before] found such a singing tone.”

¹⁷ Piano datado de 1859, da marca *Baumgardten & Heins*, adquirido pela família Völckers por indicação de Brahms. Nesse piano o compositor deu aulas para Minna Völckers, nos anos de 1861 e 1862. *Johannes-Brahms-Gesellschaft Hamburg*. Foto de Udo Kruse. Disponível em: <http://www.komponistenquartier.de/die-museen/brahms-museum>. Acesso em junho de 2015.

Joachim a comprar um instrumento dessa marca. Em carta, afirmou que “O alto preço não deve assustar, pois os instrumentos são realmente melhores e mais duráveis que os outros”¹⁸ (MOSER, 1908, p. 264).

Embora fosse clara a predileção de Brahms por esses pianos no começo de sua carreira, os instrumentos de concerto dessa marca, que já eram fabricados em 1859, eram reconhecidamente de qualidade inferior aos seus modelos “*Tafelklavier*” (Fig. 1), como se pode evidenciar no capítulo sobre instrumentos musicais do “Relatório Oficial sobre a Indústria e Exibições de Arte para Londres no ano de 1862”:

Baumgardten & Heins (42): Um piano horizontal [*Tafelklavier*] grande e um piano de cauda. O primeiro merece uma menção especial elogiosa por suas características sonoras e sua qualidade *cantabile*, conseguidos através de um minucioso trabalho exemplar. O modelo de cauda não está no mesmo nível do anterior, que pode se denominar uma especialidade do expositor e passa a impressão de até mesmo poder ser aperfeiçoado no futuro. (Amtlicher Bericht über die Industrie und Kunstausstellung zu London im Jahre 1862, 1865, p. 83)¹⁹

No ano de 1856, Clara Schumann deu a Brahms um piano *Conrad Graf* fabricado em 1839 e oferecido por essa firma à distinta pianista. Brahms o manteve sob sua disposição até 1873, quando o doou para a Sociedade dos Amigos da Música, em Viena, após ter sido exibido com os pianos de Mozart, Beethoven e de outros ilustres compositores na Exposição Internacional de Viena. Apesar desse piano de seis

¹⁸ Carta de 18 de abril de 1860. Texto original: “*Der hohe Preis darf nicht abschrecken, die Instrumente sind wirklich weitaus schöner und dauerhafter als andere.*” Na mesma carta Brahms fala sobre os preços dos pianos, que variavam de 300 a 400 Táleres.

¹⁹ Texto original: “Baumgardten u. Heins (42): ein Tafelklavier größten Formates und ein Konzertflügel. Das erstere verdient eine besonders lobende Erwähnung für feine Fülle und gesangreichen Ton, so wie durch die musterhafte Sorgfalt der Arbeit. Der Flügel erhebt sich nicht auf gleiche Höhe mit dem Tafelklavier, welches beinahe eine Spezialität der Austeller genannt werden könnte und den Eindruck macht, als würde es sogar mit der Zeit noch besser.”

oitavas e uma quinta (Dó¹ – sol⁷)²⁰ comportar em sua tessitura a maioria das primeiras obras de Brahms – com muitas delas utilizando esse teclado em toda sua amplitude (Ex. 1) – outras, como o *Concerto n° 1*, extrapolavam essa tessitura (Ex. 2).



Ex. 1: Brahms, *Sonata Op. 5*, primeiro movimento, c. 5 – 6. Trecho que cobre a extensão do teclado (Dó¹ – fá⁷).

52



Ex. 2: Brahms, *Concerto n° 1 para piano e orquestra Op. 15*, primeiro movimento, c. 304 – 306. Trecho contendo a nota lá⁷, no c. 306.

Segundo Bozarth e Brady (1990, p. 53), Brahms teria composto nesse Graf as *Variações sobre um tema de Händel op. 24*, os *Quartetos para piano Op. 25 e Op. 26*, o *Quinteto para piano Op. 34*, parte da *Sonata Op. 38* para violoncelo e piano além de muitas das canções do ciclo *Die Schöne Magelone Op. 33*.

Quando Brahms fixou residência em Viena, em 1872, o piano escolhido por ele foi o do construtor Johann Baptist Streicher, que vinha de uma família de eminentes construtores de pianos. Os pianos feitos por seus pais, Nannette e Johann Andreas Streicher, eram elogiados por Beethoven e os feitos por seu avô, Johann Andreas Stein, estavam entre os preferidos de Mozart. Dentre os construtores vienenses, Streicher era o mais inovador, oferecendo instrumentos com a usual mecânica vienense, com a mecânica inglesa e até tendo patenteado um

²⁰ Referência: dó⁴ como dó central.

sistema híbrido, unindo particularidades entre essas duas tecnologias em 1831. O Streicher de Brahms havia sido construído em 1868 e levava o número de série 6713²¹. Esse instrumento, que acompanhou o compositor até sua morte em 1897, possuía a mecânica vienense de escape único, os martelos revestidos por couro (

Fig. 2) e o encordoamento paralelo (

Fig. 3) era suportado por uma estrutura de madeira (Fig. 4).



Fig. 2: Martelos revestidos por couro em um piano Ignaz Bösendorfer de 1847 ©claviersammlung.de



²¹ Infelizmente esse instrumento foi destruído durante a 2ª Guerra Mundial, quando estava no Museu de História da Cidade de Viena.

Fig. 3: Visão do encordoamento paralelo em um Piano J. B. Streicher
(Frederick Historic Piano Collection)²²

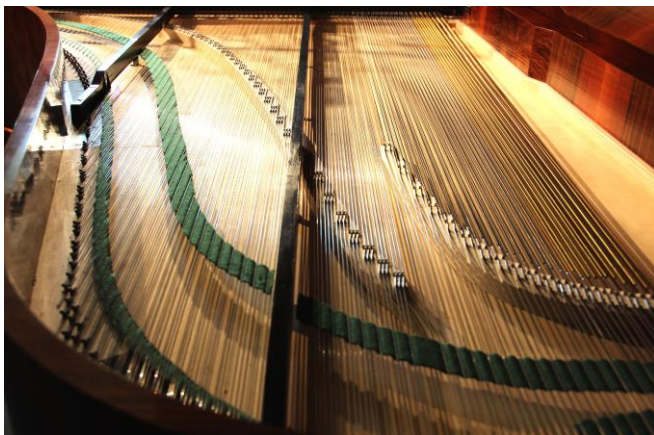


Fig. 4: Visão traseira do encordoamento paralelo suportado pela estrutura de madeira em uma réplica de um piano J. B. Streicher feita por Paul McNulty em 2014.²³

54

Segundo Camila Cai (1989) e Augustus Arnone (2006), a predileção por esse determinado tipo de instrumento – notadamente o piano Streicher – evidencia uma importante característica da música de Brahms e um desafio aos instrumentistas contemporâneos quanto à exploração das vozes escritas para o registro médio/grave nos instrumentos modernos. Cai sustenta que os pianistas contemporâneos devem se esforçar para obter nos pianos de hoje determinados efeitos que seriam naturais àqueles que Brahms usou:

²² Disponível em: <http://www.frederickcollection.org/Strei1846.html>. Acesso em novembro de 2016.

²³ Essa réplica foi construída, sob encomenda da Universidade de Sidney, com a finalidade de reproduzir o instrumento de Brahms e foi baseada principalmente nos pianos J. B. Streicher com os números de série 6747 e 6932 (Comunicação pessoal de Viviana Sofronitsky, codiretora da McNulty Pianos, em 5 de junho de 2015).

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mcnultymusic/15349279707/in/album-72157648227037786>. Acesso em novembro de 2016.

O pianista moderno, sem dúvida, terá mais trabalho que Brahms e ainda assim conseguirá menos clareza sonora. Nos pianos contemporâneos a Brahms os três registros principais, baixo, médio e agudo, mostram diferenças claras de qualidade sonora e timbre. O distinto registro médio – particularmente abaixo do dó central – soa cheio, aveludado e proeminente, dominando facilmente os outros registros. (Num piano moderno esse registro tende a ser indefinido e brando, cobertos por um rico e cheio registro baixo e um agudo brilhante). Uma melodia de Brahms no registro médio iria sobressair sem esforço especial nos pianos de seu tempo e caberia ao intérprete definir a sonoridade adequada para essa linha melódica; a natureza do piano faria a melodia soar mais facilmente. Sem dúvidas Brahms ouvia esse registro médio como o mais rico do piano, e por isso escolheu explorá-lo em suas peças (CAI, 1989, p. 66)²⁴

Um exemplo que claramente ilustra a priorização da linha melódica escrita nesse registro é o encontrado em seu *Capriccio Op. 116 n° 7* (1892), onde a melodia se encontra no registro médio e o acompanhamento em arpejos se alterna nos outros registros:



²⁴ Texto original: "The modern pianist will, most likely, work harder than Brahms and achieve less clarity of sound. On the pianos of Brahms's time the three main registers, bass, middle, and treble, show clear differences of sound quality and timbre. The distinctive middle range – particularly around and below middle C – sounds full, mellow, and prominent, and it easily dominates the treble and bass ranges. (On a modern piano this mid-range tends to be fuzzy and bland, covered by a rich, thick bass and a brilliantly edged treble.) A Brahms melody, then, placed in the middle range of a piano of his own era, would stand out with no special effort and would require only the understanding of where the melody line lay to coax out a warm, melodic tone for it; the nature of the instrument's sound supports the melody. Brahms undoubtedly heard this middle area as the richest on the piano, and therefore chose to exploit it in his piano pieces."

Ex. 3: Brahms, *Capriccio Op. 116 no 7*, c. 21 – 28.

A compositora inglesa Ethel Smyth relata a maneira de tocar do próprio Brahms, realçando as melodias nesse registro: “Ao enfatizar um tema submerso entre as várias vozes ele costumava nos pedir para admirar a bela sonoridade de seu ‘polegar tenor’” (SMYTH, 1946, p. 300)²⁵. Arnone (2006) ressalta o gosto do compositor por melodias intimistas, citando o exemplo da Balada Op. 10 nº 4 (1854), onde se lê: “Com intimíssimo sentimento, mas sem marcar muito a melodia” (Ex. 4). No exemplo a melodia é escrita no registro médio grave, onde se destacaria facilmente sobre as outras vozes, e Brahms teria feito a indicação citada no intuito de mantê-la menos evidente: “A indicação de Brahms sugere ao intérprete que a linha melódica pungente permaneça um espectro translúcido, emanando debilmente por trás do delicado véu sonoro do acompanhamento” (ARNONE, 2006, p. 8).²⁶

56



Ex. 4: Brahms, *Balada Op. 10 nº 4*, c. 47 e 48. Edição Breitkopf & Haertel, 1856.

Os pianos para uso em concertos

Enquanto que para o uso pessoal Brahms se sentia muito à vontade com instrumentos de menor poder sonoro, como o Streicher que o acompanhou por 30 anos, para seus concertos o compositor demonstrava um critério diferente ao

²⁵ Texto original: “When lifting a submerged theme out of a tangle of music he used jokingly to ask us to admire the gentle sonority of his ‘tenor thumb.’”

²⁶ Texto original: “Brahms’s direction to the performer suggests that the poignant melodic line is meant to remain a translucent specter, dimly emanating from behind the delicate sonic veil of the accompaniment.”

escolher pianos, preferindo os instrumentos que aderiam aos avanços tecnológicos da época. O compositor cancelou a estreia de seu *Concerto n° 1* em Hamburgo em 1858 pois o único piano 'decente' da cidade, um piano de concerto *Erard*, não pôde ser assegurado para a apresentação na data pretendida (BOZARTH; BRADY, 2009, p. 75) e a estreia do *Concerto* acabou acontecendo na cidade de Hannover, no dia 22 de janeiro de 1859.

Em 1881²⁷, enquanto apresentava seu recém escrito *Concerto n° 2 para piano e orquestra* em uma turnê, Brahms tocou em pianos de diversas marcas, dentre eles os mais modernos de então. Em outubro, na cidade de Meiningen, tocou em um *Bechstein*, já em Budapeste utilizou um *Bösendorfer*. Preocupado com os instrumentos de seus próximos concertos, escreveu a alguns regentes com a finalidade de assegurar que os melhores pianos estivessem disponíveis. Enviou a seguinte carta a Julius Otto Grimm, que regeria o *Concerto* em Münster:

Você poderia fazer a gentileza de perguntar em Colônia ou em algum outro lugar se alguém pode mandar um *Bechstein* ou um *Steinway*? Eu pagarei os custos de transporte com prazer. Mas eu não tocarei novamente em um instrumento questionável (BOZARTH; BRADY, 2009: 86).²⁸

Infelizmente esse pedido não foi atendido, pois, como pode ser evidenciado através do meticuloso catálogo de apresentações feitas por Brahms como pianista e regente preparado por Renate e Kurt Hofmann, em sua última apresentação em Münster, Brahms tocou seu *Concerto n° 1* em um piano da marca local *Gebrüder Knake*, no dia 5 de fevereiro de 1876; e quando tocou seu *Concerto n° 2*, em 16 de janeiro de 1882, teve que utilizar um instrumento da mesma marca (HOFMANN, 2006, p. 158/208). O compositor também escreveu a Julius von Bernuth, que seria o regente do *Concerto*

²⁷ Segundo Bozarth e Brady (2009, p. 87), no ano de 1881 a firma *Steinway & Sons* inaugurou sua filial em Hamburgo.

²⁸ Texto original: "Would you be so good as to inquire in Cologne or wherever whether one can not send for a Bechstein or a Steinway. I will gladly pay the transportation costs. But I will not play again on some risky or questionable instrument."

em Hamburgo, pedindo “um muito bom e poderoso *Bechstein* (ou um *Steinway* americano)²⁹ – esse desejo foi realizado: um *Bechstein* (HOFMANN, 2006, p. 206).

Ao longo de sua carreira Brahms teceu comentários elogiosos a pianos das marcas *Baumgardten & Heins*, *Erard*, *Streicher*, *Bösendorfer*, *Bechstein* e *Steinway & Sons*. Segundo Hofmann (2006), ele apresentou-se publicamente em vários instrumentos: *Conrad Graf*, *Stöckhardt*, *Hüni*, *Schweighofer*, *Klems*, *Ehrbar*, *Grotrian*, *Steinweg* (antes dessas duas últimas firmas se fundirem), *Blüthner*, *Knabe & Co.*, *van Lipp*, *Bretschneider*, *E. Ascherberg*, *C. Mand*, *Rud. Ibach Söhne*, *Ibach Sohn* e *Apollo*, além dos citados acima. Brahms provavelmente usou um *Streicher* pela última vez em público no ano de 1880, um *Erard* pela última vez em 1874, e um *Steinway & Sons* pela primeira vez em 1865.

Enquanto Brahms preferia tocar seus concertos em pianos mais ‘poderosos’, trechos contendo a escrita musical com as mesmas particularidades tímbricas de seu *Streicher* descritas mais acima são encontrados também em seus *Concertos para piano e orquestra*, como pode ser visto abaixo (Ex. 5), através da voz que cita o tema da obra no registro médio grave.

58



Ex. 5: Brahms, *Concerto nº 2 para piano e orquestra Op. 83*, primeiro movimento, c. 23 – 24.

A escrita de melodias em acordes, com textura coral (Ex. 6), ou em intervalos harmônicos, principalmente em sextas

²⁹ Texto original de trecho da carta datada de 30 de dezembro de 1881: “*Since I do have to trouble you about a grand piano, I ask if I will find a very good and powerful Bechstein (or American Steinway) waiting for me?*” (AVINS, 1997, p. 586).

e terças (Ex. 7), é uma característica marcante nas obras para piano de Brahms. Para que essa textura em acordes e em notas duplas seja devidamente valorizada na execução e claramente percebida durante a audição é importante que as notas centrais dos acordes ou as notas inferiores nos intervalos sejam valorizadas, com a devida ênfase à linha melódica principal, produzindo assim a textura sonora densa que é característica inequívoca da obra brahmsiana.



Ex. 6: Brahms, *Concerto nº 2 para piano e orquestra Op. 83*, primeiro movimento, c. 73 - 76. Melodia em acordes.



Ex. 7: Brahms, *Concerto nº 1 para piano e orquestra Op. 15*, primeiro movimento, c. 91 - 95. Melodia em terças e sextas.

Considerações finais

A partir do exposto, nota-se claramente que Brahms possuía uma preferência específica para instrumentos, utilizando para seu uso pessoal um piano de menor poder sonoro, com uma característica sonora que valorizava o registro médio/grave e que possuía a tradicional mecânica vienense de rápida reação ao toque. Já para o uso em concertos, o compositor optava por pianos com grande projeção sonora. Acreditamos que essa predileção de Brahms para as apresentações em grandes salas de concerto remete-se a questões acústicas e não invalidam os aspectos tímbricos inerentes aos pianos que utilizava para compor cujas características podem ser consideradas intrínsecas à

sonoridade de suas peças. Pode-se concluir que tanto as melodias localizadas no registro médio/grave assim como aquelas com vozes intermediárias em notas duplas e em textura acordal requerem uma atenção especial do pianista na execução de suas obras.

Referências Bibliográficas

AMTLICHER Bericht über die Industrie und Kunstausstellung zu London im Jahre 1862. Berlin: Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1865.

ARNONE, Augustus. The Aesthetics of Textural Ambiguity: Brahms and the Changing Piano. In: *Current Musicology*, New York, no 82, p. 7-32, 2006.

AVINS, Styra (Org.). *Johannes Brahms: Life and Letters*. Reimpressão. Oxford: Oxford University Press, 1997 / 2004.

60

BOZARTH, George S.; BRADY, Stephen. The Pianos of Johannes Brahms. In: FRISCH, Walter (Ed.). *Brahms and His World*. Edição Revisada. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 49-64.

BRAHMS, Johannes. *Balladen für das Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1856. Partitura.

CAI, Camilla. Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works, *Performance Practice Review*, v. 2, no 1, p. 58-72, 1989.

HENKEL, Hubert. *Lexikon Deutscher Klavierbauer*. Frankfurt: Verlag Erwin Brochinski, 2000.

HOFMANN, Renate; HOFMANN, Kurt. *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret*. Tutzing: Hans Schneider, 2006.

MOSER, Andreas. (Ed.) *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.

POLLENS, Stewart. The Schumann / Brahms Conrad Graf Piano, *The American Brahms Society Newsletter*, Seattle, v. XXIV, no 1, 2006.

SMYTH, Ethel. *Impressions that Remained*. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

O planejamento como estratégia de otimização do estudo individual do músico

LEANDRO QUINTÉRIO³⁰
ECA/USP – lequinterio@gmail.com

há é de conhecimento dos músicos que o estudo individual é fundamental no preparo para a performance. Para que o estudo seja eficiente a pesquisa empírica tem mostrado ele deve se basear em algumas características que incluam tanto a economia de tempo e esforço (HALLAM, 2001), como o trabalho crítico-reflexivo em busca da excelência artística (WILLIAMON, 2004). Alguns aspectos essenciais para essa prática seriam a concentração, estabelecimento de metas possíveis, autoavaliação, o uso de estratégias flexíveis e a criação de um plano global da obra a ser preparada (CHAFFIN e LEMIEUX, 2004).

Para Jorgensen (2004), o estudo eficiente pode ser atingido através do uso de diversas estratégias de estudo. Por estratégias de estudo pode-se entender como pensamentos ou comportamentos que os músicos empregam durante a prática para com o objetivo de influenciar seu estado motivacional ou afetivo, ou a maneira como selecionam, organizam, integram e ensaiam novos conhecimentos e habilidades. Como exemplo, o estudo com o metrônomo para controle do andamento seria um tipo de estratégia de comportamento e o planejamento uma estratégia de pensamento.

No entanto, as estratégias por si só não são garantia de desenvolvimento, afinal, não há uma correspondência direta entre o uso de uma estratégia e sucesso na performance (HALLAM, 1995 apud JORGENSEN, 2004, p. 98). Por esse motivo, autores tem enfatizado a importância das habilidades que promovem a autonomia e a regulação do próprio estudo. Quanto maior a capacidade dos estudantes controlarem sua própria prática, melhor administram as diversas variáveis para

³⁰ Este trabalho é resultado parcial da pesquisa de Mestrado do autor, realizado com bolsa Capes

otimizar o aprendizado (BARRY e HALLAM, 2002; JORGENSEN, 2004; HALLAM e BAUTISTA, 2012).

Um elemento fundamental para essa autonomia no estudo é a metacognição, que seria o conhecimento sobre o aprendizado em si. Ela engloba o conhecimento dos próprios pontos fortes/fracos, de estratégias de estudo, dos requisitos para realizar as tarefas e processos de regulação do próprio estudo, como planejamento, monitoramento e avaliação (HALLAM, 2001). Esse gerenciamento da própria aprendizagem diz respeito à autorregulação, um processo complexo que envolve diversas variáveis e que tem sido visto como um importante aspecto na eficiência do aprendizado. Apesar de ainda ser recente na área de música, pesquisas sobre o assunto enfatizam que os estudantes podem tornar seu estudo mais produtivo ao se utilizar dessas estratégias autorreguladoras (NIELSEN, 1999; HALLAM, 2001; MCPHERSON e ZIMMERMAN, 2011; DOS SANTOS e GERLING, 2011).

62

A autorregulação na prática musical

A autorregulação diz respeito aos mecanismos usados pelos indivíduos para controlar seu comportamento e tem sido estudada por várias frentes da psicologia, dentre elas a Teoria Social Cognitiva, do psicólogo Albert Bandura. Essa teoria postula que o comportamento humano “é determinado a partir da interação contínua e recíproca entre as influências ambientais, pessoais e comportamentais” e, portanto, “o homem é um ser capaz de exercer um papel ativo em sua própria história” (POLYDORO; AZZI, 2008, p. 150).

Todas as pessoas exercem algum grau de autorregulação em suas atividades durante a vida e ela não é uma característica fixa. Isto é particularmente interessante do ponto de vista educacional, já que, quanto mais os indivíduos desenvolverem o comportamento autorregulado, maior autonomia e mais eficientes serão no aprendizado.

Existem vários modelos sobre como a autorregulação funciona e neste trabalho será utilizado o de Barry Zimmerman (2000), que se baseia na teoria de Bandura e que já se voltou à investigação da autorregulação na prática dos músicos (MCPHERSON e ZIMMERMAN, 2002, 2011). Além disso, este

autor tem sido utilizado como referência em textos teóricos e pesquisas sobre a atividade musical (e.g. NIELSEN, 2001; JORGENSEN, 2004; LEON-GUERRERO, 2008; MIKSZA, 2011; HATFIELD et al, 2016; HATFIELD e LEMYRE, 2016).

O modelo de Zimmerman envolve três fases em um processo cíclico:

- A fase prévia, na qual ocorre a análise da tarefa, o estabelecimento de metas e a escolha de estratégias para sua realização. Esta fase é influenciada pela motivação, as crenças de autoeficácia e a expectativa de resultados.
- A fase de realização, que compreende a execução dos planos traçados na fase anterior. Aqui é importante o autocontrole do desempenho e a auto-observação.
- A fase de autorreflexão, que inclui a avaliação do processo, comparando os resultados obtidos com o que se esperava alcançar. Aqui estão envolvidos subprocessos como autoavaliação, atribuições de causa e as autorreações. Como o processo é cíclico, os resultados desta fase influem na próxima fase previa. (AZZI e POLYDORO, 2009, p. 82).

Importante lembrar que as etapas não ocorrem separadamente de modo claro, portanto, muitas informações de uma etapa estão fortemente ligadas à outra. Além disso, este processo é cíclico e pode ocorrer em vários momentos, seja na observação ampla do estudo semanal ou no exato instante em que está estudando.

Mcperson e Zimmerman (2011) defendem que há um grande potencial em pesquisar o ensino/aprendizado de música sob essa perspectiva, até porque aprender um instrumento requer tanto ou mais autorregulação quanto o aprendizado de qualquer outra área (disciplinas acadêmicas, esportes, etc). O aprendizado musical pode ser muito difícil no início e geralmente o estudo de música é opcional, o que requer grande motivação e bastante autonomia sobre quando/onde/quê praticar. Essa autonomia no estudo do instrumento faz parte de toda vida de aprendizado de um músico e se não houver um estímulo a autossuficiência, o músico poderá ter dificuldades em continuar seu desenvolvimento após o período

de formação onde não haverá contato com o professor.

Apesar das habilidades autorregulatórias se mostrarem uma ferramenta importante na aprendizagem, esses procedimentos parecem não ser tão comuns na rotina dos estudantes (JORGENSEN, 1998; NIELSEN, 2004, apud HATFIELD et al, 2016:5) e muitos alunos parecem apresentar dificuldades em planejar seu estudo ou aplicar diferentes estratégias (CAVALCANTI, 2009).

Por esse motivo, autores têm destacado o papel dos professores nesse processo e recomendam que se promova o uso estratégias autorreguladoras já que formam a base para que os alunos assumam responsabilidade pelo aprendizado (NIELSEN, 2001; HALLAM, 2001; LEON-GUERRERO, 2008). O aluno deve aprender habilidades básicas de estudo e depois, ou simultaneamente, ser encorajado a regular seu estudo. Para isso, conhecer e utilizar estratégias, trabalhar a capacidade de autoavaliação e realizar algum planejamento do estudo são atividades podem ajudar os estudantes a criar essa autonomia no aprendizado.

64

O planejamento no estudo

O planejamento como estratégia de estudo se insere na fase prévia da autorregulação e pode incluir atividades como análise prévia da tarefa, estabelecimento de metas, administração do tempo, agendamento e seleção de estratégias.

Planejar implica em tomar decisões sobre o estudo, tais como: criar uma rotina de trabalho fixa ou estudar de modo variado; o que priorizar; qual aquecimento ideal para a atividade; o que estabelecer como metas; como manter repertório antigo. Essas escolhas são influenciadas direta ou indiretamente por diversas variáveis como motivações ou expectativas individuais, demandas ou compromissos externos, as especificidades das metas estabelecidas ou características pessoais de trabalho. A capacidade para fazer boas escolhas envolve, dentre outras coisas, a experiência pessoal, conhecimento de estratégias, capacidade de autoavaliação, aspectos ligados ao senso metacognitivo, já citado anteriormente.

Além da pesquisa científica, é possível encontrar recomendações para o planejamento de estudo em referências

da literatura voltada aos músicos, como Galamian (1962), Ryan (1992), Provost (1992), Iznaola (2000) e Klickstein (2012). Embora nem tudo tenha sido adereçado pela pesquisa empírica, já que falta uma interação maior entre as áreas³¹, algumas informações coincidem e muito se pode aproveitar da experiência desses músicos e professores.

Quais seriam então os procedimentos relacionados ao planejamento que podem fazer parte da rotina de estudos?

Para o planejamento é importante que se analise previamente a tarefa a qual irá se dedicar. Em termos de prática musical pode significar estabelecer uma visão geral da obra a ser estudada, identificando um caminho interpretativo, detalhes técnicos e possíveis dificuldades, prática comum nos músicos avançados (HALLAM, 2001; NIELSEN, 2001). Em uma perspectiva mais pontual, pode se analisar o que pretende realizar em uma sessão de estudo específica para revisar o que precisa fazer e de que maneira.

Um ponto fundamental para o estudo é ter metas bem definidas, pensando a longo, médio e curto prazo. Mcpherson e Zimmerman falam que a essência desse procedimento é dividir metas amplas em pequenas etapas manejáveis, dessa forma alinhando o trabalho de curto e longo prazo (por exemplo, praticar determinada técnica que será necessária para um resolver uma obra difícil). Destacam ainda que esse procedimento tem um papel importante no aprendizado como um todo, já que “os estudantes que definem para si metas claras tendem a sentir maior prazer e confiança com relação a suas habilidades, focam seus esforços ao longo do aprendizado, trabalham mais e persistem mais com as instruções principalmente diante das dificuldades” (PINTRICH E CHUNK, 1996; ZIMMERMAN, 2007 apud MCPHERSON e ZIMMERMAN, 2011, p. 158).

Para Jorgensen (2004) as metas de estudo costumam se focar em dois aspectos: qualidade técnica e qualidade expressiva da performance. O autor recomenda ainda que ao início de uma sessão de estudos se estabeleça o mais claro

³¹ Em Barros (2008, p. 39) há uma discussão sobre a pesquisa empírica e a literatura de especialistas em música (professores e *performers*).

possível o que pretende trabalhar.

Para atingir as metas estabelecidas é necessário escolher estratégias adequadas para o trabalho, seja na abordagem de obras novas, na resolução de problemas, na memorização ou no preparo para a performance. O uso dessas estratégias varia de acordo com o nível do músico, depende do conhecimento que possui e de sua experiência em empregá-las. É importante que se observe quais estratégias se utilizam no seu estudo para identificar se elas estão sendo eficazes e se há aspectos do aprendizado que estão sendo negligenciados.

Para a organização do estudo, alguns autores sugerem que um estudo equilibrado deve incluir treino técnico, trabalho de elementos expressivos e preparo do para a performance (GALAMIAN, 1962; IZNAOLA, 2000; KCLICKSTEIN, 2012). Uma prática bem estruturada deve, portanto, abranger esses diversos elementos. É importante dizer que não há definição ainda na pesquisa empírica de qual maneira ideal de organizar o estudo, se uma rotina fixa ou a variedade funcionam melhor, se é necessário começar sempre com treino técnico, e há bastante variação até mesmo entre os músicos profissionais (HALLAM, 2001). Acima de tudo, é importante que ele seja adequado às metas estabelecidas e às necessidades pessoais de trabalho.

66

O mesmo vale para a administração do tempo, já que não há uma resposta única para a quantidade e momento ideal para estudo, e isso varia de acordo com instrumento, necessidade e objetivos. Há, no entanto, alguns pontos importantes como: a regularidade do estudo, a distribuição do trabalho ao longo do dia e da semana, o trabalho em sessões curtas (menores que 1 hora), a inclusão de intervalos de descanso entre as sessões. O senso comum também diz que o ideal é dedicar-se à parte crítica do estudo no momento do dia em que está mais alerta e disposto, apesar de ser comum entre os músicos realizar o trabalho mais exigente pela manhã (JORGENSEN, 2004, p. 90).

Estudar muitas horas por dia (mais do que 5-6 horas, por exemplo) é citado geralmente como algo pouco produtivo, pois a concentração não se manteria e ainda haveria desgaste físico desnecessário. Jorgensen (2004) destaca que ao melhorar a qualidade do estudo, por consequência a performance também será aperfeiçoada e é muito provável que se diminua a

necessidade por quantidade de trabalho.

A organização do espaço é considerada por Mcpherson e Zimmerman (2011) como um dos elementos que afetam a autorregulação e a eficiência do aprendizado, apesar de ainda ser necessário aprofundar a pesquisa para entender sua influência. Klickstein (2012) fala sobre isso e destaca a necessidade de manter organizado o espaço em que se estuda, dentro do possível com iluminação e temperatura adequada, certo grau de silêncio e privacidade, eliminando distrações e com o material que julgar necessário (e.g. estante, metrônomo, afinador, caderno de anotações, lápis, gravador).

O planejamento não precisa ser necessariamente algo explícito, por escrito. Mas algumas pesquisas experimentais de intervenção e outros autores recomendam o uso de algum tipo de diário ou relatório como ferramenta de suporte já que pode auxiliar a manter o foco nas metas estabelecidas e monitorar o próprio progresso, estimulando a autonomia no estudo (MCPHERSON, 1989 e 2005 apud MCPHERSON E ZIMMERMAN, 2011, p. 140; PROVOST, 1992, p. 10; KLISCKTEIN, 2012, p. 9; LEHMANN E JORGENSEN, 2012, p. 687; HATFIELD E LEMYRE, 2016)³².

O planejamento estabelecido também não deve ser visto como algo fixo, uma definição exata do que se realizará e o resultado que alcançará, mas sim um direcionamento do trabalho. A flexibilidade no planejamento depende da eficiência em autorregular-se, já que exige observação e reflexão sobre processo de estudo para rever o plano traçado, repensar as metas estabelecidas e as estratégias usadas quando necessário.

Encarar o estudo de modo objetivo estimula a adereçar os problemas e procurar soluções para eles, evitando que se atribua as falhas e dificuldades à falta de habilidade ou talento, ou que o trabalho seja baseado só na tentativa e erro (a experimentação faz parte da atividade criativa, mas não deve ser o procedimento único). Além disso, observação do próprio progresso, a percepção de controle e a satisfação de realização afetam positivamente os subprocessos de autoeficácia e a motivação para engajar-se no estudo e em novos desafios.

³² Klickstein e Provost fornecem em seus livros tabelas que podem ser usadas como modelo para o planejamento e registro das atividades.

Considerações finais

Para extrair mais do estudo individual não se deve simplesmente pensar em estudar mais tempo ou repetir mais vezes, e sim otimizar a prática, estabelecendo objetivos claros, procurando estratégias adequadas para o atingi-los, planejando e organizando o estudo de maneira consciente.

Vale reforçar que o planejamento e os procedimentos discutidos aqui são apenas um recorte de todo o processo de estudo. De nada adianta planejar e pensar em metas se o estudo não incluir uma reflexão sobre as capacidades e necessidades, o trabalho concentrado nas tarefas, a busca por um repertório pessoal de estratégias e a ampliação do conhecimento musical.

Pesquisas em educação e aprendizagem têm levantado questões sobre como promover o aprendizado de estratégias de estudo e da autorregulação não apenas no ensino acadêmico mas também no ensino de música. Apesar de alguns trabalhos mostrarem que é possível ensinar e aprender estratégias (BARRY, 1992; NIELSEN, 1999; MIKSZA, 2013; HATFIELD E LEMYRE, 2016), este é um assunto que ainda carece de maiores investigações, principalmente na prática musical.

68

Referências Bibliográficas

AZZI, R. G.; POLYDORO S. A. J. Autorregulação da aprendizagem na perspectiva da teoria sociocognitiva: introduzindo modelos de investigação e intervenção. *Revista Psicologia da Educação*, São Paulo, n. 29, p. 75-94, 2009.

AZZI, R. G. Autorregulação em Música: discussão à luz da teoria social cognitiva. *Modus*, Belo Horizonte, v. 10, n. 17, p. 9-19, nov. 2015.

BARROS, L. C. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. 265 f. Tese (Doutorado em Música). UFRGS, Porto Alegre, 2008.

BARRY, N. The effects of practice strategies, individual differences in cognitive style, and gender upon technical accuracy and musicality of student instrumental performance. *Psychology of Music*, v. 20 n.2, p.112-1123, 1992.

BARRY, N.H.; HALLAM, S. Practice. In: PARNCUTT, R., & MCPHERSON, G.EEds.). *The science and psychology of music performance*. Oxford: University Press, 2002 p. 151-165.

CAVALCANTI, C. R. P. *Auto-regulação e prática instrumental: um estudo sobre as crenças de auto-eficácia de músicos instrumentistas*. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 2009.

CHAFFIN, R.; LEMIEUX, A. F. General Perspectives on achieving musical excellence. In: WILLIAMON, A. *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 19-39.

DOS SANTOS, R. A. T., GERLING, C. G. (Dis)similarities in music performance among self-regulated learners: An exploratory study. *Music Education Research*, Vol. 13(4), p. 431-446, 2011.

GALAMIAN, I. *Principles of Violin Playing and Teaching*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1962.

HALLAM, S. Professional musicians' approaches to the learning and interpretation of music. *Psychology of Music*, v. 21, n. 2, pp. 111-128, 1995.

_____. The development of metacognition in musicians: Implications for education. *British Journal of Music Education*, v. 18, pp. 27-39, 2001.

HALLAM, S.; BAUTISTA, A. Processes of instrumental learning: the development of musical expertise. In: MCPHERSON, G.; WELCH, G. F. *The Oxford Handbook of Music Education*. Oxford: Oxford University Press, 2012. p. 658-676.

HATFIELD, J. L.; LEMYRE P.N. Foundations of Intervention Research in Instrumental Practice. *Front. Psychol.* Vol 6, 2016. Disponível em <<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1029864916658342>>. Acesso em: 02/09/2016.

HATFIELD, J. L.; HALVARI, H.; LEMYRE P.N. Instrumental practice in the contemporary music academy: A three-phase cycle of Self-Regulated Learning in music students. *Musicae Scientiae*, p.1-22, 2016. Disponível em <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1029864916658342>> Acesso em: 02/09/2016.

IZNAOLA, Ricardo. *On Practicing: a manual for students of guitar performance*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2000.

JORGENSEN, H. *Planlegges oving? [Is practice planned?]*. Oslo, Norway: Norwegian Academy of Music, 1998.

JORGENSEN, H. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, A. *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 85-103.

KLICKSTEIN, G. *The Musician's Way: a Guide to Practice, Performance, and Wellness*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

LEHMANN, A.C.; JORGENSEN, H. Practice. In: MCPHERSON, G.; WELCH, G.F. *The Oxford Handbook of Music Education*. Oxford: Oxford University Press, 2012. p.677-693.

LEON-GUERRERO, Amanda. Self-regulation strategies used by student musicians during music practice. *Music Education Research*. Vol. 10, n.1, p. 91-106, 2008.

MCPHERSON, G. E.; ZIMMERMAN, B. J. Self-Regulation of musical learning. In: R. COLWELL and P. WEBSTER (eds). *MENC handbook of research on music learning*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Vol. 2, p. 130-175.

MIKSZA, Peter. The development of a measure of self-regulated practice behavior for beginning and intermediate instrumental music students. *Journal of Research in Music Education*, Vol. 59(4), 321-338, 2011. Disponível em:

<<http://jrm.sagepub.com/content/59/4/321.full.pdf+html>>.

Acesso em: 02 jul. 2016.

_____. The effect of self-regulation instruction on the performance achievement, musical self-efficacy, and practicing of advanced wind players. *Psychology of Music*, Vol. 43 (2), p.219-243, 2013.

NIELSEN, S.. Regulation of learning strategies during practice: a case study of a Church organ student preparing a musical work for performance. *Psychology of Music*, v. 27, p.218-229, 1999.

_____. Self-regulating learning strategies in instrumental music practice. *Music Education Research* v. 3, n. 2, p. 156-157, 2001.

_____. Strategies and self-efficacy beliefs in instrumental and vocal individual practice. *Psychology of Music*, Vol. 32(4), p. 418-431, 2004.

PINTRICH, P.; SCHUNK, D. *Motivation in Education: Theory, Research & Applications*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 2016.

POLYDORO, S. A. J. & AZZI, R. Autorregulação: aspectos introdutórios. In: BANDURA, A.; AZZI, R.; POLYDORO, S. A. J. (orgs.). *Teoria Social Cognitiva: conceitos básicos*. Porto Alegre, Editora Artmed, 2008, p.149-164.

PROVOST, Richard. *The Art and Technique of Practice*. London: Music Sales, 1992.

RYAN, Lee. F. *The Natural Classical Guitar: The Principles of Effortless Playing*. Westport, CT: Bold Strummer Ltd, 1991.

WILLIAMON, A.; VALENTINE, E. Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *British Journal of Psychology*, v. 91, p. 353-376, 2000.

WILLIAMON, A. *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

ZIMMERMAN, B. J.; SCHUNK, D. H. Motivation: An essential dimension of self-regulated learning. In: SCHUNK, D. H.; ZIMMERMAN, B. J (Eds.), *Motivation and Self-regulated learning: theory, research and applications*. Hillsdale, NJ: Erlbaum. 2007, p. 1-30.

Questões Interpretativas

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

A obra coral de Lindembergue Cardoso: revisão ao catálogo de obras e estabelecimento do corpus de pesquisa.

DENISE CASTILHO DE OLIVEIRA COCARELI
ECA/USP - denise.musica@gmail.com

SUSANA CECILIA IGAYARA-SOUZA
ECA/USP - susanaiga@usp.br

Este artigo apresenta resultados parciais de pesquisa de mestrado em andamento, cujo objeto de estudo é a produção coral do compositor Lindembergue Cardoso, especificamente em obras que faz uso da notação não tradicional. Nossa pesquisa visa discutir as práticas do repertório coral que utilizam novos tipos de grafias na exploração de sonoridades vocais e texturas corais. No presente texto, propomos revisão ao catálogo de obras corais de Lindembergue Cardoso, estabelecendo assim, o corpus de pesquisa que será analisado em etapa posterior.

Lindembergue Cardoso (Livramento de Nossa Senhora, 1939 – Salvador, 1989), membro-fundador do Grupo de Compositores da Bahia³³, foi um compositor de destaque no cenário da música brasileira do século XX. No decorrer de sua carreira recebeu diversos prêmios por suas composições, que somam cerca de 150 obras. Sua produção coral é significativa em seu conjunto de obras, tanto no que diz respeito à quantidade de peças produzidas, quanto na relevância dessa produção para o repertório brasileiro. Ilza Nogueira (2012, p. 10) afirma que o canto coral sempre foi uma das “paixões” de L. Cardoso e que desde seu primeiro contato com essa formação, o compositor não mais se desvencilhou dela, seja regendo coros, compondo obras para coro *a capella*, coro e instrumentos ou escrevendo arranjos. Em seu livro autoral, *Causos de Músico*, Lindembergue Cardoso cita o seu primeiro contato com o canto coral e aponta o quão significativo foi aquele momento para ele:

³³ Movimento musical que floresceu na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em meados da década de 1960.

Por exigência da escola, todos os alunos tinham a obrigação de cantar no Coral. Depois que Arlindo Teixeira testou a minha voz, disse: - Você é tenor. Fique ali, naquele grupo – entregando-me uma parte amarelada do “Magnificat” de Bach. Quando começou o ensaio, fiquei muito emocionado comentando para mim mesmo: “Como é que pode! Esta música existe há tanto tempo, e eu não a conhecia. Que maravilha!”. Fiquei tão empolgado que convenci vários membros do conjunto de Fausto a entrar na escola. (CARDOSO, 1994, p. 48)

A produção coral de Lindembergue Cardoso é composta por obras para coro *a capella*, coro e instrumentos, coro e orquestra, ópera, arranjos de canções folclóricas e música popular, composições para espetáculos e arranjos para montagens didáticas.

Revisão ao catálogo e levantamento de obras

75

Como parte dos procedimentos metodológicos, realizamos pesquisa documental para o levantamento das obras corais junto aos catálogos existentes que se referem ao compositor. Os catálogos consultados foram: o primeiro catálogo publicado de Lindembergue (1976); a Pesquisa Escolar (1998), realizada pela Secretaria da Educação do Estado da Bahia; o catálogo de obras da biblioteca da ECA-USP, de 1975, que já continha obras do compositor; a lista de composições presente na dissertação de Alexandre Reche e Silva (2002); o catálogo de obras da Tese de Doutorado de Roberto Alexandre Perez (2009); e o catálogo produzido por Nogueira (2009). Ilza Nogueira (2009) realizou a última catalogação de toda produção do compositor, reeditando e atualizando as informações sobre a obra de Lindembergue Cardoso. Sendo tal catálogo mais recente e com maior número de registros, foi utilizado como fonte principal e identificadas, a princípio, 84 obras corais.

No decorrer da análise dos catálogos encontramos duplicidades e congruências que geraram informações conflitantes em relação ao número de obras compostas. Tomamos como exemplo a catalogação da obra *Missa Brevis*

(1974), para coro misto e órgão. A obra é constituída de três movimentos compostas em momentos diferentes, *Kyrie Op. 18* (1970), *Sanctus Op. 26* (1972) e *Agnus Dei Op. 31* (1974), compiladas posteriormente pelo compositor numa mesma obra. Os catálogos de Silva (2002) e Perez (2009) apresentam apenas as obras com número de opus, logo, listam as três peças que compõe a *Missa Brevis* como obras distintas, mas não citam a *Missa Brevis*. Já o catálogo de Nogueira (2009), elenca os opus 18, 26 e 31 como obras separadas, além da *Missa Brevis* como outra obra. Por essa razão, levantamos a princípio um total de 84 obras corais e depois que notamos as duplicidades, compreendemos a *Missa Brevis* como uma única obra e chegamos ao número de 81 obras corais produzidas pelo compositor.

Sobre a localização do material levantado, das 81 obras, encontramos 54 partituras por meio de consulta a acervos físicos e digitais, que são apresentados na tabela abaixo, bem como o número de obras corais encontradas em cada um deles. A princípio tínhamos acesso a apenas 19 partituras, que estavam disponíveis no acervo da biblioteca da ECA-USP. Como previsto na pesquisa, realizamos visita técnica ao Memorial Lindembergue Cardoso, localizado no *campus* de Música da Universidade Federal da Bahia, onde se encontra o acervo pessoal do compositor.

76

Acervos Consultados	Obras Levantadas	Base de dados (consulta física ou digital)
Memorial Lindembergue Cardoso	53	consulta física
Biblioteca ECA-USP	19	consulta física
Biblioteca UFG	9	consulta digital
Biblioteca UFBA	8	consulta física
Biblioteca UFMG	4	consulta digital
Acervo IA-UNESP	3	consulta física
Acervo IA-UNICAMP	0	consulta digital
Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ)	0	consulta digital

Figura 1: Acervos consultados e obras levantadas.

Conforme evidenciado na tabela exposta, a pesquisa documental no Memorial Lindembergue Cardoso constituiu um procedimento essencial dessa etapa do trabalho. Das 54 partituras localizadas, 53 encontram-se no acervo do compositor. Apenas a obra *Requiem em Memória de Milton Gomes* op. 32 (1974), para dois coros e orquestra, foi localizada somente na biblioteca da ECA-USP. Em sua maioria, as partituras encontradas no Memorial são manuscritos autógrafos e cópias manuscritas. Há obras editadas constantes de diversas bibliotecas, que possivelmente foram enviadas pelo próprio compositor ou editor, como a peça *O Navio Pirata* (1979), para coro infantil a 3 vozes, e *Chromaphonetikos* op. 58 (1978), para coro SATB *a capella*, ambas com edição FUNARTE e presentes em todos os acervos que contém peças de L. Cardoso. De acordo com nossa consulta, há bibliotecas musicais importantes, como as da UFRJ e UNICAMP, em que não há nenhuma obra, nem mesmo as editadas, do compositor em questão.

77

Fundado em 1991, por Lucy Cardoso, viúva de L. Cardoso e responsável pelo arquivo até hoje, o Memorial Lindembergue Cardoso constitui um arquivo pessoal e tem composição heterogênea, com itens como roupas, fotos, instrumentos musicais, cadernos com anotações do compositor, prêmios, materiais fonográficos, jornais, revistas, livros, entre outros. Acerca da apropriação de objetos que, em certa medida, não eram considerados documentos históricos, Certeau (1982, p. 80) afirma que “em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira.” Segundo o autor, a ação de recolher ou fotografar materiais para outra função que não a original é uma maneira de ressignificá-los, de transformar o que era, por exemplo, uma anotação de aula, em um objeto de análise.

Ao discorrer sobre conceitos da arquivologia musical, Cotta (2006) apresenta a definição de documento desenvolvida por Belloto:

Documento é **qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico** pelo qual o homem se expressa. É o livro,

o artigo [...], a tela, a escultura, [...] o filme, o disco, a fita magnética [...], enfim, tudo o que seja **produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas, técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana** (BELLOTTO, 1991³⁴ apud COTTA 2006:19, grifo do autor).

Segundo Cotta (2006) essa definição amplia bastante a noção tradicional, normalmente utilizada para designar apenas os documentos cujo suporte é o papel. Atualmente, um documento é representado por quaisquer elementos gráficos, iconográficos, plásticos ou fônicos. Abarcando partituras, objetos pessoais, programas de concerto e instrumentos musicais, por exemplo.

Além das 53 partituras levantadas no Memorial do compositor, foram recolhidos diversos materiais, os quais compõem importantes fontes documentais para a pesquisa, como materiais fonográficos, programas de concertos que apresentam Lindembergue Cardoso como regente e em que são registradas interpretações de algumas de suas obras corais em diversos estados do Brasil e em outros países, o que evidencia a relevância da sua produção. Encontramos, também, cartas, recortes de jornais locais e capítulos de livros contendo entrevistas com o compositor, que são importantes documentos para o levantamento de sua trajetória profissional e para compreensão de sua produção e de sua biografia.

Destacamos o importante contato estabelecido com Lucy Cardoso, que constitui parte essencial da história do compositor e da Escola de Música da UFBA, pois, além de viúva do compositor, era funcionária do Departamento de Música. Durante nossa visita, fizemos registro escrito de nossas atividades e Lucy nos concedeu uma pequena entrevista na qual discorre sobre a montagem do memorial e sobre a forte relação de Lindembergue Cardoso com o canto coral.

Acerca do uso de conjuntos documentais de origem pessoal como fonte de pesquisa, Heymann (1997, p. 41) explicita como o acesso a esses documentos produzem no

³⁴ BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991. 198 p.

pesquisador a capacidade de “simular o transporte no tempo, a imersão na experiência vivida, de forma direta, sem mediações”.

Esta sensação é fortalecida quando o material foge aos rigores institucionais da produção documental, às características seriais e ao formato burocrático, e tem uma origem privada, um caráter pessoal, conferindo a impressão de que se está tomando contato com frações muito íntimas da história e de seus personagens. A sedução exercida pelos arquivos privados pessoais sobre os pesquisadores parece repousar exatamente na expectativa deste contato com a experiência de vida dos indivíduos cuja memória, imaginamos, fica acessível aos que examinam sua "papelada", vista como repositório seguro dos registros de sua atuação, pensamento, preferências, pecados e virtudes. (HEYMANN, 1997, p. 41)

Estabelecimento do corpus de pesquisa

79

Após a localização das partituras, analisamos quais obras se adequariam aos propósitos da pesquisa. Como mencionamos, nosso objeto de estudo são as obras do compositor que fazem uso da notação não tradicional, logo, as peças que não contêm este tipo de grafia não se encaixam em nosso trabalho. Dentre as 54 partituras localizadas, identificamos 31 peças que fazem uso de novas grafias e que constituem o corpus da pesquisa.

Em relação às 27 obras não encontradas, por meio do estudo dos catálogos e de pesquisa realizada, constatamos que a maioria delas não se adequam ao nosso objeto de estudo, mas mesmo assim não interrompemos a pesquisa de localização, pois só o contato com as partituras poderia confirmar se não há nenhum uso de recursos de notação não tradicional.

A respeito do uso e criação dessas novas grafias, Stone (1980) observa que a partir da década de 1950, compositores começaram a explorar questões musicais que fugiam dos conceitos tradicionais e o sistema de signos em vigor era insuficiente para exprimir novas técnicas e pensamentos musicais que, como afirma Caznok (2008, p. 61) “enfativavam aspectos sonoros que ultrapassavam as possibilidades

previstas pelo sistema”. Dessa forma, novas grafias foram sendo criadas, em sua maioria pelos próprios compositores, que buscavam exprimir aspectos musicais, sejam eles de cunho timbrístico, indefinições de altura e duração, além da inclusão de ruídos ao espectro de sons considerados musicais.

Ruídos, movimentos rítmico-melódicos imprecisos ou sem direção previamente definida, ações sonoras nas quais o que importa é a ação e não o som, procedimentos aleatórios, evoluções temporais não previsíveis, entre outros, são alguns dos aspectos que podem ser encontrados nessas novas partituras. (CAZNOK, 2008, p. 61)

Os sistemas notacionais desenvolvidos no século XX ampliam as possibilidades da escrita tradicional com a finalidade de grafar as necessidades composicionais para além dos limites tradicionais. É nesse contexto histórico e estilístico que se encontram as obras trabalhadas em nossa pesquisa.

80

O Grupo de Compositores da Bahia, formado na década de 1960, encontra-se no contexto apresentado acima e como um movimento de vanguarda da época, trouxe novos paradigmas de discussão sobre o papel da música, suas relações culturais e educacionais. O grupo tinha como proposta “estimular e difundir a criação musical contemporânea através de intercâmbios, concertos, pesquisas, jornadas, festivais, edições e empréstimos de fitas e materiais.”³⁵ Dentre as ações do grupo, destacamos aqui a elaboração de tabelas explicativas com novos símbolos notacionais.

³⁵ In: Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia, no. 1, 1967, p. 05.

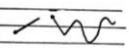




designação e signo		sentido e aplicação	vantagens	desvantagens	sugestões
<p>2. som sustentado</p> <p>2.1. ←</p> <p>2.2. — — — — —</p> <p>2.3. ~~~~~</p> <p>2.4. </p> <p>2.5. </p> <p>2.6. </p> <p>2.7. </p> <p>()</p>		<p>Sons longos são muito frequentes na m. contemp. e cabeceira mostra o ataque e o traço indica a duração.</p>	<p>Esta grafia sustentada • corpo • do som. Permite indicar nuances (de vibrato p. ex. 2.3.) e transformações (p. ex. 2.4. glissandi) com muita clareza. Também interrupções (2.2.) e repetição rapidíssima (2.3.)</p>	<p>Ev. coincidência, do traço com linhas da pauta ou baralhamento por acrescimento de falsa linha suplementar. Menos clara em transposições de acordes, na combinação de acordes com melodia (se pauta só para localizar na mesma pauta) e de sucessão rápida de sons ou acordes. A cabeceira inicial pode sugerir ataque em portato ou com accento se não accacciaturo.</p>	<p>Usar traços bem mais fortes que os da pauta, mas não em demasia para não sugerir cluster de 2º ou de retrointervalos. Desenhar a cabeceira bem pequena. Usar pauta só para localização inicial (2.5.) indo além de sistemas ou páginas reindica a cabeceira entre parentese.</p>

Figura 2: Exemplo da tabela com símbolos criados pelo GCB.

Ernst Widmer (Aarau, 1927 - Aarau, 1990), idealizador do GCB³⁶ e professor de Lindemberg Cardoso, em seu artigo, *Perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa* (1972), publicado após o *Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale*, ocorrido em Roma/Itália, comenta experiências interpretativas e pedagógicas realizadas com o grupo e apresenta a tabela à qual nos referimos. Widmer (1972, p. 138) afirma que no processo de definição desses sinais básicos, algumas normas foram estabelecidas, tais como:

- notação tradicional se as intenções nela se enquadram;
- utilização adequada de sinais novos previamente estabelecidos;
- sinais e desenhos inventados, sugestivos e concisos, se as intenções assim o exigirem;
- indicações de partituras verbais se forem imprescindíveis.

Widmer também destaca que nessa proposta de sistematização da grafia, a dimensão vertical para a leitura das alturas e a horizontal para a duração se mantém. Em nossas análises, temos observado nas obras de L. Cardoso que as normas apresentadas acima são seguidas e há forte recorrência

³⁶ Grupo de Compositores da Bahia.

dos símbolos notacionais encontrados nas tabelas.

Das 31 peças que fazem uso de notação não tradicional, verificamos que em sua maioria, as obras apresentam notação mista, ou seja, o uso concomitante da grafia tradicional com a não tradicional. Apresentamos abaixo dois exemplos de peças que compõem o corpus de nossa pesquisa: *Cançãoção* (1978), para coro SATB, cordas, sopros e percussão, que faz uso exclusivo da notação não tradicional e um trecho de um dos movimentos que compõe a *Missã Brevis, Agnus Dei op. 31* (1974), para coro SATB e órgão, que faz uso de notação mista.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Cançãoção". The score is written on a grid of staves. At the top, it is titled "CANÇÃOÇÃO" with a double bar line. The score includes various non-traditional notations such as dots, lines, and symbols. There are several systems of staves, including one for "CORO" (SATB) and another for "Perc." (Percussion). The percussion part includes a table with rhythmic patterns and symbols. The score is annotated with measures 1 through 15, and there are dynamic markings like "pp" and "ppp". The lyrics "Não tão longe que não possa te ver!" are written in the vocal part. The score is a complex example of non-traditional notation.

Figura 3: "Cançãoção" - Uso exclusivo de notação não tradicional.

8

AGNUS DEI

Lindemberg Cardoso - Op. 31

1ª vez *pp*
2ª vez *mf*
3ª vez *ff*

Nota: mudar sempre cada acorde

Soprano
Contralto
Tenor
Baixo
Órgão

1 15° 2 15° 3 15° 4 15° 5 15° 6 15° 7 15° 8 10°

15° T15° T15° T15° T15° T15° T15° T10°

Figura 4: "Agnus Dei op. 31 da Missa Brevis" - Uso de notação mista.

A pesquisa nos catálogos, a localização das partituras e a definição do corpus da pesquisa eram etapas imprescindíveis da pesquisa, que confirmou a importância dada às questões notacionais discutidas durante o século XX. Apresentamos abaixo as obras que constituem o corpus da pesquisa, organizadas por data de composição.

Datas	Obras	Formação Instrumental
1969	Proissão das Carpideiras (I) Op. 8	Coro feminino, contralto solo e orquestra
1969	Captações Op. 9	Conjunto (SATB) e orquestra
1970	Aleluia Op. 16	Coro (SATB) e bombo
1970-1974	Missa Brevis	Coro (SATB) e órgão
1971	Kyrie-Christe Op. 22	Coro (SATB), soprano solo, cordas e trombone tenor
1971	Asa Branca (arranjo de música popular)	Coro (SATB)
1972	Oratório Cênico Op. 24	Coro (SATB), vozes solistas, orquestra e banda
1972	Santo Op. 23	Coro (SATB)
1973	Dona Nobis Pacem Op. 28	Coro (SSMsTTB)
1974	Requiem em Memória de Milton Gomes op. 32	2 coros (SATB) e orquestra
1974	Rapsódia Caymmi op. 36	Coro (SATB) e orquestra
1974	Os atabaques da pomba gira	Coro (SATB)
1975	Caleidoscópio Op. 40 (I e II)	Coro (SATB)
1977	Fonte Luminosa Op. 47	Quarteto vocal e contralto solo
1977	Memórias Op. 48	Conjunto vocal (12 vozes), banda, pífano e harmônico
1977	Saudade	Coro (SATB), flauta doce, percussão e pífano
1977	A voz colérica do megafone	Coro (SATB), soprano solo, flautas, trompete, trombone, perc. e folha papel
1978	Chromaphonetikos Op. 58	Coro (SATB)
1978	Cançãoção	Coro (SATB), soprano solo, narrador, cordas, sopros e percussão
1979	O navio pirata Op. 62	Coro Infantil a 3 vozes
1980	Frevo	Coro (SATB)
1981	Missa do Descobrimento Op. 68	Coro infanto-juvenil a duas vozes
1981	Oniçá Orê	Orquestra e vozes femininas
1981	Oxaguian Op. 77	Coro (SATB), coro infantil, banda e percussão
1981	Rapsódia Luiz (Lua) Gonzaga Op. 74	Coro (SATB), orquestra e sanfona
1982	A lenda do bicho turuna	Coro Infantil, vozes solistas, flauta doce, tambor e pífano
1982	Forrobodó da Saparia Op. 84 (arranjo de folclore)	Coro (SATB)
1985	Cantata para as cores Op. 99	Coro Infanto-juvenil, solistas e orquestra
1986	História do Arco-da-Velha	Vozes de crianças, piano, narrador (criança) e luz (opcional)
1986	Ode ao Dous de Julho Op. 102	Coro (SATB), narrador e orquestra
1988	Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109	Sax tenor e coro (SATB)

Figura 5: Obras que constituem o corpus da pesquisa

84

Referências Bibliográficas

CARDOSO, Lindembergue, *Causos de Músico*, Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1994.

_____, *Missa Brevis*: para coro e órgão – Kyrie, op. 22; Sanctus, op. 26; Agnus Dei, op. 31. Salvador: Centro Editorial e Didático – UFBA/Escola de Música, 1991. 9p. Coro SATB e órgão.

_____, *Cançãoção*. Salvador, 1978. Cópia de manuscrito autógrafo, 1p. Coro SATB, soprano solo, narrador, cordas, sopros e percussão.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

CERTEAU, M. A Operação Historiográfica. In: *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: Edufba, 2006. 92 p. -

(O Patrimônio Musical na Bahia). ISBN 85-232-0406-7, p. 15-37.

Disponível em:

<<http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>> Acesso em: 18 nov. 2016.

HEYMANN, Luciana Quillet. Indivíduo, Memória e Resíduo histórico: Uma Reflexão sobre Arquivos Pessoais e o caso Filinto Müller. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 41-66, 1997.

MINISTÉRIO DAS REL. EXTERIORES. *Lindembergue Cardoso*: Catálogo de Obras., Bahia, 1976.

NOGUEIRA, Ilza. *Lindembergue Cardoso*: Catálogo de Obras. 2009. In: Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA / Série Catálogos-Web / Volume 2. 1.^a Edição. Salvador – UFBA/PPGMUS, 2009.

PÉREZ, Roberto Alejandro. *Lindembergue Cardoso*: técnicas e atitudes composicionais – o estudante e o compositor. 2009. 490 p. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Departamento de Música, Universidade de Évora, 2009.

SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO ESTADO DA BAHIA. *Pesquisa Escolar Lindembergue Cardoso*. Salvador: Boanova, 1998.

SILVA, Alexandre Reche. *Lindembergue Cardoso*: identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80. 2002. 205 p. (inclusive anexos). Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

STONE, Kurt. *Music Notation in the twentieth century*: a practical guidebook. NewYork: Norton, 1980

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Comunicações e Artes. *Catálogo de partituras existentes na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes*. São Paulo: ECA-USP, 1976.

WIDMER, Ernst. Perspectivas Didáticas da Atual Grafia Musical na Composição e na Prática Interpretativa: Grafia e Prática Sonora. *Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale*. Roma: Savio, (1972). p. 139-141.

Martin Braunwieser (1990-1991) e sociedades corais alemãs de São Paulo: práticas de repertório europeu

ANA PAULA DOS ANJOS GABRIEL³⁷
ECA/USP - ana.gabriel@usp.br

SUSANA CECILIA IGAYARA-SOUZA
ECA/USP - susanaiga@usp.br

Martin Braunwieser(1901-1991) foi regente, professor e compositor austríaco radicado em São Paulo. Migrou para o Brasil em 1928 e mudou-se para São Paulo em 1930, cidade em que transcorreu a maior parte de sua atuação artística.

Reger coros de imigrantes alemães foi um dos primeiros trabalhos de Braunwieser quando se mudou para São Paulo. Inicialmente, na década de 1930, foi maestro das sociedades corais *Frohsinn* e *Schubertchor*. Posteriormente, em 1939, foi regente do coro feminino da Sociedade Filarmônica Lyra, por ocasião da fusão dos grupos *Frohsinn* e *Schubertchor* à Sociedade Filarmônica Lyra nesse mesmo ano.

Esses coros tiveram uma importância cultural e artística vinculada não apenas à colônia alemã, como também à vida musical da cidade como um todo. Com apresentações em palcos importantes de São Paulo, como o Theatro Municipal, além de concertos transmitidos por rádio, essas sociedades corais alemãs desempenharam um papel relevante principalmente na disseminação de práticas de repertório especialmente relacionadas às tradições de performance das sociedades corais da Europa.

Com a intenção de contribuir para o estudo dessa parte relevante da história do canto coral em São Paulo, o presente artigo tem como objetivo discutir as práticas de repertório europeu de Braunwieser junto aos coros da colônia germânica local.

O artigo pretende não apenas expor e discutir criticamente a presença de tais práticas de repertório na

³⁷ A pesquisadora obteve o apoio da CAPES durante o período em que cursou o mestrado e desenvolveu a pesquisa.

atividade desses grupos, como também apresentar informações sumárias sobre a origem e a composição dessas sociedades corais, que atualmente ainda são pouco estudadas em trabalhos acadêmicos.

A pesquisa baseia-se nas informações obtidas através da pesquisa documental em acervos digitais ou acervos físicos localizados em São Paulo³⁸, ligados à família do maestro e às sociedades alemãs das quais foi regente. Foram selecionados para a pesquisa exclusivamente documentos cujo conteúdo é direta ou indiretamente relacionado às performances realizadas pelo *Frohsinn*, pelo *Schubertchor* e pelo coro feminino da Sociedade Filarmônica Lyra.

Prioritariamente, foram utilizadas fontes documentais do período em que Braunwieser era regente desses coros, especialmente documentação que versa a respeito do repertório executado. Uma pequena parcela de fontes, entretanto, foi selecionada por fornecer informações relevantes à pesquisa a respeito da história desses grupos, mas que não necessariamente se relacionam ao período em que foram regidos por Braunwieser.

As informações das fontes documentais foram analisadas e discutidas à luz de um referencial teórico composto por Rossbach (2008), Butt (2001), Samson (2001), e Weber (2001).

O artigo é um recorte de *A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach*, pesquisa de mestrado concluída e desenvolvida dentro do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GPEMAC/USP).

³⁸ Para este artigo, foram consultados os seguintes acervos e arquivos: Acervo Estadão, Acervo Folha de S. Paulo, Hemeroteca Digital Brasileira, Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra, acervo particular da Família Braunwieser e da Família Schmidt, que participou por muitas gerações da atividade musical da Sociedade Lyra.

1. *Schubertchor, Frohsinn e Lyra*: um breve histórico

As sociedades corais de imigrantes foram estabelecidas no Brasil nos mesmos moldes das *Gesangvereine* e *Singvereine* que proliferaram na Áustria e na Alemanha no século XIX. Como afirma Butt (2001), essas sociedades corais europeias foram algumas das diversas associações artísticas criadas no século XIX em resposta à decadência que enfrentavam instituições que tradicionalmente abrigaram por séculos as práticas corais na Europa, como as cortes e as igrejas (BUTT, 2001).

Como afirma Roszbach (2008), imigrantes alemães residentes em diversas regiões brasileiras procuraram perpetuar a tradição dessas sociedades corais europeias no Brasil com a fundação de suas próprias associações em território brasileiro, de modo semelhante ao ocorrido em outros países que receberam imigrantes de origem germânica, como os Estados Unidos (ROSSBACH, 2008).

88

Em nossa pesquisa, encontramos no acervo da Sociedade Filarmônica Lyra documentação do início do século XX que menciona sociedades corais organizadas por imigrantes no Brasil nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro. No mesmo acervo, encontramos também registros de eventos que comprovam a existência, no início do século XX, da *Deutscher Sängerbund Brasilien* (DSBB), liga de cantores alemães fundada à semelhança da *Deutscher Sängerbund* (DSB) original europeia. A DSBB promovia eventos com sociedades corais alemães de todo o Brasil, inclusive o *Schubertchor* e o *Frohsinn*. Essa documentação é constituída por documentos que, embora não tenham sido estudados em profundidade devido ao escopo da presente pesquisa, são de valor significativo para a história das sociedades corais alemãs de São Paulo.

Segundo Alfred Rausch, autor de artigo escrito para o periódico *Der Bund* (1928), a sociedade coral Frohsinn de São Paulo (*Männer Gesangverein Frohsinn*, ou *M.G.V Frohsinn*) foi fundada em 9 de janeiro de 1913 por F. Worath e por Karl Dähne. Desde sua fundação, o Frohsinn foi estruturado como um coro masculino. Rausch (1928) relata que o grupo vocal teve que sobreviver a acontecimentos históricos como a

Primeira Guerra Mundial e a Revolta Paulista de 1924. O autor menciona, inclusive, a lacuna deixada no conjunto por 7 coralistas do Frohsinn que afirma terem lutado na Primeira Guerra pela Alemanha (RAUSCH, 1928). Apesar desses eventos, a sociedade coral masculina conseguiu prolongar suas atividades até 1939, quando o grupo foi incorporado à Sociedade Filarmônica Lyra.

A revista *Der Bund* (1928) afirma que na *Bundessängerfest* de 1926 em São Paulo o *Frohsinn* possuía 65 coralistas, enquanto na edição do mesmo evento do ano de 1928, no Rio de Janeiro, era esperado que participassem 42 cantores.

O *Schubertchor* de São Paulo foi fundado em 25 de janeiro de 1923 por integrantes da associação de imigrantes alemães *Wanderbundes Villa Mariana*, como uma sociedade de canto coral misto. Segundo o periódico *Der Bund*, o *Schubertchor* foi a primeira associação coral alemã mista de São Paulo (DER BUND, 1928, 1936), que na época ainda apresentava um predomínio de sociedades alemãs masculinas. O objetivo dos fundadores do coro era promover e preservar, por meio do *Schubertchor*, a prática da música coral alemã para coro misto (DER BUND, 1928, 1936). A sociedade começou com apenas 12 integrantes, e na documentação consultada para a presente pesquisa, o número de participantes do coro variou de 30 a cerca de 50 homens e mulheres.

Os coros dessas duas sociedades têm em comum o fato de que foram constituídos por imigrantes alemães e seus descendentes, inclusive os regentes, que também tinham origem germânica. Entre os maestros que trabalharam no *Schubertchor* estão, além de Martin Braunwieser, Richard Pfütze, Emmerich Csammer, Franz Müller e Alexander Hassner. Braunwieser, Pfütze, Müller e Hassner também foram alguns dos regentes que trabalharam no *Frohsinn*, assim como Emil Pavlevsky. Enquanto os coralistas dessas sociedades eram em sua maioria amadores, identificamos alguns dos regentes desses coros como músicos profissionais que atuavam na cidade de São Paulo, como o próprio Martin Braunwieser, Emmerich Csammer e Franz Müller.

Martin Braunwieser provavelmente passou a ser regente do *Schubertchor* no ano de 1930, que corresponde à

data dos primeiros registros de concertos do grupo regidos pelo maestro que encontramos durante nossa pesquisa. O primeiro registro a que tivemos acesso de um concerto de Martin Braunwieser com a sociedade coral *Frohsinn*, por sua vez, encontra-se na edição de 17 de maio de 1931 da Folha da Manhã. Especialmente em seus primeiros anos de existência, uma parcela considerável da atividade desses grupos vocais ocorreu em eventos para a colônia alemã da cidade de São Paulo, bem como eventos promovidos por entidades como a Federação das Sociedades Alemãs de Canto Coral no Brasil e a DSBB. Entretanto, ambos também realizaram contribuições significativas para o ambiente artístico da cidade de São Paulo fora da comunidade germânica, especialmente o *Schubertchor*, que promoveu concertos corais em parceria com a extinta Sociedade Symphonica de São Paulo, com a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo e com a Orquestra Sinfônica Municipal. Entre os concertos do coro com Martin Braunwieser, há também transmissões radiofônicas da década de 1930 de concertos do *Schubertchor* e do *Frohsinn* feitas pela Rádio Educadora Paulista.

Em 1939, por ocasião da fusão do *Frohsinn* e do *Schubertchor* à Sociedade Filarmônica Lyra, Braunwieser tornou-se regente do coro feminino da Sociedade. A entidade foi fundada por imigrantes alemães em 1884 como uma sociedade de canto coral masculino, e também se caracterizou como uma sociedade cuja atuação não se limitou à comunidade imigrante, apresentando-se para o público de São Paulo em geral. O coro feminino era um grupo de fundação recente quando Braunwieser assumiu a função de regente do conjunto, já que havia sido criado apenas em 1938.

O vínculo de Braunwieser com a instituição provavelmente foi breve, com término ainda em 1939. A pesquisa resultou em apenas um programa, de 1939, em que Braunwieser rege o grupo feminino no oratório *Die Rose Pilgerfahrt* Op.112, de Robert Schumann.

2. Práticas de repertório

O repertório do *Schubertchor* e do *Frohsinn* é centrado em composições eruditas de compositores que nasceram ou

viveram na Alemanha e na Áustria, tanto sacras quanto seculares. Compositores europeus que não eram provenientes de países germânicos eram contemplados pelos concertos dos grupos, mas em número significativamente menor em relação a compositores vinculados à Alemanha e à Áustria.

Além de composições originais, há arranjos para coro de canções folclóricas ou populares da Alemanha e da Áustria. É um repertório, portanto, diretamente relacionado à cultura musical que os imigrantes que constituíam esses coros trouxeram de seus respectivos países de origem.

Como ambos os coros tinham como proposta inicial preservar sua herança musical e cultural através de sua atividade coral, a predominância desse repertório austro-alemão, em detrimento de obras musicais de outras localidades europeias, é compreensível. Não são raras nas fontes demonstrações de patriotismo e nacionalismo relacionadas à atividade desses coros, que também podem ter sido uma motivação adicional para a escolha desse repertório, especialmente na década de 1930, quando ocorreu a atuação de Braunwieser junto a esses coros. O periódico *Der Bund*, por exemplo, elogiou os dirigentes do conselho administrativo do *Schubertchor* por “Sua lealdade à pátria natal e sua inabalável fé na Alemanha [...]” (DER BUND, 1936, p. 40)³⁹, além de seu serviço à vida cultural da colônia alemã em São Paulo (DER BUND, 1928; 1936).

As composições de música erudita são dos períodos do

³⁹ Encontramos um único texto sobre o *Schubertchor* no periódico *Der Bund* de 1936, em que há um patriotismo e um nacionalismo associados ao nazismo. O texto menciona que diversos membros da sociedade eram adeptos da ideologia mesmo antes da ascensão de Hitler (DER BUND, 1936). O periódico exalta a filiação de sócios a organizações como o Partido Nazista Alemão e a NS Frauenschaft, setor feminino do Partido. Entretanto, pela ausência de uma política cultural consistente por parte do Partido Nazista, não é possível, com as fontes de que dispomos, determinar em que medida a postura política do grupo afetou suas práticas de repertório, a não ser o nacionalismo associado à música alemã. É também importante ressaltar que não há no texto ou em qualquer outra fonte qualquer evidência de que Martin Braunwieser tenha sido adepto do nazismo, apesar de ter regido o *Schubertchor*.

renascimento, barroco, clássico, e principalmente do período romântico. Compositores de países de língua alemã como Jacob Gallus (1550-1591), Michael Haydn (1737-1806), Philippe Wolfrum (1854-1919), além dos conhecidos J. S. Bach (1685-1750), F. Schubert (1797-1828) e R. Schumann (1810-1856) estão entre os compositores contemplados pela programação artística dos coros. Entre os gêneros musicais mais frequentes, destacam-se principalmente motetos sacros de curta duração, *partsongs* e *lieder* para coro.

Essas composições são predominantemente estruturadas em formas musicais curtas, apresentam texto originariamente escrito em alemão ou em latim, no caso de algumas peças do repertório sacro, e têm textura homofônica. Arranjos de canções folclóricas ou populares cantados por esses coros reúnem essas mesmas características.

Esse repertório constitui a música de origem europeia mais abundante na programação comum de concertos dessas sociedades, e faz parte da programação da maioria dos concertos regidos por Braunwieser com esses grupos.

Entretanto, em comemorações ou concertos especiais, principalmente quando contavam com orquestras e palcos de maior envergadura, como o Theatro Municipal, as sociedades geralmente optavam por apresentar obras corais de grande extensão de compositores canônicos, como J.S. Bach, J. Haydn e R. Schumann. O gênero oratório, nessas ocasiões, é especialmente explorado por esses conjuntos corais.

Evidentemente, pela logística e recursos que exigem, a realização de concertos desse porte era muito menos frequente, e por isso aparecem em menor número no histórico de performances de Braunwieser. Além de *Die Rose Pilgerfahrt*, "A Criação" [*Die Schöpfung*] Hob.XXI/2 de J. Haydn, feita com o *Schubertchor* em 1933, são exemplos de concertos de maior porte de sociedades corais alemãs regidos por Braunwieser.

É também frequente na atividade artística desses conjuntos a realização de eventos temáticos dedicados exclusivamente à performance da música de um único compositor de língua alemã. Em nossa pesquisa, encontramos menções a eventos dedicados exclusivamente à obra de R. Wagner, F. Schubert, J. Brahms e L. van Beethoven, no caso do *Schubertchor*, e a *Beethovenfeier*, no caso do *Frohsinn*.

Entretanto, embora haja a evidente referência a compositores, não há nas fontes qualquer detalhamento de quais peças desses autores eram executadas nessas festas.

Além de indicarem práticas musicais diretamente relacionadas à cultura de países específicos, no caso, os países germânicos, esse repertório também remete às práticas de uma instituição musical específica – a sociedade coral amadora. A música erudita, música folclórica e popular recorrentes nas pequenas apresentações musicais do *Frohsinn* e do *Schubertchor* também são identificadas como repertório recorrente de sociedades corais alemãs nos trabalhos de Rossbach (2008), que trata das sociedades de canto coral em Blumenau (SC), e de Osbourne (2016), que trata das sociedades estabelecidas no território estadunidense. Há não apenas uma semelhança nos compositores que compõem esse repertório de sociedades corais amadoras, como também na recorrência de gêneros musicais que figuram nas apresentações desses grupos. Autores como Minor (2012) e Butt (2001) identificam o oratório como um gênero musical especialmente cultivado pelas sociedades corais amadoras, que foram responsáveis pela vitalidade desse repertório especialmente no século XIX, com festivais e associações dedicadas exclusivamente à prática do oratório. Osbourne (2016) observa relação semelhante entre *Lieder* e *partsongs* e sociedades amadoras.

Utilizando a classificação de cânones de Weber (2001), o repertório praticado pelas sociedades estudadas no presente artigo constitui um cânone de performance estritamente ligado às sociedades corais germânicas enquanto instituição musical, e à cultura e à língua alemãs. É, portanto, um cânone fundamentado não apenas em um repertório institucional, como também possui bases ideológicas.

Originalmente, nas sociedades corais alemãs, esse repertório germânico exerceu o que Weber caracteriza como uma função cívica. Segundo o autor, “a ascensão do público como uma força política independente do monarca na Europa do século XVIII fez a vida cultural em geral, e a música em particular, fundamental para uma nova definição de comunidade.” (WEBER, 2001, p. 353) Weber afirma que é com essa mudança política que a música adquire uma função cívica na sociedade. Essa função provavelmente foi essencial aos

imigrantes de origem germânica que vieram para o Brasil, especialmente para a manutenção de um senso de pertencimento a uma comunidade em um país com língua nativa e cultura diversas de sua pátria natal. Segundo Rossbach (2008), “para os imigrantes, cantar em alemão era uma prática indispensável à sociabilidade, ao estabelecimento e à manutenção de elos culturais e sentimentais com as antigas pátrias” (ROSSBACH, 2008, p. 62).

Entretanto, elemento cultural importante desse cânone, a língua alemã foi gradativamente substituída pela língua portuguesa no repertório desses grupos a partir da segunda metade da década de 1930, enquanto Braunwieser atuou tanto no *Frohsinn*, quanto no *Schubertchor*. Evidentemente, as motivações de Braunwieser para essa prática não são explicitadas nas fontes documentais. As sociedades passaram, então, a cantar composições e música folclórica brasileiras, mas também incluíam em seus concertos versões em português de música germânica, o que possibilitou que os grupos continuassem a cantar música estrangeira em seus concertos.

94

De fato, Martin Braunwieser era um grande incentivador da prática do canto em português, em ressonância com personalidades do meio cultural brasileiro contemporâneas a Braunwieser que também foram defensores do canto no idioma, como o modernista Mario de Andrade. Os coros que Braunwieser regeu na comunidade alemã não foram os únicos conjuntos em que o maestro procurou introduzir repertório coral em língua portuguesa. O Coral Popular e o conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, que também tiveram Braunwieser como regente, são repletos de programações inteiramente compostas por música em português, inclusive música europeia traduzida para o idioma.

Entretanto, especialmente por se tratarem de sociedades corais alemãs, a profusão de repertório nessa língua pode ser explicada também por fatores externos ao regente. A Campanha de Nacionalização de Getúlio Vargas, que teve início em 1938, incluiu uma série de medidas que reprimiram o ensino de línguas estrangeiras no Brasil, bem como seu uso nas mais diversas atividades culturais dos imigrantes, como a prática do canto. Rossbach (2008) observa que essa repressão

foi um fator importante na introdução de repertório em português nas sociedades catarinenses que sobreviveram às políticas do Estado Novo. É possível, portanto, que as instituições paulistanas tenham sido igualmente afetadas.

Portanto, o uso do repertório em português provavelmente teria motivação não apenas no fato de que Braunwieser era adepto ao canto nesse idioma, como também no cumprimento de determinações oficiais que visavam proibir o uso da língua alemã.

3. Considerações finais

Por meio das fontes documentais, foi possível obter informações básicas a respeito do *Schubertchor* e do *Frohsinn*, grupos da colônia alemã com os quais Braunwieser trabalhou por mais tempo. Foi possível identificar a constituição desses grupos corais, qual a proposta desses coros, que tipo de atividade artística desenvolviam e em que medida o histórico desses grupos influenciou suas práticas de repertório.

O estudo mostrou que, a princípio, as sociedades corais alemãs com as quais Martin Braunwieser trabalhou tinham como proposta cultivar em seu meio predominantemente a música de origem germânica, seja para coro masculino, como é o caso do *Frohsinn*, seja para coro misto, como é o caso do *Schubertchor*. As práticas de repertório europeu desses grupos refletiram essa proposta, com músicas de autores originários da Alemanha ou da Áustria, ou que residiram nesses países. Também é significativa a presença da música folclórica e da música popular em alemão entre esses grupos, como os *lieder* para coro. Esse repertório austro-alemão possibilitou a prática do canto em língua alemã, elemento cultural igualmente importante para a colônia, visto que a maior parte da música de suas performances é escrita em alemão ou em latim.

O estudo possibilitou identificar se havia uma recorrência de autores e gêneros musicais, e se havia uma preferência por obras de maior ou menor extensão. Foi possível identificar a presença tanto de compositores conhecidos do cânone da Música Ocidental, como Beethoven, J. Haydn e J.S. Bach no repertório de concertos, como também autores de países de língua alemã que até então haviam sido

difundidos apenas localmente, entre os povos de cultura alemã. Os coros apresentavam, cotidianamente, canções e composições curtas, mas também se dedicavam a obras extensas de compositores eruditos ocasionalmente, especialmente oratórios.

Na colônia de imigrantes, esse repertório de origem europeia exerceu não apenas uma função cívica estreitamente relacionada ao nacionalismo alemão, como também perpetuou práticas de repertório ligadas às sociedades corais amadoras da Alemanha e da Áustria.

Entretanto, a profusão de música alemã cantada em versões em português nos concertos do *Frohsinn* e do *Schubertchor* a partir da segunda metade da década de 1930 indica que, ao menos com relação ao canto em língua alemã, ambas as sociedades não conseguiram manter essa prática a longo prazo, com a proibição do uso e do ensino do idioma por parte da Campanha de Nacionalização de Vargas.

96 Contudo, versões em português de músicas austro-alemãs possibilitaram a prática e a vitalidade desse repertório, mesmo com a proibição do governo. Essas versões podem também ter adquirido um papel importante na difusão desse repertório entre os paulistanos que não eram afeitos à língua alemã.

A prática coral e a bagagem cultural que coralistas e regentes como Martin Braunwieser trouxeram de seus respectivos países de origem possibilitou a performance e a difusão de um repertório originariamente escrito em língua alemã em São Paulo, assim como a construção desse repertório enquanto cânone de performance. Portanto, como entidades que não serviam apenas à colônia alemã local, como também à vida musical da cidade de São Paulo como um todo, a contribuição dessas sociedades corais, em conjunto com figuras como Braunwieser é evidente e de valor artístico inegável.

Referências Bibliográficas

BISPO, Antonio. *Martin Braunwieser: Nova objetividade, humanismo clássico e as tradições musicais do Oriente e do Ocidente na Pedagogia e na criação artística*. Musices Aptatio/Liber Annuaris 1991, ed. J. Overath. Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1991.

BUTT, J. Choral Music. In: SAMSON, Jim (Org.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 213-236.

DER BUND. Festnummer zum zweiten Sängerbundesfest in Rio de Janeiro von 20-22ten. São Paulo: s.n., ano 4, abr. 1928, nº 4.

DER BUND. Organ des Deutschen Sängerbundes-Brasilien. São Paulo: s.n., 1936.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. *A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach*. 2016. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MINOR, R. *Choral fantasies: music, festivity, and nationhood in nineteenth-century Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

OSBORNE, W. Choral Society. In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford Music Online. Oxford Music Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218872>. Acesso em: abr. 2016.

ROSSBACH, R. As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863- 1937). 2008. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SAMSON, J. The musical work and nineteenth-century history. In: SAMSON, Jim (Org.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 3-28.

WEBER, W. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas (Org.); EVERIST, Mark (Org.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford Music Press, 2001.

Ronda: análise de um samba paulista e possibilidades de escrita para coro a capela

SELMA BORHAGIAN MACHADO
ECA/USP - selbmus@gmail.com

Ronda é o nome de um samba-canção de Paulo Vanzolini, composto em 1945 e gravado pela primeira vez em 1953, pela cantora Inezita Barroso.

O artigo discute caminhos e escolhas para a elaboração e execução de um arranjo coral. Expõe os processos desenvolvidos a partir da análise de *Ronda* e da pesquisa sobre a linguagem rítmica do samba, a elaboração de uma partitura para quatro vozes a capela e um breve relato das leituras e da apresentação pelo coro. Propõe a análise especialmente da relação entre letra e música e levanta algumas possibilidades de escrita para coro a capela, a quatro vozes mistas.

Este estudo faz parte do mestrado em andamento que tem como objetivo a análise de músicas de três compositores do samba de São Paulo e a elaboração de arranjos vocais para as obras escolhidas. Os autores selecionados estão entre os principais expoentes do samba paulista urbano no século XX: Adoniran Barbosa, Eduardo Gudín e Paulo Vanzolini. O trabalho pretende apontar alguns caminhos para transferir elementos próprios do samba e características estilísticas de seus autores para os arranjos vocais, a serem lidos por coros a capela, ou seja, sem acompanhamento de instrumentos. No desenvolvimento da pesquisa orientada pelo Professor Doutor Marco Antonio Silva Ramos, os arranjos estão sendo lidos por grupos do Comunicantus: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA, coordenado por ele e pela Professora Doutora Susana Igayara. A base da metodologia utilizada para a análise é o Referencial Silva Ramos de Análise, método desenvolvido por Marco Antonio Silva Ramos em sua tese de mestrado "Canto coral: do repertório temático à construção do programa."

Neste trabalho serão apresentados uma breve análise de *Ronda*, o Caderno de campo da realização do arranjo e a partitura final e a descrição do processo de leitura pelo coro.

Vanzolini

Paulo Vanzolini (São Paulo, 25/4/1924 - 28/4/2013), compositor, zoólogo e pesquisador, foi diretor do Museu de Zoologia da USP. Compôs sambas que se tornaram clássicos no Brasil, como *Ronda*, ou *Volta por cima* e *Praça Clóvis*. Teve extensa carreira de pesquisador na área da Zoologia desde o final da década de 40, quando começou a trabalhar no Museu de Zoologia (MZ) da USP. Durante sua gestão como diretor, viabilizou grande aumento da coleção de répteis e anfíbios do museu. Graduado em medicina, fez doutorado em Zoologia na faculdade americana de Harvard. Com a renda dos direitos de *Ronda* montou uma biblioteca sobre zoologia. Em 2008, doou sua biblioteca pessoal ao Museu de Zoologia; são mais de 25 mil títulos - um dos maiores e mais valiosos acervos de herpetologia da América do Sul.

O compositor era absolutamente intuitivo. Não tocava nenhum instrumento e *Ronda* foi gravada com diferentes harmonias, apesar de a melodia arpejada conter em si a maior parte dos acordes e cadências. Em matéria da Revista da FAPESP, na ocasião de sua morte, em abril de 2013:

O cientista e pesquisador foi também um dos grandes nomes do samba paulista, compositor de clássicos como *Ronda*, *Praça Clóvis* e *Volta por Cima*. Ainda na faculdade de Medicina, integrou as 'caravanas' musicais do Centro Onze de Agosto, da Faculdade de Direito, participando de shows no interior. Mas a paixão pela música veio na virada de 1948 para 1949 em Boston, quando fazia doutorado na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos: 'Na primeira vez que entrei num bar de jazz eu quase desmaiei', contou ao Museu da Pessoa. A primeira música gravada foi *Ronda*, escondida no lado B de *Moda da Pinga*, com Inezita Barroso, que só fez sucesso mais tarde, na voz de Márcia. Ganhou dinheiro com *Volta por Cima*. 'Comprei livro. Comprei uma biblioteca inteira de livros antigos'.

Vanzolini em trecho de entrevista a Carlos Calado, 2001⁴⁰:

⁴⁰ Disponível no sítio:

<<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/paulo-vanzolini--o-samba-com-a-cara-de-sao-paulo>>

A coisa mais engraçada é que o povo acha que Ronda é um hino a São Paulo, mas na verdade ela é sobre uma mulher da vida (risos). Naquela época, servindo o Exército, eu patrulhava o baixo meretrício. Uma noite, na saída, eu estava tomando um chope ali pela avenida São João, quando vi uma mulher abrindo a porta do bar e olhando para dentro. Imaginei que ela estava procurando o namorado. Ele pensava que era para fazer as pazes, mas o que ela queria era passar fogo nele (risos).

O samba e o contraponto rítmico

Os ritmos brasileiros têm sua raiz nos ritmos africanos, assim como a música vocal, além da tradição européia. E o samba é considerado um dos mais populares, complexos e autênticos deles. Os grupos vocais brasileiros como *Bando da Lua* e seu arranjador Aloysio Oliveira, mais tarde parceiro de Tom Jobim, ou os *Anjos do Inferno*, o *Trio de Ouro* com Dalva de Oliveira e o compositor Herivelto Martins, que arranjava para vozes, os *Garotos da Lua* com João Gilberto como crooner, *Bando de tangarás* com ousadas experiências timbrísticas comandadas por Noel Rosa e Braguinha, entre tantos outros, uniam estas diferentes tradições e influências como dos grupos vocais americanos do começo do século 20, e criavam arranjos para o samba de forma leve, rítmica e criativa. Nas escolas, o canto orfeônico estava em vigência com criações e arranjos de Villa-Lobos e seus companheiros, e a partir dos anos 1960 houve um progressivo aumento do número de coros cantando arranjos de música popular brasileira escritos para quatro vozes mistas, de arranjadores como Damiano Cozzela, Samuel Kerr, e mais tarde Marcos Leite e Fernando Ariani, entre outros, para falar apenas dos primeiros.

Há particularidades na escrita do samba, como seus contrapontos rítmicos, contornos melódicos e harmonia considerados bastante complexos, e divisão rítmica muito sincopada, que dificultam o aprendizado dos cantores de coros.

Meu maior objetivo do ponto de vista pessoal tem sido elaborar caminhos para a escrita a capela considerando também a análise das características próprias do samba, principalmente de suas células rítmicas, tanto das melodias como dos instrumentos. A divisão sincopada e o contraponto entre pelo menos dois diferentes padrões rítmicos me parece

ser o centro da questão na hora de escrever para vozes. A idéia de simplificar demais a escrita é péssima, porque não se deve escrever samba quadrado, por aproximação, em cabeça de tempo ou contando que o regente ou os cantores vão tornar a música leve, balanceada e com as surpresas rítmicas que o samba proporciona. Portanto a exatidão nas escolhas das figuras, mesmo que aparentemente complexas, irá ajudar os cantores a sentir juntos as síncopas, a dança da melodia fugindo dos tempos fortes.

Análise de Ronda

Ronda

*De noite eu rondo a cidade
Até procurar sem encontrar
No meio de olhares espio
Em todos os bares
Você não está
Volto pra casa abatida
Desencantada da vida
O sonho alegria me dá
Nele você está
Ah, se eu tivesse
Quem bem me quisesse
Esse alguém me diria*

*"Desiste esta busca é inútil"
Eu não desistia
Porém com perfeita paciência
Volto a te buscar
Hei de encontrar
Bebendo com outras mulheres
Rolando um dadinho
Jogando bilhar
E neste dia então
Vai dar na primeira edição
Cena de sangue num bar
Da Avenida São João*

101

A base da metodologia utilizada na dissertação foi o "Referencial Silva Ramos de Análise Orientada para a Performance Musical" (RAMOS, 2003), que organiza a análise musical com cerca de 120 perguntas divididas em três grandes aspectos: Gerais (dados sobre a obra, autor, e edição); Musicais (rítmicos, frequenciais, de intensidade, de timbre, estruturais, formais, composicionais); e Técnicos (dificuldades e desafios).

Utilizando uma tabela onde se pode fazer a relação entre cada sílaba da poesia e as alturas, recorro também ao método de Luiz Tatit desenvolvido em "O Cancionista" (TATIT, 1996), onde analisa letras de canções fazendo comparações entre a entonação da fala e alturas da melodia. Para a análise apresentada neste artigo, que é apenas um recorte do trabalho final, a opção do método de Tatit foi utilizada por ser concisa,

menos detalhada e proporcionar rápida visualização, apesar de contemplar apenas um aspecto da análise.

Com as relações entre poesia e música visíveis, analisadas e interpretadas, é possível que aconteçam maior número de idéias e de possibilidades criativas para a execução do arranjo. Em análise resumida, as associações mais claras serão apresentadas como indicadoras dos caminhos que foram utilizados na escrita a capela.

O samba é muito lento, binário, com divisões que alternam tercinas e colcheias, tem estrutura ABA. É uma das poucas canções em tom maior da obra de Vanzolini. Tem melodias arpejadas, repetidas, alternadas e grande extensão vocal. A parte B se desenvolve no tom da relativa menor.

A primeira frase da canção arpeja os acordes E, E7+ e E7, com três notas que sobem com igual persistência duas vezes, e volta para nota cada vez mais grave, até em 'sem encontrar', parte mais grave da frase, indicando o desânimo. Na segunda frase recobra o esforço idêntico dos movimentos ascendentes anteriores, mas um tom acima, e novamente desce em "você não está".

Em "Volto pra casa abatida" aparece um agudo inédito em quatro notas repetidas e ainda mais alto em "abatida", que é a palavra mais longa desde o início da música, e a mais grave e mais aguda do trecho, gerando dramaticidade. Na quarta frase, "o sonho alegria me dá", a "alegria" é a nota mais aguda, e "e nele você está" repousa em um grave consolador, pois é o acorde fundamental, de repouso.

A parte B, "ah se eu tivesse quem bem me quisesse" tem também as frases de três notas, mas desta vez descendentes e diatônicas:

Em "Desiste essa busca é inútil" se repete o desenho melódico terça menor abaixo, frase imaginada pela narradora como o conselho sensato que um amigo daria, se ela tivesse um. E por ser a parte mais grave da música, e descendente, reforça a tristeza sentida pela solidão e pela idéia de desistir da busca e do ser amado. Em "E eu não desistia", a alternância entre as mesmas duas notas em intervalos de quarta traz a sensação de insistência, persistência.

A última parte, A, com melodia idêntica ao primeiro A, mas outra letra, renova as esperanças da narradora que segue buscando como antes, com paciência e insistência.

O segundo verso da última estrofe 'Bebendo com outras mulheres/ rolando um dadinho/ jogando bilhar' faz a repetição da frase anterior novamente, em um tom acima, mais nervosa e indignada, até em "E nesse dia então" com a nota aguda, dramática e longa causando apreensão e criando suspense, para enfim chegar ao último verso da música, em direção à conclusão e ao repouso, redentor e cheio de alívio e vingança: "cena de sangue num bar da Avenida São João", com a palavra sangue na nota mais aguda da frase.

O arranjo⁴¹

O arranjo de *Ronda* foi escrito em setembro de 2016, depois da análise, da escuta de várias gravações, e do estudo da relação entre letra e música. As gravações de Inezita Barroso, de Márcia e a de Carlinhos Vergueiro cantando ao lado de Vanzolini foram as referências para o arranjo, que foi escrito considerando também a interpretação da letra, as histórias que envolvem a criação do samba, e a pesquisa sobre as divisões rítmicas dos instrumentos, sempre buscando a exatidão na escrita.

Assim como na comunicação escrita e oral, a escrita musical empobrece a linguagem, endurece a interpretação, ao contrário do ensino oral da música. Mas para muitas pessoas cantarem juntas é importante procurar escrever com o máximo de proximidade possível a divisão sincopada do samba, que é a sua maior riqueza, e valorizar os contrapontos rítmicos.

Com o objetivo de facilitar a leitura e o entendimento musical do cantor, já que em grande maioria os coros são comunitários (formados por amadores), as melodias devem ser simples, orgânicas, e foram criadas com a intenção de soarem naturais, para facilitar a apreensão.

Este arranjo foi planejado para ser lido pelo coro da Terceira Idade. A preocupação sempre foi tornar a interpretação confortável e sem grandes exigências técnicas ou de extensão, pois as cordas vocais perdem naturalmente a flexibilidade com o avanço da idade, perdendo então parte da

⁴¹ O arranjo pode ser visto no sítio:

<<http://www.slideshare.net/SelmaMachado3/ronda-4v-arr-selma>>

extensão aguda, e muitas vezes ganhando alguma extensão na região grave. Segundo Samuel Kerr:

Na minha opinião, a melodia principal já contém o arranjo e o mais importante é que a condução vocal seja melódica, que os saltos sejam fáceis de realizar. Por mais complexo que o arranjo possa soar no todo, se estiver resolvido na horizontal, ele estará resolvido... (SOUZA, 2003)

Algumas considerações sobre a escrita para samba a capela encontradas no processo analítico:

104

- O contraponto rítmico. O contraponto entre melodia e ritmo valoriza a divisão melódica e caracteriza o samba imediatamente. O uso da percussão vocal ou de suas células rítmicas é válido contanto que seja por pouco tempo, pois é difícil conseguir exatidão e manter o andamento por muito tempo. Apenas um trecho pode dar a sensação da presença de um tamborim por todo o arranjo. Em *Ronda*, como é um samba-canção, a necessidade de elementos percussivos feitos pela voz não foi maior do que os graves de violões 7 cordas.
- As divisões melódicas escritas com o máximo de exatidão e antecipações, e sobre a divisão natural do cantor na gravação original.
- O baixo de samba marcando as cabeças do compasso ou o segundo tempo, como um surdo. Sem alguma marcação, apenas com a melodia em bloco todo o tempo, seria difícil definir onde está o tempo forte, o que tira a sensação de ginga, que as antecipações trazem. Célula rítmica comum de baixos em sambas: colcheia pontuada com semicolcheia, fazendo outro contraponto rítmico à melodia e ao tamborim, e marcando as cabeças do compasso.
- As aberturas harmônicas dissonantes, evitando as tríades, de forma a usar o máximo de dissonâncias dos acordes.

Descrição do processo de criação do arranjo:

1. Escolha de tonalidade

Para escolher o tom foram consideradas as extensões:

em Mi maior a nota mais aguda de soprano é um Ré, e a mais grave um Si, nota que aparece sempre reforçada pelo uníssono do contralto. A mais grave do contralto o Si, a mais aguda o Lá. A mais grave do tenor é o Fá, a mais aguda um Ré. E a mais grave do baixo o Si, a mais aguda o Dó. Foram consideradas também a melancolia da letra e suas interpretações clássicas como de Márcia e Inezita Barroso, contraltos que escolheram os seus limites do grave pra cantar a música. Outro fato que pesa na escolha dos tons é a possibilidade de ser cantada por coros da 3ª idade, portanto foi possível utilizar um limite grave maior do que para coros com vozes mais jovens.

Toda a melodia é cantada por soprano, com a exceção de uma parte, o segundo trecho da parte B, que é a mais grave da música e a mais dramática e desesperançada do poema. Este trecho da melodia está no contralto: "Desiste esta busca é inútil/ E eu não desistia". Este é o trecho que seria o conselho de outra pessoa para o intérprete, ou seja, o único trecho do poema dito por um segundo personagem, o que o compositor destaca musicando com a melodia mais grave da música. Portanto, outro motivo para mudar o interlocutor.

105

2. Estrutura

A opção por um jogo entre melodia e um baixo que remeta a um violão sete-cordas levou a um arranjo que divide o coro em duas idéias, dobrando a melodia com contralto, em duas vozes, para reforçar a letra, os graves, o feminino; e dobrando o baixo com tenor em oitavas, como os baixos de um violão, em uníssono, ou abrindo um segundo violão sete-cordas, reforçando a presença do samba e para contrastar com a delicadeza feminina. E para destacar a melodia principal, já que as intervenções melódicas dos homens são sempre alternadas com elas, ou seja, acontece entre as frases da melodia. Isso tornou-se comum e repetido em todo o arranjo como um padrão: os homens fazem base de notas longas para as mulheres cantarem a melodia em duas vozes, e nos intervalos se tornam violões de samba canção. Apenas a partir da grande mudança harmônica do A (e de tom do poema) a frase fica em bloco, com todos cantando a letra, em "Desencantada da vida", e depois em "e nele você está", no fim da parte A.

A parte B acontece da mesma forma, mas os pares mudam na única vez em que isso acontece, pois a melodia é muito grave para soprano, então contralto assume a melodia, tenor faz a letra, e soprano se une ao baixo com a harmonia nas notas longas, mas apenas na primeira metade da última frase do B. Esta quebra fica expressiva com a mudança do naipe que canta a melodia, por causa do poema, e soprano retoma o discurso em primeira pessoa em "e eu não desistia". Esta parte grave sugerindo outro interlocutor é uma saída inteligente do compositor, que o arranjo apenas valorizou.

No A', que é a repetição do A com outra letra, indo para o final, o arranjo se repete com harmonia idêntica, mas com algumas mudanças de estrutura; o início do A' é em bloco, todos cantam "Porém, com perfeita paciência / sigo a te buscar", como que num esforço de energia recobrada depois do desânimo. E o final é em bloco: "E nesse dia então / Vai dar na primeira edição / Cena de sangue numa bar na avenida São João", para aumentar a densidade, e a expressão dramática final do poema. A estrutura é simples e se baseia no equilíbrio dois contra dois.

106

3. Escolhas harmônicas

A harmonia é bastante próxima da original, com exceção do compasso 14, que se repete no fim - o compasso 38 - que é a substituição do acorde usado nas gravações originais, a dominante substituta da dominante, na cadência final do A. Em "desencantada da VIDA".

Em Mi maior seria um C7 subV de V (B7), que foi substituído por um D7. Seria um empréstimo modal, uma cadência em mixolídio. Isto aconteceu naturalmente pelo caminho das vozes na harmonia. Este trecho, desde "Volto pra casa abatida", foi estruturado no piano, então com ênfase harmônica, e não como o início que foi escrito horizontalmente, melodia por melodia.

A ideia de mudar um acorde tão típico e característico da música tenha sido um pouco proposital, para não ser apenas uma distribuição de notas sobre a harmonia original, e esperada, o que tornaria o arranjo sem nenhuma surpresa harmônica e com pouca personalidade ou novidade, já que ele não tem grandes inovações rítmicas, de estrutura, contrapontos ou introdução.

Mas o objetivo era ser fiel às referências do samba, como a harmonia, melodia e estrutura clássicas, para que o arranjo remetesse às gravações originais, ou ao menos a uma mesa de bar com violão e percussão, e várias pessoas cantando em volta, então ele não poderia ser muito inovador; ou seja, não era pra ser uma releitura ou desconstrução absolutas da música (apesar de que uma releitura sempre é, e uma desconstrução também acaba sendo).

O acorde com sexta é bastante presente, porque remete a uma harmonia antiga; foi muito usado nos arranjos dos grupos vocais dos anos 30 e 40. Depois aparece como repouso na fase da bossa-nova, utilizado por Tom Jobim e outros compositores como resolução ou finalização após um acorde de 7 maior. Acredito que soe bem em vozes abertas.

A dúvida em relação aos acordes fechados e intervalos de segunda maior acabou com a aposta de que por ser uma harmonia de samba canção, mais próxima da bossa nova (aliás antecipando a linguagem da bossa-nova, pois foi composta em 1945 e gravada por Inezita Barroso em 53). Poderia se fazer essa brincadeira, uma reverência à bossa-nova com acordes que fugissem das tríades ou da simplicidade dos acordes mais consonantes ou abertos. A opção por aberturas dissonantes, tensas ou fechadas tornam a execução um pouco mais difícil na hora de afinar o coro. As vozes individuais são fáceis de aprender, com poucos saltos e muitos caminhos previsíveis, notas repetidas, para dar mais independência às melodias. O que facilita para a leitura e execução é a parte A' ser igual à parte A, apenas mudando letra, encaixes rítmicos e um pouco da estrutura.

4. Escolhas melódicas

A melodia principal é quase inteira de soprano, com exceção do trecho das contraltos, que fazem quase todo o tempo uma sombra da voz principal, procurando valorizar a harmonia e os desenhos de arpejo que tanto caracterizam essa melodia. As vozes de contralto nos blocos são bastante melódicas e simples, para não quebrar a musicalidade da melodia principal e não chamar atenção, de forma a soar organicamente. Para isso, em alguns momentos as vozes acompanham os mesmos desenhos de arpejos como por

exemplo em "Vai dar na primeira edição".

Para quebrar a monotonia das vozes masculinas com notas longas procurei alterná-las com frases movidas como as linhas de violão. As variações timbrísticas tornam o arranjo que é simples mais movido. As frases dos violões cantadas pelos homens são muito intuitivas e até um pouco redundantes e previsíveis, para tornar a leitura fácil, a referência clara e o samba presente. A preocupação em variar entre frases ascendentes e descendentes é bem clara. O baixo tem poucos saltos e é bastante cromático nos blocos homofônicos. O tenor tem várias notas repetidas nos blocos finais das estrofes.

5. Escolhas rítmicas

Para escolher a fórmula de compasso binário, de samba-canção extremamente lento, optei por escolha incomum para escrever samba que é a unidade mínima substituir a mais comum, semínima. O 2/2 traz mais clareza visual na leitura e dá maior sensação de lento, respirado (apesar de as figuras não terem valor fixo, induzem à calma por estarmos acostumados aos tempos mais longos das figuras mínima e semínima escritas em 2/4 e 4/4), ao invés de utilizar as colcheias e semicolcheias, por exemplo.

Chama atenção na escrita rítmica a tercina, constante, que também dá a sensação de lentidão, de puxar pra trás, algo muito presente também no música do sambista de São Paulo Eduardo Gudin. Algumas alternâncias foram opção para tornar a divisão rítmica mais balanceada, com colcheias e tercinas na divisão melódica.

6. Leitura

A peça foi lida e apresentada pelo grupo CUCO - Coral Universitário Comunicantus - formado por estudantes de regência e composição, graduandos e mestrados. Este grupo faz sistematicamente a primeira leitura do repertório para escolher o que será lido pelos grupos comunitários Coral Escola e Terceira Idade.

A análise da leitura nos ensaios se baseia em observar a facilidade ou dificuldade de cada naipe para entender e interpretar sua voz; os pontos de maior e menor clareza harmônica; a funcionalidade das escolhas para a escrita rítmica; as dificuldades técnicas; os resultados das escolhas

timbrísticas e das extensões das vozes; o tempo que o coro leva para adquirir desenvoltura; possíveis pontos onde haja necessidade de modificações no arranjo, no coro a que se destina.

A peça foi lida em setembro de 2016. Ensaíamos a parte A. Poucos conheciam a música. As sopranos aprenderam a melodia rapidamente e a leitura com contralto teve alguns pontos com dúvidas e erros, logo corrigidos. Os homens leram com facilidade os violões do início, só tendo dúvidas em frases de passagem. Tiveram facilidade com a harmonia das notas longas e fizeram respiração alternada. Apenas na mudança harmônica que propus, houve alguma dificuldade, talvez por a harmonia não ser tão intuitiva. Mas de maneira geral a leitura foi rápida; em vinte minutos leram o A e o A'. Resultou em região confortável, com a harmonia funcional e separações claras entre violões e melodia.

A segunda leitura foi a parte B, sem grandes dificuldades pelo coro. Mas no geral, alguns erros se repetiam: divisões rítmicas que passavam de colcheias para tercinas, trecho da voz de baixo com mudança de harmonia, trecho onde frase de contralto alterna intervalos de terças e segundas maiores com soprano (em "rolando um dadinho jogando bilhar" e "em todos os bares você não está"), e alguns pontos onde a afinação ainda não estava perfeita. Foram 15 minutos de leitura e foi feita a primeira gravação.

O terceiro ensaio, em 15 minutos de trabalho, foram acertados pontos de desencontro rítmico e a parte A'. O orientador sugeriu mudança na frase de passagem dos baixos que estava muito difícil, (compasso 33) seria ainda mais difícil para o coro da 3ª idade.

O quarto e último ensaio de 20 minutos serviu para acertar dúvidas de melodia das sopranos, para ler a nova frase dos baixos e fazer os ajustes finais de regência para que o coro fizesse junto as entradas mais difíceis, a respiração e ritornello finais.

Durante o concerto, no início de dezembro, o coro apresentou a tendência de aumentar o andamento, especialmente as vozes masculinas nas frases de "violão". A afinação, um pouco instável no início, logo se estabilizou e o arranjo fluiu. As entradas e saídas aconteceram sem problemas,

mas o coro usou um timbre levemente impostado, algo que não havia acontecido nos ensaios, tornando a letra e todo o samba um pouco mais "erudito", ou seja, modificando a intenção popular do canto, com sua emissão mais natural. Talvez isso tenha ocorrido por causa de todo o repertório que antecedeu este arranjo, talvez pelo costume de alguns cantores impostarem a voz para atingir maior volume.

Conclusão

O estudo e a análise da obra, a pesquisa sobre o compositor e a interpretação das relações entre poesia e música sugeriram para o arranjo diversos caminhos, ampliando o repertório de idéias e garantindo maior segurança para as escolhas do arranjador. Assim como o interprete, o arranjador faz uma interpretação da música ao escrever desdobramentos, sombras e matices para a obra, inclusive rearmonizações, introduções etc, e espera estar de acordo com o universo da composição, com as intenções sugeridas pelo compositor e as referências que sua obra faz a outras obras ou a discursos externos; no termo criado por Marco Antonio Silva Ramos em sua tese de Livre-docência, o "gesto" do compositor:

110

Existem [...] momentos em que o discurso musical se constrói a partir de ou sobre uma referência exterior a ele mesmo. É neste momento que, a nosso ver, se configura o que chamamos GESTO MUSICAL. O momento em que a música aborda e assume discursos externos a ela, qualquer que seja este exterior. Assim, podemos ver em toda a história da música exemplos de abordagens miméticas (onomatopaicas), de abordagens que aproximam o discurso melódico do discurso verbal, abordagens que sublinham ou integram discursos dramáticos, abordagens que comentam ou homenageiam outras obras conhecidas (e que, portanto, transformam estas próprias em referenciais externos ao discurso que se constrói sobre elas). (RAMOS, 2003, p. 61).

A análise traz descobertas de relações que podem ou não ter sido intencionais na execução da obra. O que não faz diferença, pois certas relações texto-música às vezes são construídas inconscientemente pelo compositor, assim como relações entre arranjo e composição podem ser intencionais ou

intuitivas, o que não nega ou diminui a importância destas relações.

Mesmo ao criar uma releitura de uma música, com elementos próprios e caráter de composição, a coerência e o respeito pela obra me parecem imprescindíveis. Seria como acrescentar um tempero a um prato já pronto: dependendo da escolha, ele valoriza o prato com um novo sabor ou o arruina.

Pela reação dos cantores e seu prazer em cantar as vozes do arranjo, acredito que o trabalho tenha alcançado seu objetivo principal: tornar simples a leitura, característico o samba-canção mesmo a capela, e o arranjo funcional.

Referências Bibliográficas

BOTEZELLI, Arley. (Org). A música brasileira desse século por seus autores e intérpretes (transcrição dos programas Ensaio de Fernando Faro). SESC, 2000

RAMOS, Marco Antonio Silva. Canto coral: do repertório temático à construção do programa. Mestrado USP, 1988

RAMOS, Marco Antonio da Silva. O Ensino da Regência Coral. Tese de Livre- docência. São Paulo, ECA-USP, 2003

SOUZA, Sandra M. Sampaio. O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização como elemento de educação musical. Mestrado, UNESP, 2003

TATIT, Luiz. O Cancionista: Composição de Canções no Brasil. Edusp, 1996.

O regente-arranjador e a produção de arranjos corais de música brasileira: revisão bibliográfica

CAROLINA ANDRADE OLIVEIRA
ECA/USP - carol_spm@yahoo.com.br

SUSANA CECILIA IGAYARA-SOUZA
ECA/USP - susanaiga@gmail.com

A prática coral está em constante modificação, bem como a escolha do repertório a ser trabalhado e apresentado. Desde o início do século XX, o arranjo aparece como ferramenta no Brasil para produção e consequente aumento do repertório coral. Com o passar dos anos, vemos uma maior ou menor incidência de alguns tipos de repertório nas performances corais, como arranjos de música folclórica, renascença, spirituals, música brasileira de vanguarda, arranjos de música popular brasileira, entre outros. Nosso foco investigativo são os arranjos de música brasileira e como eles foram usados ao longo do século XX, principalmente a partir dos anos 1970, quando houve um aumento significativo na produção e na performance.

Nossa pesquisa de mestrado em andamento busca 1) investigar, identificar e analisar as práticas do regente-arranjador no ensaio e na performance de seus próprios arranjos de música brasileira, bem como 2) discutir a circulação desse repertório no ambiente coral. Para tanto, optamos por uma metodologia mista, com revisão bibliografia, biografia coletiva (prosopografia), coleta e análise de programas de concerto, partituras e gravações, além de entrevistas semiestruturadas. Para este artigo, focamos na revisão bibliográfica dos trabalhos que tratam da temática de arranjos no Brasil, independente da abordagem.

A revisão bibliográfica fez-se necessária porque, apesar da temática de arranjos ser cada vez mais presente na discussão acadêmica, não há nenhum trabalho que trate diretamente do regente-arranjador. Por conseguinte, lemos e analisamos estes trabalhos fazendo as aproximações necessárias com nossa temática específica. Esta revisão não abarca todos os trabalhos da área coral, ela está restrita ao

nosso objetivo de discutir a produção de arranjos atrelada à figura do regente-arranjador.

A busca por trabalhos que de alguma forma dialogassem com a nossa temática foi feita inicialmente através da internet, consultando, por palavras-chave relacionadas, as Bibliotecas Digitais de Teses e Dissertações da USP⁴², UNESP⁴³ e UNICAMP⁴⁴ e o Portal de Periódicos da CAPES. Depois de encontrados os primeiros trabalhos, buscamos nominalmente por outros que estavam nas referências bibliográficas. Destes, apenas dois não possuem arquivo digital disponível online (Souza, 2003 e Fernandes, 2003), sendo necessário acessar suas versões impressas nas bibliotecas do IA-UNESP⁴⁵ e da FFLCH-USP⁴⁶, respectivamente.

Dois autores (Moura, 2012 e Teixeira, 2013) se preocuparam em fazer uma revisão bibliográfica de acordo com suas temáticas, o primeiro revisou trabalhos que tratam das práticas corais no Brasil – desde questões técnicas de expressão vocal e regência, formação de repertórios, quanto em processos educativos – e o segundo, Samuel Kerr, revisando trabalhos que abordam seus arranjos corais ou sua figura como regente.

A temática de arranjos não é o cerne da maioria destes trabalhos revisados, porém todos a abordam por algum viés, a saber: Camargo (2010) e Moura (2012) discutem o arranjo na cultura brasileira; Souza (2003) trata o arranjo como ferramenta de educação musical; Fernandes (2003), Oliveira (1999), Soares (2013) e Teixeira (2013) centram-se nos arranjadores; e Soboll (2007) aborda a técnica dos arranjos.

Vale ressaltar que todos esses autores são regentes e a grande maioria produziu e executou arranjos para seus coros, sendo assim também, regentes-arranjadores. Este fato ratifica a grande incidência de profissionais com este perfil bivalente, justificando ainda mais a necessidade de uma investigação específica de suas práticas, o que nos pareceu demonstrar que

⁴² Universidade de São Paulo.

⁴³ Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

⁴⁴ Universidade Estadual de Campinas.

⁴⁵ Instituto de Artes.

⁴⁶ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

o tema escolhido tem pertinência no âmbito dos estudos de repertório e de práticas corais no Brasil.

Autores e trabalhos

Paulo Celso Moura é doutor em música pela UNESP, sob orientação de Dorotéa Machado Kerr, onde atualmente é professor de regência coral e canto coral. É regente do Coro de Câmara do Instituto de Artes da UNESP e do Coro Juvenil da Fundação OESP (Sala São Paulo). Já atuou na área de Políticas Culturais, participando como membro efetivo do Conselho Municipal de Política Cultural de São Caetano do Sul (2011) e membro do Núcleo Executivo Municipal para elaboração do Plano Municipal de Cultura desse município (2012).

Moura (2012) aborda, através de um retrospecto histórico, as diversas práticas do Canto Coral em São Paulo, que considera como um “circuito cultural híbrido resultante de processos de construção e desconstrução de sentidos sócio-culturais ao longo do século XX”, também trata, sob o ângulo dos circuitos culturais, do contexto de algumas políticas para a cultura no Brasil.

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo possui doutorado em música pela USP, sendo orientada por Rodolfo Coelho de Souza. Foi regente coral da UNESP nos campi de Franca e Jaboticabal de 2003 a 2015. Tem experiência na área de música com regência, composição e arranjos para coro. Atuou como professora de música especializada em pedagogia Waldorf. Integra o grupo de câmara Brasil Matuto desde sua fundação em 2014 como pianista, violonista, regente e cantora. Atualmente é docente na Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC/CEART nas áreas de Regência, Prática de Coral e Prática de Conjunto.

Camargo (2010) discute os modelos de repertório utilizados por coros amadores no século XX e investiga a inserção de arranjos da canção popular urbana a partir dos anos 60, apontando um afastamento das obras originais criadas para coro neste período e mudanças na interpretação e na vocalidade. Camargo afirma a existência de um predomínio da performance de arranjos sobre as obras originais para coro e destaca os arranjadores Levy Damiano Cozzella, Samuel Kerr e

Marcos Leite como arranjadores atuantes nesse processo.

Sandra Mendes Sampaio de Souza é mestre em música pela UNESP, sob orientação de Marisa Trench de O. Fonterrada e co-orientação de Dorotéa Machado Kerr, onde atualmente integra o projeto “Coral da UNESP”, dirigindo os corais dos campi de São José dos Campos e Guaratinguetá, também respondendo pela coordenação artística do projeto no estado. Dirige o Coral Libercanto de São José dos Campos desde 1998, com o qual possui um CD gravado (2007). É professora nos cursos de música da FAAM⁴⁷, e desde 2013 é Diretora Cultural na Fundação Cultural Cassiano Ricardo, entidade gestora da Cultura na cidade de São José dos Campos.

A autora, assim como Camargo (2010), também afirma a significativa presença de arranjos vocais de música popular brasileira no repertório de grande parte dos coros brasileiros, particularmente dos coros amadores. Souza (2003) estuda o arranjo como instrumento de educação musical. Além de fazer um levantamento da trajetória do canto coletivo no Brasil e de construir uma proposta de educação musical pelo canto coral embasada na teoria de Paulo Freire, também entrevista oito regentes que escrevem arranjos para seus coros e analisa alguns desses arranjos. Apenas neste trabalho encontramos o uso do termo “regentes-arranjadores”, adotado para nossa pesquisa.

Sergio Alberto de Oliveira, mestre em artes pela UNESP – orientado por José Roberto Zan –, é pianista, regente, arranjador, compositor, produtor e atuante da área cultural e social. Radicado em Ribeirão Preto desde 1991, é membro do Conselho Curador do Theatro Pedro II dessa cidade como representante da USP, membro do Grupo Coordenador das Atividades de Cultura e Extensão da USP, Diretor Artístico e Regente Titular dos Corais da USP e do Coral Jovem Sathya Sai.

O processo de criação e sistematização do Coro-Cênico no Brasil é documentado no trabalho de Oliveira (1999), que o separa em duas modalidades: “vanguardista” e “cancionista”. Sendo esta segunda advinda da música popular, o autor analisa o trabalho de arranjos de canções do regente-arranjador Samuel Kerr, descrevendo seu método de trabalho com coros

⁴⁷ Faculdade de Artes Alcântara Machado.

amadores. Também há relatos de experiência com outros coros-cênicos, como o Coral IBM/Campinas e os Grupos “Via Oral” e “Vocal Bossa Nova”, ambos do Coral da USP-Ribeirão.

Paulo Frederico de Andrade Teixeira é doutorando em música na USP e mestre na mesma instituição sob orientação de Marco Antonio da Silva Ramos. Regente, violonista e arranjador, atualmente é docente da Universidade Anhembi Morumbi no curso de Pós-Graduação em Trilha Sonora: Composição para TV e Cinema. Dirige o Coral da Associação Atlética Banco do Brasil de São Paulo, e também é regente e professor na Congregação Israelita de São Paulo.

Samuel Kerr também tem seus arranjos analisados por Teixeira (2013). Tendo reunido um conjunto de cento e noventa e nove arranjos, o autor elenca quatorze procedimentos recorrentes na produção de Kerr, como exemplo, pergunta e resposta, melodia acompanhada e Quodlibet. Através do Referencial Silva Ramos, é realizada uma análise mais detalhada de cinco arranjos, buscando relacionar o pensamento criativo e pedagógico de Samuel Kerr.

Lineu Formighieri Soares possui mestrado em música pela UNICAMP, tendo sido orientado por Antonio Rafael Carvalho dos Santos. Foi regente e arranjador do Coral Homens do Rei da gravadora GBM. Em 1985, iniciou sua atividade profissional com música, como maestro da Orquestra do IAE (atual UNASP). Em 1988, transferiu-se para o IASP (Faculdade Adventista), em Hortolândia, onde dirigiu o Coral Jovem por 12 anos. Atualmente, é regente do Coral Universitário do UNASP-EC⁴⁸, onde também leciona.

Assim como Teixeira (2013), Soares (2013) também estudou a escrita coral de um regente-arranjador, neste caso, Marcos Leite. O trabalho traz a análise de três arranjos de canções com diferentes níveis de dificuldade, abordando aspectos técnicos como forma, estrutura e textura, encadeamento harmônico. O autor conclui que Leite mantém os elementos coloquiais característicos da linguagem popular em seus arranjos, ao mesmo tempo trazendo equilíbrio nas disposições vocais e elementos criativos nos contracantos. Marcos Leite é apontado como um renovador da prática coral e

⁴⁸ Centro Universitário Adventista de São Paulo.

influenciador dos regentes e arranjadores atuais.

Eduardo Gonçalves Fernandes possui mestrado em Integração da América Latina pela USP sob orientação de Kazadi wa Mukuna. Atualmente é regente do Coral UNIFESP, CORALUSP, Coral Belas Artes e professor de Regência do Curso de Música do FIAM-FAAM Centro Universitário.

Fernandes (2003) faz um levantamento dos arranjadores corais das cidades de São Paulo e Buenos Aires. Cataloga a produção de arranjos corais de música popular desses arranjadores e também discute a atividade coral nessas cidades. Através da análise de alguns arranjos reflete sobre o hibridismo do arranjo coral, “vaso comunicante entre a cultura popular e erudita”.

Renate Soboll é mestre em Performance Musical (regência) pela UFG⁴⁹, com Ângelo de Oliveira Dias como orientador. Ela é arranjadora e pesquisadora da música regional brasileira. Atualmente é Regente do Coral Municipal de Palmas, Professora Assistente na UFAL no Curso de Licenciatura em Música e Professora Voluntária em Regência e Arranjo do Curso de Educação Musical a Distância da UFSCar⁵⁰.

Soboll (2007) também trata de arranjos destinados a coros amadores, seu foco é o processo de elaboração de arranjos vocais de músicas regionais brasileiras, em especial a caipira. Demonstra através de um levantamento das canções originais, da preparação das edições e a da performance dos arranjos, que é possível musicalizar e preservar as tradições socioculturais de uma região ou comunidade. A autora também discute técnicas composicionais que podem ser utilizadas pelos arranjadores e oferece alternativas para aliar simplicidade e ao mesmo tempo tornar o repertório atrativo – para coralistas e público – e de fácil preparação.

Ideias e pensamentos comuns entre esses autores

1. Categorizar o arranjo coral como uma produção híbrida: Canclini entende por hibridação “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que

⁴⁹ Universidade Federal de Goiás.

⁵⁰ Universidade Federal de São Carlos.

existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. xix). Com base nisso, vemos o arranjador – regente ou não – como intermediador de dois conjuntos culturais, a canção popular e as práticas corais.

(...) existe uma convergência possível entre as linguagens de música popular e erudita. Certos procedimentos musicais de determinados arranjadores, tais como o tipo de textura musical utilizada, abordagem do texto, escolha de fonemas para acompanhamento da melodia, harmonia empregada, entre tantos outros, apontam para um caminho muito interessante que surge uma fusão entre a música popular e a erudita, (...) (FERNANDES, 2003, p. 3).

O desafio de unir as técnicas tradicionais de escrita vocal aos temas populares é notório na produção de alguns arranjadores e maestros, tais como Damiano Cozella, Amaury Vieira, Esmeralda Rusanowsky, Roberto Gnattali, Samuel Kerr, Marcos Leite, entre outros (SOARES, 2013, p. 5).

A realização de música popular urbana - originalmente pertencente ao campo da indústria cultural - pelos grupos corais não representa o aparecimento de um produto híbrido pelo simples fato da inserção desse tipo de produção em repertórios antes concentrados nas tradições eruditas ou mesmo nas recriações “eruditizadas” de temas folclórico-tradicionais. Ou seja, a hibridização não se caracteriza pela construção de repertórios “miscelânea”. O que torna essa produção híbrida, entre outros fatores, é o fato de que no processo de sua ressignificação para a estrutura e dinâmica do discurso coral, ela se transforma: fornece apenas uma referência incompleta dos conteúdos de referência; apresenta-se deslocada de seu contexto de origem (modos de difusão e consumo), assim como sua identidade inicial; cria uma atmosfera sonora totalmente diversa por conta das mudanças tímbricas resultantes da escrita vocal (muitas vezes a capela) e de sua realização ao vivo (MOURA, 2012, p. 128).

2. Considerar o arranjo uma parte integrante do processo de criação da obra musical: as concepções de arranjo e composição original mudam e sofrem ressignificações do

âmbito erudito para o popular. Há também o processo de reelaboração pelo qual a canção passa, por meio do arranjador, para tornar-se arranjo coral. Se entendermos que “a obra só está completamente produzida no momento que é tocada” (NATTIEZ, 1987 p. 100 apud DELALANDE, 1991), o arranjo coral quando executado insere-se no processo de criação de uma “obra”.

Atualmente a música popular arranjada (adaptada) para coro é responsável por grande parte do repertório apresentado em concertos e encontros de corais, sejam de corais universitários, de empresa, de clubes ou comunitários. No entanto, este tipo trabalho nunca mereceu um estudo acadêmico mais aprofundado. Não existe sequer um catálogo de partituras editado, ou ainda uma listagem com os compositores que se dedicam a este tipo de produção cultural em São Paulo (FERNANDES, 2003, p. 2).

Aqui Fernandes refere-se ao criador do arranjo como “compositor” e não “arranjador”, o que denota uma forte intenção de dar ao arranjo um status de “obra”. Isto se torna mais evidente após lermos os currículos artísticos desses indivíduos listados, onde em alguns casos não há registro de criações de “composições originais”. Por outro lado, todos esses indivíduos exercem atividade como regente, o que também atesta o item 5 deste trabalho.

3. Justificar o crescimento de sua utilização com o advento da indústria cultural. Aqui Camargo também credita a simplificação da escrita vocal à indústria cultural.

O Coral tornou-se um grupo vocal, com arranjos estruturados em blocos harmônicos, com acompanhamento instrumental e reforçados por performances cênicas bem humoradas. Podemos pensar em uma simplificação gradual de sua escrita vocal, adaptando a sonoridade coral às exigências do mercado fonográfico (CAMARGO, 2010, p. 51).

4. Considerar aspectos do gosto, da familiaridade e da busca de uma construção da cultura e da identidade – seja dos coralistas e/ou do público – fazendo do regente-arranjador um mediador das questões identitárias do grupo.

A motivação dos regentes em relação ao uso de música popular nos repertórios de seus corais está centrada principalmente no gosto dos cantores por este tipo de música (FERNANDES, 2003, p. 18).

(...) o coro tradicional se associa a uma proposta de seleção de repertório ligado a uma apuração do gosto dos praticantes e do público (OLIVEIRA, 1999, p. 138).

(...) foi no Clube Pinheiros. Uma senhora disse: "Ai, eu gosto tanto dessa música, maestro." Eu levei pra casa e fiz o arranjo e depois eu fiz o Coral Paulistano cantar esse arranjo (...) fazer a música para o momento, para a necessidade, para a conveniência do coro, pela memória do coro, um monte de coisa (KERR in TEIXEIRA, 2013, p. 112).

5. Assumir que o regente é o principal produtor desses arranjos – regente-arranjador, exercendo essa dupla função (e outras tantas).

120

O arranjo vocal requer daquele que o escreve – evidentemente estamos falando de um arranjo bem escrito – o domínio de uma série de aspectos musicais, sem os quais não poderia chegar a resultados satisfatórios. Desde os conhecimentos de elementos estruturais necessários ao processo de composição, até um sólido conhecimento das particularidades da escrita para vozes, tudo isto tem que ser levado em conta na elaboração de um arranjo. (...) Além disso, mais uma vez, o respeito à realidade dos grupos vocais aos quais os arranjos são destinados também se torna um parâmetro importante (SOUZA, 2003, p. 63).

A motivação inicial para a realização desta pesquisa surgiu a partir da minha trajetória musical, atuando na maior parte do tempo na direção de corais e grupos vocais amadores. Ao longo desses anos, pela necessidade da atividade profissional, tive a oportunidade de trabalhar não somente como diretor e regente desses grupos, mas também como arranjador, tendo em vista a necessidade constante de um repertório adequado não somente às questões temáticas, mas também à faixa etária e ao nível técnico dos participantes dos grupos (SOARES, 2013, p. 1).

Este quinto item é muitas vezes colocado pelos autores destes trabalhos revisados como um “saber comum” e até torna-se relato de experiência pessoal, como é o caso de Soares (2013). Mas em artigo apresentado e publicado na “III Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS – ECA/USP” (OLIVEIRA; IGAYARA-SOUZA, 2015) pudemos atestar o protagonismo do regente-arranjador na produção de arranjos.

Na pesquisa supracitada, através de uma análise quantitativa das músicas listadas em programas de concertos de encontro corais, pudemos identificar a porcentagem de arranjos em relação à de composições, também separando músicas brasileiras e músicas internacionais.

A partir disso também mensuramos, entre os arranjos de música brasileira, a porcentagem produzida por regentes-arranjadores, que constatamos ser maioria:

Muitos grupos executam arranjos de seu próprio regente (22%), (...) Porém boa parte dos arranjos executados foi feita por regentes de outros grupos (47%), o que diz muito sobre a circulação massiva desse tipo de repertório entre os coros. Unindo estas duas parcelas, temos 69% dos arranjos sendo criações de regentes-arranjadores (OLIVEIRA; IGAYARA-SOUZA, 2015, p. 157).

(...) a performance de arranjos tem sido quantitativamente superior em comparação ao uso de composições originais para coro. Estes dados puderam ser apurados ao longo dos anos de prática no universo da música coral brasileira, por meio da participação sistemática em encontros de coros – com grupos oriundos de todo o país – debates e colóquios com colegas regentes e troca de material entre grupos, esta última uma constante em meio coral (SOBOLL, 2007, p. 9).

Este artigo, portanto, apresenta uma etapa do trabalho em andamento, voltado ao estudo das práticas do regente-arranjador e da circulação do repertório de arranjos de músicas brasileiras, observando tanto aspectos de sua produção, como de sua presença nas apresentações corais. Tendo estudado as ideias e pensamentos comuns encontrados nos autores revisados, os próximos passos incluem o desenvolvimento desses temas, bem como a análise dos pontos

discordantes entre estes mesmos autores.

Referências Bibliográficas

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião. *Criação e arranjo: modelos para o repertório de canto coral no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

DELALANDE, François. *Faut-il transcrire la musique écrite?* Paris: Analyse Musical, 1991.

FERNANDES, Eduardo Gonçalves. *O arranjo vocal de Música Popular em São Paulo e Buenos Aires*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - PROLAM (FFLCH /USP), São Paulo, 2003.

MOURA, Paulo Celso. *Vozes paulistanas: as práticas do canto coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para cultura*. Dissertação (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

OLIVEIRA, Carolina Andrade; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. *O perfil do regente-arranjador e a presença de arranjos no repertório coral brasileiro*. In: Anais da III Jornada Acadêmica Discente - PPGMUS - ECA/USP, São Paulo, 2015, v. 1. p. 150-158.

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. *Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil*. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas - Campinas, 1999.

SOARES, Lineu Formighieri. *A escrita coral para a Música Popular Brasileira na visão de Marcos Leite*. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas - Campinas, 2013.

SOBOLL, Renate Stephanes. *Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores*. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Goiás - Goiânia, 2007.

SOUZA, Sandra Mendes Sampaio de. *O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização como elemento de educação musical*. Dissertação (Mestrado em Música). São José do Rio Preto: Universidade Est. Paulista Júlio Mesquita Filho, 2003.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. *Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos*. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo - São Paulo, 2013.

Relações entre o madrigal e as formas vocais ligeiras no século XVI: análise de exemplos e transcrição de uma canzonetta de Adrian Tubal (ca.1535 - ?)

MUNIR SABAG
ECA/USP – munir.sabag@usp.br

Este trabalho consiste em uma comunicação de pesquisa em andamento na qual são abordadas as formas vocais seculares ligeiras do século XVI, notadamente a *canzone villanesca alla napoletana* e seu desdobramento cultivado pelos polifonistas do norte da Itália e dos Países Baixos, a *canzonetta*. Discutimos inicialmente as relações entre estes gêneros e o madrigal com base nos escritos de Alfred Einstein, Gustave Reese, Jerome Roche e James Haar, exemplificando-as através de quatro composições do napolitano Giovan Domenico da Nola (ca.1510-1592) posteriormente rearranjadas por mestres venezianos. Em seguida apresentamos uma edição em notação moderna da canzonetta *Fiamenga fredda, core di diamante*, do flamengo Adrian Tubal (ca.1535-?), realizada pelo presente autor a partir de um manuscrito do século XVI. A transcrição é seguida de uma breve análise que permite identificar uma mescla de traços rústicos característicos da música napolitana e alguns elementos madrigalescos que refletem o tratamento textural e contrapontístico usualmente utilizado pelos mestres do Norte.

As formas ligeiras e o madrigal

A expressão mais elaborada da música vocal secular do século XVI manifestou-se, sem dúvida, através do gênero denominado *madrigal*. De origem fiorentina, este tipo de composição não-estrófica apresentava inicialmente uma textura quase homofônica a quatro partes e posteriormente passou a exibir uma sofisticada polifonia a cinco ou mais vozes de igual importância. O madrigal era baseado em textos de teor sério – em geral refletindo a voga Petrarquista iniciada na Itália nos anos 1530 – e apresentava uma relação texto-música que se tornou cada vez mais estreita, eventualmente fazendo com

que o gênero se confundisse com outras formas musicais e caísse em desuso a partir do início do século XVII.

Paralelamente a este engenhoso e complexo modelo composicional, floresceram na Itália várias formas vocais mais leves e mais associadas às expressões populares. Nas primeiras décadas do *cinquecento*, a antiga *frottola* (composição a quatro vozes utilizando melodias populares, porém polifônica em suas origens) do século XV simplificou-se através da *villotta*, do *quodlibet* – que frequentemente tratava as melodias populares de maneira jocosa – e da *mascherata*, esta última havendo tornado a simplificar a própria *villotta* devido à necessidade de ser cantada de memória e com figurinos. Formas como a *tedesca*, a *grehesca*, a *moresca* e a *ebraica*, por sua vez, utilizavam textos de temática rústica e frequentemente obscena, atestando sua associação inequívoca com a *commedia dell'arte*.

124

A partir da década de 1540 os gêneros ligeiros foram alimentados por uma enorme quantidade de novos materiais temáticos provenientes do sul da Itália, as *canzoni villanesche alla napoletana*, cujos principais mestres foram Giovan Tommaso di Maio (ca.1490-ca.1563) e Giovane Domenico da Nola (ca.1510-1592). A *canzone villanesca*, posteriormente chamada de *villanella*, alcançou imediata popularidade no norte da península itálica e foi abordada em Veneza por um grande número de compositores importantes, entre os quais Francesco Corteccia (1502-1571), Perissone Cambio (ca.1520-ca.1562), Baldassare Donato (ca.1525-1603) e o flamengo Adrian Willaert (ca.1490-1562).

A oposição entre as formas ligeiras e o madrigal foi extensamente discutida pelos principais musicólogos que estudaram a música vocal do Renascimento (EINSTEIN, 1949; REESE, 1954; ROCHE, 1990; HAAR, 2006). Todos eles reconhecem a existência de uma relação – ainda que antagônica – entre o gênero sério do madrigal e as formas musicais mais simples, sobretudo pelo fato de estas últimas haverem sido cultivadas por madrigalistas tão importantes quanto Willaert, Lassus, e, algumas décadas depois, por Marenzio e Monteverdi. Alfred Einstein inicia sua abordagem do assunto afirmando que

a música vocal mais ligeira do Cinquecento encontra-se em uma relação peculiar, em enfática oposição, ao madrigal, que

é quase sempre sentimental, elegíaco e sério, nunca ultrapassando os limites da arte elevada, mesmo quando chega a ter um tom mais leve. Mas esta oposição não é de forma alguma uma oposição da música aristocrática à música folclórica, nem mesmo à música “popular”. Seria totalmente errado opor esta música ao gênero elevado e sério do madrigal. E seria igualmente errado ver nela um protesto nacional contra o *polifonismo* dos mestres do Norte. A villanella, a villotta, e o restante dessas formas, quaisquer que sejam seus nomes, absolutamente não representam arte popular. Elas foram cultivadas pelos flamengos e pelos franceses na Itália tanto quanto pelos próprios italianos e eram pretendidos para o mesmo público do madrigal. (EINSTEIN, 1949, v. 1, p.340)⁵¹.

O musicólogo inglês Jerome Roche apresenta uma visão ligeiramente diferente ao descrever esta relação entre gêneros “não como a oposição implicada em ‘distinção de classes’ entre aristocracia e camponeses, mas aquela implicada na atual diferença entre erudito e ‘pop’.” (ROCHE, 1990, p. 92)⁵². De qualquer forma, a existência de inter-relações entre estas formas torna-se bastante clara ao se observar não apenas

⁵¹ No original: “The lighter vocal music of the Cinquecento stands in a peculiar relationship, in emphatic opposition, to the madrigal, which is almost always sentimental, elegiac, and serious, never overstepping the limits of high art even when it strikes a lighter note. But this opposition is not at all an opposition of aristocratic music to folk music, not even to ‘popular’ music. It would be entirely wrong to oppose this music to the high-serious genre of the madrigal. And it would be equally wrong to see in it a national protest against the *polifonismo* of the northern masters. The villanella, villotta, and the rest of these forms, whatever their names, do not represent popular art at all. They were cultivated by the Netherlanders and Frenchmen in Italy quite as much as by the Italians themselves and they were intended for the same public as was the madrigal.”

⁵² No original: “not the opposition implied in ‘class distinction’ between aristocracy and peasants, but that implied in the present-day difference between classical and ‘pop’.”

suas diferenças, mas sobretudo as semelhanças e as influências de um gênero sobre outro. Gustave Reese afirma que a villanesca trouxe leveza ao madrigal, e que este ocasionalmente emprestou à primeira um caráter levemente polifônico (REESE, 1954, p. 443), propiciando o surgimento de um novo gênero – a *canzonetta* – que encontra-se em uma posição intermediária entre a simplicidade crua da canção napolitana e a artificialidade e o engenho próprios do madrigal.

A *canzone villanesca*: quatro exemplos de Giovan Domenico da Nola

126

Conforme destacamos na seção anterior, a nova voga composicional para os gêneros leves a partir da década de 1540 era a música do sul da Itália. Em suas origens napolitanas, a *canzone villanesca* era arranjada para apenas três partes e exibia as melodias originais – rústicas e angulares – na voz superior. Segundo Einstein, a escrita a três vozes típica da villanesca pode ser explicada pela prática dos cantores ao se acompanharem ao alaúde – já que estes omitiam a voz do contralto e colocavam as outras duas em tablatura como acompanhamento – ou ainda pela técnica de improvisação do século XV, em que três partes eram de fato a norma (EINSTEIN, 1949, p. 357).

Ainda de acordo com Einstein, os compositores Francesco Corteccia e Adrian Willaert “trataram as produções de [Giovan Domenico da] Nola como presentes da natureza caídos do céu”⁵³ (EINSTEIN, 1949, p.78), pois foram utilizadas como *cantus prius facti* para um grande número de novas composições. O musicólogo James Haar acrescenta que, em Veneza, estas peças de temáticas rudes e anti-Petrarquistas “eram escolhidas, polidas para se remover elementos rústicos e arranjadas para quatro vozes (com a melodia original do soprano agora no tenor)”⁵⁴ (HAAR, 2006, p. 232). Com efeito, os arranjos de Adrian Willaert para as *canzoni villanesche*

⁵³ No original: “treated Nola’s productions as gifts of nature fallen from the sky.”

⁵⁴ No original: “were picked up, dusted off to remove rusticities, and arranged for four voices (with the original soprano melody now in the tenor).”

“Madonn’io non lo so” e “Cingari simo”, de Giovane da Nola, ilustram a escrita a quatro vozes típica do norte da Itália, onde as melodias originais foram rearmonizadas e aparecem na parte do tenor (Figuras 1 e 2).

The image displays two musical scores for the madrigal "Madonn'io non lo so". The top score is by Giovane da Nola, dated 1541, and the bottom score is by Adrian Willaert, dated 1545. Both scores are written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a 4-part setting with a treble clef for Soprano and Alto, and a bass clef for Tenor and Bass. The lyrics are in Italian and Dutch. In both versions, the original melody is transcribed in the Tenor part. A circled 'S' in the Soprano part of both scores indicates the start of the original melody. The lyrics for Nola's version are: "Ma-donn'io non lo so per-che lo fa-i Ma-donn'io non lo so per- Lieb Frau, ach, saget mir dooh, was ich be-gun-gen, Lieb Frau, ach, saget mir dooh, was". The lyrics for Willaert's version are: "Ma-donn'io non lo so per-che lo fa-i, Ma-donn'io non lo Lieb Frau, ach, saget mir dooh, was ich be-gun-gen, Lieb Frau, ach, saget mir Ma-donn'io non lo so per-che lo fa-i, Ma-donn'io non lo Lieb Frau, ach, saget mir dooh, was ich be-gun-gen, Lieb Frau, ach, saget mir Ma-donn'io non lo so per-che lo fa-i, Ma-donn'io non lo Lieb Frau, ach, saget mir dooh, was ich be-gun-gen, Lieb Frau, ach, saget mir".

Figure 1: Início das composições de Nola e Willaert de “Madonn’io non lo so” (colagem). (HERTZMANN, BLUME, GUDEWILL, 1930, p. 13, 18).

Giovane da Nola

Cin - ga - ri si - mo cin - ga - ri si - mo ve - ni' a gio - ca - re Donn' a la co - ri -
 Glücks - rei - ter sind wir; Glücks - rei - ter sind wir; wollt her - ein - spa - nen - ren! Auf! laßt uns Spies' das

Cin - ga - ri si - mo cin - ga - ri si - mo ve - ni' a gio - ca - re Donn' a la co - ri -
 Glücks - rei - ter sind wir; Glücks - rei - ter sind wir; wollt her - ein - spa - nen - ren! Auf! laßt uns Spies' das

Cin - ga - ri si - mo cin - ga - ri si - mo ve - ni' a gio - ca - re Donn' a la co - ri -
 Glücks - rei - ter sind wir; Glücks - rei - ter sind wir; wollt her - ein - spa - nen - ren! Auf! laßt uns Spies' das

Adrian Willaert (c.1490-1562)
 Canzone Villanesche alla Napolitana (Venice, 1545)

Cantus

Cin - ga - ri si - mo, Cin - ga - ri si - mo ve - ni - te a gio - ca - re, Cin -

Altus

Cin - ga - ri si - mo, Cin - ga - ri si - mo ve - ni - te a gio - ca - re, Cin -

Tenor

Cin - ga - ri si - mo, Cin - ga - ri si - mo ve - ni - te a gio - ca - re,

Bassus

Cin - ga - ri si - mo, Cin - ga - ri si - mo ve - ni - te a gio - ca - re, Cin -

Figure 2: Início das composições de Nola e Willaert de “Cingari simo” (colagem). (WESTPHAL, BLUME, 1936, p. 13; WILLAERT, GARVIN, 2015, p. 1).

128

A forma poética preferida dos compositores napolitanos era o *strambotto toscano* (poema de esquema rímico A-B-A-B-A-B-C-C), onde cada dístico A-B – em geral composto de versos heptassílabos ou hendecassílabos – era ampliado adicionando-se um refrão de métrica menos rigorosa. Nos manuscritos e edições do século XVI é comum encontrar-se apenas a primeira parte do texto (A-B-refrão) alinhada às notas e os outros versos exibidos em separado, de modo que o “primeiro texto” de uma villanesca possui, em geral, a forma ternária A :|| B ||: refrão :||. Um exemplo desta estrutura tripartida pode ser observado na célebre villanella “*Chi la gagliarda, donne, vo’ imparare*”, composta por Baldassare Donato e inspirada pela composição homônima de Nola. Neste caso, Jerome Roche salienta que Donato utiliza a melodia original como *cantus prius factus* apenas no início da peça, e na terceira parte (“*tan tan tan ta*”) toma somente o padrão rímico de Nola e o estende a uma maior escala (ROCHE, 1990, p. 97). Neste refrão, pode-se ainda observar em Donato a escrita mais “correta” que evita as quintas paralelas presentes no original, assim como em um grande número de composições napolitanas deste gênero (Figura 3).

The image displays a musical score for a piece titled "Chi la gagliarda". It is divided into two main sections. The upper section, labeled "Nola", consists of three staves of music in 12/8 time. Each staff has a vocal line with lyrics: "re: Tan tan tan ta - ri - ra, tan tan tan ta - ri - ra, tan tan tan ta - ri - ra, ra ri ru ra." The lower section, labeled "Donato", is marked "Vivace" and features four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics for Donato are: "Tan tan tan ta - ri - rà tan tan tan ta - ri - rà ti - ra - ri - rà, tan tan tan" repeated across the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and repeat signs.

Figure 3: Início do refrão das composições de Nola e Donato de “Chi la gagliarda” (colagem). (HARMAN, 1983, p. 35; DONATO; MACARO, 2014, p. 2).

Uma evidência adicional das importantes relações existentes entre a villanella e o madrigal pode ser observada através das frequentes paródias literárias e musicais feitas pelos compositores napolitanos sobre temáticas madrigalescas. Einstein, ao discutir a paródia na villanella, afirma que esta última zomba do madrigal e toma uma direção agressiva em direção a ele (EINSTEIN, 1949, p. 373). Exemplos concretos deste conflito são o uso de versos iniciais de poemas de Petrarca seguidos de textos jocosos, a imitação impertinente da polifonia sacra, ou ainda suspensões caricaturais *alla madrigalesca* como as exibidas no início da versão de Nola para “*O dolce vita mia che t’haggio fatto*” (Figura 4). Neste exemplo, o posterior arranjo de Willaert preserva a melodia original e foi transcrito e editado por Einstein com a importante informação de que o *cantus prius factus* está na parte do tenor.

O DOLCE VITA MIA CHE T'HAGGIO FATTO

ANONYMOUS CANZON VILLANESCA GIOVAN DOMENICO DA NOLA

O dol - ce... O dol - ce vi - ta mia, O dol - ce... O dol - ce vi - ta mia, O dol - ce vi - ta mia, O

O DOLCE VITA MIA CHE T'HAGGIO FATTO

ANONYMOUS CANZON VILLANESCA ADRIAN WILLAERT

C O dol - ce... o dol - ce vi - ta mi - a, O
A O dol - ce... o dol - ce vi - ta mi - a, O
T *Cantus firmus* O dol - ce... o dol - ce vi - ta mi - a, O
B O dol - ce... o dol - ce vi - ta mi - a, O

Figure 4: Início das composições de Nola e Willaert de “O dolce vita mia che t’haggio fatto” (colagem). (EINSTEIN, 1949, v. 3, p. 86, 88).

130

A canzonetta: um exemplo de Adrian Tubal

Apesar dos conflitos mencionados na seção anterior, o contato entre as formas ligeiras e o madrigal resultou no surgimento de gêneros mistos como o *madrigale arioso* e a *canzonetta* da segunda metade do século XVI. Como exemplo de uma villanella fortemente influenciada pelo estilo madrigalesco, apresentamos nossa transcrição da peça “*Fiamenga fredda, core di diamante*”, do flamengo Adrian Tubal (Figuras 5, 6 e 7). O texto anônimo exibe uma mistura de idiomas (italiano e flamengo) – algo comum na villanesca – e é baseado na forma estrófica do *strambotto toscano* original, que era composto de seis versos ao invés de oito (CARDAMONE, 1977, p. 27). A peça foi localizada pelo presente autor nos Winchester Partbooks (TUBAL, 1554-6, fol. 13v-14r), manuscritos procedentes dos Países Baixos, e até onde pudemos verificar, não havia ainda sido transcrita em notação moderna.

FIAMENGA FREDDA, CORE DI DIAMANTE

Texto: anônimo Adrian Tubal (ca.1535 - ?)
Transcrito e editado por Munir Sabag

[SOPRANO]
[CONTRATENO]
[TENOR]
[BASSO]

da, co - re di dia - man - te Pet - to di ghiac - cio ed
da, co - re di dia - man - te Pet - to di ghiac - cio ed al -
da, co - re di dia - man - te Pet - to di ghiac - cio ed al -
da, co - re di dia - man - te Pet - to di ghiac - cio ed al -

Fonte: GB-Wls MS J53 'Winchester Partbooks', 1564-6. (*) *minimo* no manuscrito.

Figura 5: Edição em notação moderna da villanella “Fiamenga fredda” de Adrian Tubal, realizada pelo presente autor (p. 1).

Consideramos interessante notar que apesar de ser baseada em uma forma poética típica da villanesca, a composição não apresenta forma ternária ou repetições de seções da música e exhibe a técnica madrigalesca de composição contínua. Ainda que o poema completo forneça dois textos suplementares – que implicariam em repetições *da capo* – notados separadamente no manuscrito, cada repetição é

musicalmente contínua e não apresenta a estrutura tripartida observada nos primeiros exemplos citados neste trabalho. Adicionalmente, o refrão poético (c. 15-43) compreende uma longa seção contrapontística com diversos episódios de *word-painting*, o que torna a sugerir uma associação mais forte da peça com a nova canzonetta do que com a possivelmente pretendida villanella.

132

15

— al - ma d'in - fe - de - le Ahi

ma d'in - fe - de - le Ahi co - me sei cru - de - - - le, ahi

ma d'in - fe - de - le Ahi co - me sei cru - de - le, ahi

ma d'in fe - de - le Ahi co - me sei cru - de - le, ahi

20

co - me sei cru - de - le Ris - pon - d'al mio par - lar, ris - pon - d'al mio par

co - me sei cru - de - le Ris - pon - d'al mio par lar, ris - pon - d'al

co - me sei cru - de - le Ris - pon - d'al mio par - lar, ris -

co - me sei cru - de - le, cru - de - le Ris - pon - d'al mio par - lar,

25

lar, ris - pon - d'al mio par - lar niet te ver - staan, niet te ver - staan, niet te ver -

mio par - lar, ris - pon - d'al mio par - lar niet te ver - staan, niet te ver -

- pon - d'al mio par - lar niet te ver - staan, niet te ver - staan, niet

ris - pon - d'al mio par - lar niet te ver - staan, niet te ver - staan,

Figura 6: Edição em notação moderna da villanella “Fiamenga fredda” de Adrian Tubal, realizada pelo presente autor (p. 2).

The image displays a modern musical notation of a villanella by Adrian Tubal. It consists of three systems of music, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The lyrics are in Dutch and are written below the corresponding vocal lines. The first system (measures 29-33) features the lyrics: 'staan, niet te ver-staan, niet te ver-staan E s'lo ti toc-co, e'. The second system (measures 34-38) features: 's'lo ti toc-co di-ci laat mij staan, di-ci laat mij...'. The third system (measures 39-43) features: 'staan, e s'lo ti toc-co di-ci laat mij staan, e s'lo ti toc-co di-ci laat mij staan, di-ci laat mij staan, e s'lo ti toc-co di-ci laat mij staan.' The notation includes treble and bass clefs, a 2/4 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Figura 7: Edição em notação moderna da villanella “Fiamenga fredda” de Adrian Tubal, realizada pelo presente autor (p. 3).

Considerações finais

A breve revisão bibliográfica e os exemplos apresentados no início deste texto fazem parte de nosso projeto de pesquisa de repertório, edição e análise musical orientadas para a performance. O estudo dos textos clássicos a respeito da música vocal renascentista, assim como a pesquisa

de edições modernas de peças deste período, possibilitou a identificação de alguns aspectos composicionais importantes e a posterior localização de novas fontes de repertório a ser transcrito, editado e executado. Este processo de pesquisa deve ser futuramente estendido a outros gêneros da música secular do século XVI, em que estará incluído o próprio madrigal, e possivelmente resultará em uma coletânea de peças adequadas para coros brasileiros de nível universitário.

Referências Bibliográficas

CARDAMONE, Donna. Forme musicali e metriche della canzone villanesca e della villanella alla napolitana. In: *Rivista italiana di musicologia*, Firenze, v. 12. n. 1, p. 25-72, 1977.

DONATO, Baldassare; MACARO, Sestino (Ed.). *Chi la gagliarda, donne, vo' imparare*. 2014. Partitura.

EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal* (3 vols.). Translated by Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions and Oliver Strunk. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1949.

HAAR, James. Madrigal. In: HAAR, James (Ed.). *European Music, 1520-1642*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006. p. 225-245.

HARMAN, Alec (Ed.). *The Oxford Book of Italian Madrigals*. London: Oxford University Press, 1983. Partitura.

HERTZMANN, Erich; BLUME, Friedrich; GUDEWILL, Kurt (Ed.). *Volkstümliche Italienische Lieder: Adrian Willaert und andere Meister* (Das Chorwerk, Heft 8). Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1930. Partitura.

REESE, Gustave. *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, 1954.

ROCHE, Jerome. *The Madrigal*. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1990.

TUBAL, Adrian. *Fiamenga fredda, core di diamante*. In: Winchester Partbooks, GB-Wis MS153. Países Baixos: manuscrito, 1564-6.

WESTPHAL, Kurt; BLUME, Friedrich (Ed.). *Karnevalslieder der Renaissance* (Das Chorwerk, Heft 43). Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1936. Partitura.

WILLAERT, Adrian; GARVIN, A. (Ed.). *Cingari simo venite a giocare*. Dallas: Hawthorne Early Music, 2015. Partitura.

***Moro, lasso, al mio duolo* de Carlo Gesualdo: a densidade musical na construção de uma análise interpretativa.**

MARIANA MUCHATTE TRENTO
ECA/USP - marianatrento@hotmail.com

MARCO ANTONIO DA SILVA RAMOS
ECA/USP - masilvaramos@gmail.com

Este artigo é parte integrante de uma pesquisa de Mestrado em Música na ECA-USP, de caráter mais abrangente, que busca a interpretação das mudanças de densidade, especialmente nas obras corais, em diálogo com as direções interpretativas. Ao tratar diretamente do significado de tais procedimentos na estrutura musical, como parte do processo da pesquisa em andamento, faremos um levantamento de exemplos que justifiquem os conceitos e relações encontradas.

O objetivo neste momento é apresentar a análise interpretativa de um desses objetos de estudo: o madrigal italiano de Carlo Gesualdo, intitulado *Moro, lasso, al mio duolo*, composto para 5 vozes *a capella* e publicado no *Sesto Libro di Madrigali* em 1613. Note-se que não se trata de uma análise compreensiva de toda obra, mas de uma leitura que identifica alguns pontos onde os diferentes conceitos de densidade se mostrem mais fortemente representados.

Portanto, estudando essa obra, pretende-se estabelecer, no âmbito das variações de densidade, leituras tanto quanto ao seu comportamento rítmico e contrapontístico, em seus processos de condução melódica (rítmica e frequencial) ou nos processos de sobreposição, e suas consequências madrigalescas. Trataremos também aspectos timbrístico, assim como o uso do silêncio pelo compositor. Tudo em busca da construção de uma leitura da trama psicológico-dramática nas relações entre texto e música para se chegar a uma proposição interpretativa.

O pensamento metodológico está apoiado no “Referencial Silva Ramos de Análise Orientada para a Performance Musical” (RAMOS, 2003), que deu origem às

reflexões sobre densidade. Referências igualmente estruturais são: Wallace Berry (1976) e Arnold Schoenberg (2012).

Densidade Musical

Berry classifica densidade como uma propriedade do parâmetro textura, quantitativa e mensurável, condicionada pelo número de componentes simultâneos ou concomitantes e pela extensão do espaço vertical que esses componentes abrangem e ocupam (1976, p. 191). Ele considera a densidade em dois princípios: 1) *density-number*, ou seja, o número de componentes; 2) *density-compression*, ou seja, densidade como a proporção entre o número de componentes sonoros e um espaço pré-estabelecido (BERRY, 1976, p.185).

136

Destaca-se que Berry identifica densidade sobre um sentido vertical, mas aplicando seus conceitos em outros aspectos, podemos encontrar uma densidade caracterizada pela horizontalidade.⁵⁵ Esse posicionamento é visível nas explicações de Schoenberg sobre os processos composicionais. Ele adota termos analíticos que estão relacionados com o conceito de densidade musical como, por exemplo: Acréscimos e Decréscimos Rítmicos (2012, p. 56) e Condensação e Intensificação da Harmonia mediante a Concentração (2012, p. 53; 62).

Ramos sintetiza os dois modos de ver a questão da densidade nos questionamentos que guiam o olhar do intérprete no momento das análises orientadas para performance:

1.6. A obra apresenta grande densidade rítmica? No sentido horizontal ou vertical? No todo ou em partes? [...]1.6.2 Caso existam, essas alterações de densidade ocorrem por transição ou por corte? (RAMOS,2003, p.86)

Em seu referencial, Ramos ainda propõe outros aspectos qualitativos da densidade, como a sua relação com o

⁵⁵ TRENTO, Mariana Muchatte. *O Conceito de Densidade: Verticalidade e Horizontalidade*. Anais do IV SIMPOM, Rio de Janeiro, n.4, 2016.

texto e com o uso musical do silêncio⁵⁶.

5.1.2. Do ponto de vista de supressão da matéria sonora, os silêncios se instalam por procedimentos de corte, filtragens ou tendência dinâmica?

5.1.3. Do ponto de vista da supressão do silêncio, os sons se instalam por procedimento de corte, adição ou tendência dinâmica? (RAMOS, 2003, p.85)

7.12. Há uma relação direta entre as variações de densidade do texto e da música? Elas se conectam com procedimentos estruturais de aumento e redução da densidade? (TRENTO, 2013 in RAMOS, 2013)

Gesualdo: relação texto e música

Segundo Berry (1976, p. 209), a questão de densidade, como os outros aspectos de textura, é extremamente complexa, principalmente quando a relacionamos com outros parâmetros musicais e seu significado na estrutura da peça. Nas obras vocais, temos um elemento poético que se torna igualmente estrutural e possui sua correlação com os outros parâmetros musicais.

Um exemplo dessa interdependência é o madrigal italiano de Carlo Gesualdo, intitulado *Moro, lasso, al mio duolo*, composto para 5 vozes *a capella* e publicado no *Sesto Libro di Madrigali* em 1613. No texto dramático, traduzido para o português por Marco Antonio da Silva Ramos, Gesualdo expõe um conflito entre aquela que deveria trazer a vida, traz em seu lugar, a morte.

<i>Moro, lasso, al mio duolo,</i>	<i>Morro, entregue à minha dor</i>
<i>E chi mi può dar vita,</i>	<i>E quem pode me dar vida,</i>
<i>Ahi, che m'ancide e non vuol</i>	<i>Ai, que me mata e não quer me</i>
<i>darmi aita!</i>	<i>dar ajuda!</i>
<i>O dolorosa sorte,</i>	<i>Oh, dolorosa sorte,</i>
<i>Chi dar vita mi può,</i>	<i>Quem me dar vida pode,</i>
<i>Ahi, mi dà morte!</i>	<i>Ai, me dá morte!</i>

⁵⁶ RAMOS, Marco Antonio da Silva. O Uso Musical do Silêncio. Revista Música, São Paulo, v.8, n1/2: 129-168 maio/nov. 1997

A palavra “morir” carrega duplo significado (erótico e referente a morte) nas poesias italianas do século 16, mas para Gesualdo a palavra morte e dor estão inteiramente expressando as essências do seu significado literal, mostrando o que há de mais verdadeiro. (EINSTEIN apud WATKINS, 1973, p.175)

Ao pintar as palavras do poema ou semi-frases, Gesualdo propõe uma inovação na maneira de compor os madrigais. Cada palavra em seu madrigal, principalmente no sexto livro, gera uma nova ideia musical. Gesualdo ultrapassa a música *reservata*, onde o sentido musical deve ajudar a vivenciar o conteúdo do texto, mostrando uma característica mais barroca dos *affectus*. Nesse diálogo entre texto e música, ao expor o conflito entre o ato de dar vida e dar morte, a obra apresenta momentos musicais característicos a essas duas expressões. Gesualdo permeia de melodias e arpejos diatônicos os trechos mais *allegros* e, em contraste, de cromatismos e dissonâncias os *adagios*. Assim, a música suporta e dá vida artística à dramaticidade conflituosa do texto. (WATKINS, 1973, p. 178)

138

***Moro e Vita*: variações de densidade e mudanças de afeto**

Veremos a seguir que se pode constatar que há um forte diálogo entre os madrigalismos propostos para o texto e as variações de densidade que Gesualdo opera composicionalmente. A peça começa com um gesto homofônico que se utiliza de 11 dos 12 tons cromáticos (WATKINS, 1973, p. 178), exceto o lá sustenido, para o texto “ Morro, entregue à minha dor”.

Figura 1: Seção A, compasso 1 ao 5.

Gesualdo fala da morte em uma tessitura grave e com mudanças cromáticas em condução homofônica. A presença de paralelismos gera um acúmulo de mudanças verticais nos processos de sobreposição de vozes resultando em uma intensificação mediante concentração (termo utilizado por Schoenberg para a ideia de densidade (2012, p. 53).

A concentração cromática gera uma grande tensão⁵⁷, e, que, ao se somar ao salto de sexta do baixo e de oitava do soprano 2 (comp.5), aponta para um repouso oferecido pela leveza das sopranos do compasso 6 para o 7, quando há uma diminuição brusca no *density-number*, conceito proposto por Barry que dispõe a densidade como número de componentes (BERRY, 1976, p.185).

⁵⁷ Watkins (1973, p. 182) propõe reflexões sobre os processos de sobreposições utilizando ferramentas posteriores de análises harmônicas. Ressalta-se que o objetivo deste artigo são leituras, no universo da densidade musical, tanto quanto ao seu comportamento rítmico e contrapontístico, em seus processos de condução melódica ou nos processos de sobreposição como acima descritos.

Figura 2: Seção B, compasso 6 ao 13.

140

Assim, uma nova linha do poema é apresentada, “E quem pode me dar vida”. Aqui, utilizando-se de melismas e de uma melodia diatônica, a música se transforma com um andamento mais fluente. Ele pinta a palavra “vita” em uma região aguda, que é antecedida por um arpejo diatônico. Há claramente um aumento da densidade horizontal por acréscimo de movimentos rítmicos e diminuição rítmica (SCHOENBERG, 2012, p.81), tendo seu momento mais denso nos compassos 11 e 12, maior compressão horizontal das exposições da célula rítmica que caracteriza a palavra vida.

O processo imitativo e fugato que ocorre na seção B produz uma variação no *density-number* tanto pela sobreposição de vozes quanto pelo espaçamento das entradas de cada voz. Abaixo encontra-se uma representação desenvolvida por Barry para demonstrar o número de vozes, do compasso 6 ao compasso 13 e, se estas, estão qualificadas como independentes ou interdependentes. Cada coluna representa um compasso. Com isso, no compasso 6, Gesualdo expõe uma única voz representada pelo número 1. No segundo compasso, o mesmo tema é reexposto, gerando dois números “1”. Quando ocorre uma interdependência de vozes há uma apresentação do número “2”, como demonstrado na coluna do

compasso 11 (soprano 2 e baixo).

1 1 1 1 1 1
 1 1 1 1 2 1
 1 1 1 1 1
 1 1 1 1
 1 1

O aspecto quantitativo é caracterizado pelo *density-number* e o momento mais denso surge, portanto, no compasso 10 quando Gesualdo apresenta as 5 vozes independentes. Após a máxima de *density-number*, uma única nota no tenor aparece por filtragem no compasso 13. Este termo é empregado por Ramos (1997, p.131-132) nos procedimentos de instauração do silêncio. Quando parte do conjunto se cala e parte continua, a filtragem é estabelecida apresentando, nesse momento, a densidade em sua máxima simplicidade. Sendo assim, uma condução por filtragem para o silêncio.

141



Figura 3: Compasso 10 ao 13.

Gesualdo compõe um outro momento em que a variação de densidade se apresenta como parte estruturante. Como um paralelo à construção inicial da obra, no compasso 53, antecedendo a última seção, há o terceiro momento homofônico, o de maior *density-number* e densidade rítmica,

que carrega o impulso do texto “Quem me dar vida pode”,⁵⁸ Esse fluxo melódico é interrompido e fragmentado pelos ataques de lamento dos sopranos e tenor ocasionando uma diminuição do *density-number* já que as vozes retomam um processo de independência.

C. Chi dar vi - ta mi può, ahi! mi dà mor - te.

Q. Chi dar vi - ta mi può, Ahi! _____

A. Chi dar vi - ta mi può, _____

T. Chi dar vi - ta mi può, Ahi! _____

B. Chi dar vi - ta mi può, _____

142

Figura 4: Terceiro momento homofônico, Compasso 53 ao 57.

Na seção final, os intervalos de segundas e trítonos, apresentados no momento do texto “Ahi, mi dà morte” (Ai, me dá morte!), constituem um aumento da utilização de dissonância causando o aumento de densidade O grau de proximidade no qual cada componente sonoro é separado, alinhado verticalmente (grau de compressão), consiste em um aspecto da densidade.

⁵⁸ O segundo momento homofônico se dá no compasso 23, reexposição da seção A, uma quarta acima (considerada dissonância na época) e com uma variação timbrística na qual as vozes mais agudas apresentam o gesto cromático. É importante ressaltar que a seção B também é reexposta.

S
ahi, mi dà morte, ahi, mi dà mor - te, ahi, ahi, mi dà mor - te!
A
ahi, mi dà morte, ahi, mi dà mor-te, ahi, mi dà mor - te, ahi, mi dà mor - te!
T
ahi, mi dà mor - te, ahi, mi dà mor - te, ahi, mi dà mor - te, ahi, mi dà mor - te!
B
ahi, mi dà mor - te, ahi, mi dà mor - te, ahi, mi dà mor - te, ahi, mi dà mor - te!

Figura 5: Seção Final

A última seção carrega o ápice do conflito, representado, no compasso 65 e 66, pela soprano em suas notas mais agudas, aqui há uma interrupção que compõe um gesto expressivo resultante da dualidade construída na obra.

Ahi! Ahi!

Figura 6: Soprano 1, compasso 65 e 66.

Ao criar duas interrupções em um discurso que não para, este gesto entrecortado se alia à ideia de morte, de ralentando, e de silêncios que querem acupar espaço para concluir a obra. O silêncio e o som. A morte e a vida.

Conclusão

Há uma relação direta entre as variações de densidade e a trama psicológico-dramática nas relações entre texto e música e essas variações em Gesualdo se conectam com procedimentos estruturais da obra.

As intensas mudanças de afetos na música sublinham as dualidades do texto e assim dialogam com o ritmo das variações de densidade.

Referências bibliográficas

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1976.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Ensino da regência coral*. 2010. Tese (Livre Docência em Regência Coral, Análise musical para performance) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. *O Uso Musical do Silêncio*. Revista Música, São Paulo, v.8, n1/2: 129-168 maio/nov. 1997

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TRENTO, Mariana Muchatte. *O Conceito de Densidade: Verticalidade e Horizontalidade*. Anais do IV SIMPOM, Rio de Janeiro, n.4, 2016.

VENOSA, Carlo Gesualdo di. *8 Madrigale*. New York: Edition Peters, 1931. 1 partitura.

WATKINS, Glenn. *Gesualdo: The man and his music*. London: Oxford University Press, 1973.

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

Sonologia

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

SsS - Sons sem Sino: Abordagens Comprovisatórias em Instalações Sonoras

LUZILEI ALIEL⁵⁹
ECA/USP - luzaliel@usp.br

ROGÉRIO COSTA
ECA/USP- rogercos@usp.br

Este texto propõe investigar outras possibilidades dentro das práticas comprovisatórias. Através de ações que vão além dos conceitos de composição e improvisação utilizaremos o enfoque das experiências em instalações interativas como análise para este tipo de prática. Analisaremos a obra “Sons sem Sino” [Aliel; Costa, 2016]. Esta que foi produzida para a inauguração de um sino doado à Universidade de São Paulo pela Universidade de Coimbra como demonstração da parceria entre as entidades. A primeira seção do trabalho fornecerá uma estrutura conceitual para a prática da comprovisação dividida em dois conceitos: *planos de diretrizes* e *planos contingenciais*. Em uma segunda seção utilizaremos algumas técnicas da comprovisação para estabelecer um painel onde se encontra o estudo de caso. 1) desenvolvimento de uma polifonia de som em camadas (*layerings*) - [Bhagwati apud Aliel et al, 2015] e 2) Construção de ferramentas tecnológicas para a improvisação - [Dudas apud Aliel et al, 2015] - recursos tecnológicos que permitem uma simbiose entre conteúdos *restritos* e *contingenciais*. Com estas ferramentas, tentaremos apontar as conjunturas de existência e desenvolvimento do campo da comprovisação em instalações sonoras sob a perspectiva dos agentes sem (ou pouco) conhecimento musical - os *Agentes Incisos*. Abordaremos os processos através de análise qualitativa do *modelo Mannis* (2014) neste tipo de abordagem em processos comprovisatórios.

⁵⁹ Esse artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2015/10342-1). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Introdução - *Oïkos* e a Comprovisação

A comprovisação é uma recente vertente de práticas artísticas que propõe uma mescla entre composição musical e improvisação musical. O termo comprovisação ainda não possui uma clareza em sua definição nem uma origem bem definida, entretanto usaremos como referência, propostas como as de Fujak (2011), Hannan (2006), Bhagwati (2014) Dunas (2010) e Aliel et al (2015). As principais referências levantadas trabalham, ou ao menos propõe condições onde a composição e a improvisação trabalham fundidas em algum grau (Fujak, 2011, Hannan, 2006, Bhagwati, 2014, Dunas, 2010).

Sob nossa perspectiva (Aliel et al, 2015) tratamos a comprovisação como via para ações criativas que agem dentro de um *plano contingencial* (improvisação) e um *plano de diretrizes* (composição) tendo a relação ambiental como fonte de material e experimentação como esfera primordial. Neste quadro, o *lugar* (*place* - Rhodes, 1961) é o meio pelo qual ocorrem ações, interações, reações e divergências. O *lugar* como entendemos nesse paradigma se associa ao conceito de *oïkos* (casa) proposto por Barbanti apud Solomos:

Eu gostaria de propor aqui uma reflexão a respeito da ecologia sonora pensada em suas relações com a “casa” - *oïkos* - isto é, o lugar do som na relação com a nossa morada comum, o mundo, e com a nossa maneira de apreendê-lo. Em outras palavras: a relação som-mundo. Na ecologia sonora, não se trata “simplesmente” de uma questão de incômodo ou de poluição, mas do lugar do som em relação a nós mesmos, ao outro e ao contexto global ao qual nós pertencemos. O mundo, precisamente [BARBANTI apud SOLOMOS, 2012, p. 168].

Barbanti nos apresenta um pensamento sobre a ecologia sonora, onde a presença do indivíduo no mundo é a condição para se perceber, analisar e sintetizar os sons. As percepções-análises-sínteses de um indivíduo interagem e divergem em ações e reações com o meio e com os indivíduos

presentes em variáveis instâncias. Portanto, neste viés improvisacional o plano de diretrizes estabelece regras de interação que não podem ser alteradas (massa, forma, condição, existência) em determinadas estruturas, (um local, um indivíduo, um procedimento), enquanto, os planos contingenciais trabalham com os processos volúveis nesta mesma escala de conteúdo (massa, forma, condição, existência) e estrutura (um local, um indivíduo, um procedimento). Ambos os planos podem utilizar múltiplos direcionamentos a partir da intencionalidade dos agentes envolvidos nesse tipo de processo criativo. No caso, no plano de diretrizes, temos um pressuposto de como cada unidade existirá, enquanto no processo contingencial não conseguimos pressupor previamente qual o resultado sonoro. Obviamente, devemos apontar que ambos os planos não são de fato divergentes, afinal a ausência de regras produz uma regra, delimitando todo o conteúdo como restrito. Nessa linha de raciocínio, poderíamos ponderar que apenas interações não estabelecidas por regras premeditadas (caos) podem causar algum tipo de plano contingencial efetivo. O que sugerimos é a existência de reflexos causados por uma forma de interação caótica, objetivando algum sentido de ordem por parte dos agentes envolvidos no *lugar*. Em outras palavras, o caos em comprovação seria um *agente* (entidade) capaz de propor planos contingenciais plenos que sofreria contrapontos de ordem por parte dos agentes e do meio.

Diante dessas premissas estabelecemos um esboço do que compreendemos como comprovação. Uma organização técnica que lida com conceitos amplamente trabalhados como composição e improvisação, mas de forma que ambas não são concebidas de forma desagregada, ou em hierarquias e sim em uma simbiose sistemática.

Sons sem Sino

Sons sem Sino (SsS) foi uma instalação/performance desenvolvida para o evento de inauguração do sino da reitoria da USP. O sino foi doado pela Universidade de Coimbra em Portugal para a Universidade de São Paulo fortalecendo a união entre as duas entidades. Basicamente a estrutura da instalação/performance é constituída de três algoritmos

desenvolvidos no software Pure Data (PD), que gerenciam os processamentos de áudio, espacialização sonora e também projeção visual. Utilizamos três procedimentos-processamentos principais: síntese granular, reverberação e delay. A síntese granular e o delay são controlados por um algoritmo estocástico capaz de criar modificações no processamento de forma autônoma, ou ao menos com a menor influência humana durante a performance. A síntese granular foi concebida com o propósito de “amplificar” os harmônicos do sino. Utilizamos também filtros de passa-alta para colher grande parte do material a partir do terceiro parcial harmônico do que seria o “som fundamental” do sino. Esse material é então direcionado para o processamento de síntese granular onde é subdividido em grãos e amplificado. A ideia é fazer com que os ouvintes percebam a complexidade e a riqueza dos sons do sino como um todo. Estabelecemos a utilização de um mecanismo para criar um vínculo perceptivo entre os âmbitos auditivo e visual. Foi programado um algoritmo com um recurso visual capaz de captar as variações sonoras do som do sino e, a partir destas, se modificar (forma, tamanho, cor). Foram desenvolvidas duas figuras, um cubo e uma esfera. O cubo surge quando os sons harmônicos (*overtones*) sofrem pouca granulação, e a esfera, ao contrário, aparece quando os sons harmônicos sofrem um processo granular mais intenso.

151

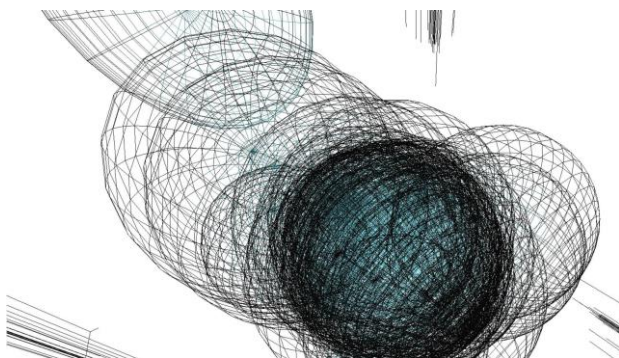


Figura 1: Figuras geradas a partir das variações de parciais harmônicos do sino.

Certas características da instalação condicionaram o

título da obra. Durante o evento, o sino - que se localizava em um ambiente externo - teria o seu som processado e projetado pelas caixas acústicas em um ambiente interno, sendo que as propriedades acústicas deste ambiente minimizam o som original do sino. Desta forma, quem estivesse na parte externa percebia de forma direta e com grande intensidade o som original do sino (e pouco do som processado), enquanto que, quem estivesse na parte interna teria a impressão inversa. Ou seja, o som processado ouvido com grande intensidade e pouca percepção do som original. Cria-se assim a imagem de um ambiente habitado por sons captados de um sino real, entretanto sem a referência da fonte sonora: *Sons sem Sino...*

...ouço ao longe, sons sem sino..." O som de um sino é tratado como matéria prima, transformado e deslocado de seu espaço natural. A tecnologia, a serviço da preparação deste ambiente, funciona como uma espécie de máquina de performance: os microfones captam, os computadores moldam e os alto-falantes espacializa o som, multiplicando-o. Este mesmo som de sino interage com imagens abstratas que se somam para criar um ambiente imersivo.

Análise e Crítica ao Estudo de Caso

Utilizaremos como recurso de análise da instalação "*Sons sem Sino*", o modelo apresentado por Mannis (2014), que aqui aplicamos a denominação de *MM* (Modelo Mannis). O *MM* aplica a noção de análise-síntese sonora (Luce, 1963) para o domínio da prática criativa. Este modelo de três estágios é estruturado como uma sequência cíclica direcionada. Segundo Mannis, o ciclo criativo inicia-se com a *percepção*. As operações de associação, de comparação e de classificação são aplicadas após a extração da informação sonora. No segundo estágio - *análise* - modelos musicais, estruturas e taxonomias previamente estabelecidas são empregadas para fornecer a base para um processo de construção de hipóteses. Três grandes estratégias estão disponíveis: a *regressiva* (ou subtrativa), a *expansiva* (ou aditiva) e o *desvio* (detouring) (Ferraz, 1998). Segundo *MM* os aspectos da proposta estão explicitamente voltados aos procedimentos de mimese. Esses processos acontecem durante a fase de *síntese*. Através da

assimilação (incorporação de conhecimento novo) estabelece-se um contínuo entre a representação realista do som e a construção de novos conceitos. A assimilação alimenta o estágio de *percepção*, fornecendo a base para a próxima iteração criativa de forma retroalimentar.

É neste viés que propomos a utilização de instalações sonoras como espaço criativo capaz de proporcionar condições para que, os agentes criativos possam interagir. Desta forma, simplificamos o conceito de instalação sonora, pois abordaremos meramente como os descrevemos acima, ou seja, enquanto um *lugar* onde as ações criativas podem ocorrer. O ambiente (*lugar*) fornecerá materiais onde os agentes podem *perceber-analisar-sintetizar* conteúdos baseados em interações com o meio, os objetos e outros agentes. Especificamente neste trabalho focaremos nossa análise nos comportamentos dos agentes com nenhum ou pouco conhecimento tradicional de música, o que denominaremos de *agentes incisos*.

Agentes Incisos

Agentes incisos são aqui, aqueles que estão imersos em um ambiente criativo podendo vir a contribuir com ações criativas, mas não possuem, ou possuem pouca intencionalidade musical em suas ações. Em outras palavras, aqueles indivíduos que não possuem uma formação ou pouca em padrões tradicionais de música. Adequando nosso conceito de *agentes incisos* aos moldes do *MM* podemos sugerir que os *agentes incisos*, podem atuar sobre o conceito de *percepção-análise-síntese* de forma variante aos encontrados em indivíduos com formação tradicional em música. Sob esta condição apontamos o conceito de *interação não especializada* proposta por Glaveanu, (2013), onde se enquadram indivíduos sem formação musical (ou pouca) que podem trazer contribuições criativas a obra. Segundo *MM* (2014) encontramos a proposta como:

- *perceber* (associar, comparar, classificar),
- *analisar* (modelos musicais, estruturas, taxonomias, *knowledge base*)

- *sintetizar* (assimilação, incorporação, adaptação) suas ações.

Em relação à *percepção e análise* percebemos variantes diante os indivíduos sem formação musical devido a não uniformidade de conhecimentos. A forma como os *agentes incisos* irão *perceber* e *analisar* o conteúdo sonoro provavelmente será díspar em relação à um agente com formação musical tradicional. Relações específicas de alturas, tonalidade, forma e etc são características de um tipo de grupo, entretanto essa ausência de conhecimento não impede que os *agentes incisos* possam criar e sistematizar suas próprias estruturas criativas. Os modelos escolhidos por este grupo aparentemente tende a ser baseados em suas vivências sonoras ou imitações e provavelmente não pela categorização de modelos musicais. No quesito *síntese*, acreditamos visualizar a mesma propensão à imitação ou mimese (MM, 2014). Os *agentes incisos*, aparentemente ao interagirem de forma consensual, procuram buscar relações de igualdade ou parentesco com condições que possam se familiarizar através da repetição, e dessa forma utilizam a imitação como ferramentas. Colocando “SsS” como objeto de análise desse grupo, visualizamos semelhanças aos conceitos propostos até aqui. *Sons sem Sino* produz dois ambientes singulares, um “acústico” delimitado pelo som do sino sem processamento ou qualquer condição de projeção visual digital, e outro com os processamentos digitais, ou seja, sons do sino processados e projeção visual abstrata. Aparentemente, estes dois ambientes geraram nos *agentes incisos* contidos no *lugar* duas subdivisões menores: os *produtores* e os *apreciadores*. A princípio podemos descrevê-los como:

154

- **Produtores** - Aqueles que agem sobre o *local* criativo. (Percepção - Análise - Síntese)
- **Apreciadores** - Aqueles que observam os acontecimentos do *local* criativo. (Percepção - Análise)

Utilizando se do *MM* como ferramenta analítica, consideramos que os *produtores* são os indivíduos que buscam alterar o status quo da instalação através de intervenções tanto no ambiente acústico quanto no processado. Estes podem ser

instigados pela curiosidade dos acontecimentos ou meramente pela vontade de produção de ações criativas. Podemos apontar a proeminência de *desvios* (Ferraz, 1998). Os *desvios* aqui abordados se referem a ações drásticas que transformam o conteúdo. Apenas *produtores* tendem a causar essa modificação. Sistemáticamente os *desvios* podem ou não ser pregnantes, ou seja, dentro do ambiente da improvisação, se manterem adaptados durante a ação criativa. Neste trabalho, não entraremos em uma análise específica sobre questionamentos sobre a validade ou não dos processos criativos, nos limitando a meramente apontar as interações entre os agentes e seus desdobramentos. Os agentes incisivos *produtores*, portanto, percebem o local, analisam as possibilidades de alteração e propõe sínteses capazes de causar novos desdobramentos. É relevante apontar, como citado pelo Modelo Mannis, que a imitação é uma ação quantitativa. No caso de uma *percepção* de condições variantes há um reflexo mensurável entre os *agentes produtores* de tentar reproduzir (mimese) tal ação/condição. No geral, os *agentes apreciadores* se assemelham aos *agentes produtores*, entretanto, estes tendem a não tomarem ações de *síntese*, se limitando à *percepção e análise*.

155

Embora tenhamos subdividido o grupo de *agente incisivos* nestas duas subclasses, estas não são plenamente rígidas. É cabível apontar que *produtores e apreciadores* podem migrar, ou não, de um subgrupo para outro sem qualquer sinalização indicativa. Embora possam apontar que o fato ocorra, as variáveis que podem causar essas migrações são demasiadas complexas e numerosas, não nos oferecendo material que aqui nos parece ser relevante discutir.

Considerações Finais

Sobre os contextos discutidos anteriormente, propomos que “SsS” possui características de uma improvisação, possuindo um plano de diretrizes reguladas (o local alterado através de ferramentas digitais) e inúmeras contingências (modificação dos padrões iniciais diante as interações entre os agentes, meios, objetos e algoritmos estocásticos) capazes de alterar de forma não pressuposta a

obra artística. Apontamos que neste trabalho utilizamos os conceitos das instalações sonoras como recurso para analisarmos brevemente os comportamentos de indivíduos com pouca ou nenhuma formação musical, (denominamos *agentes incisos*), em processos criativos. Ou seja, observamos e analisamos diante um modelo sugerido por Mannis (2014) às relações de interação entre indivíduos em uma localidade onde utilizamos do conceito da comprovação para produção de uma obra artística. Entretanto, observamos que embora envolvam estruturas (composição-improvisação) que foram amplamente discutidas anteriormente por diversos autores, quando a comprovação é abordada diante os paradigmas citados anteriormente neste texto e em trabalhos como Aliel (2015), Fajak (2011), Bhagwati (2014), Dudas (2010), ou seja, de modo singular, esta se apresenta com diferenças entre a mera concepção da união entre composição e improvisação. Ou seja, ao apresentar uma ambiência que foi desenvolvida, permitindo ações criativas em processos que vão da mais controlada regra até ações aleatórias, podemos pressupor condições finais semelhantes a uma *simbiose sonora* que podem extrapolar os conteúdos visualizados em obras apenas compostas ou improvisadas. Afinal, um plano não existe estruturalmente sem o outro, ato não necessário em composições e improvisações. Indicamos ainda a alternativa de incluir indivíduos como os *agentes incisos* para a construção de uma obra artística. Ou seja, potencializar a inclusão de indivíduos sem ou com pouca formação tradicional em música para a participação e construção de um processo criativo como uma instalação sonora.

Referências Bibliográficas

ALIEL, Luzilei, FORNARI, José. Projeto Destino Pirilampo: Um Estudo sobre a Composição de Meta- Soundscapes em Música Ubíqua. Música Hodie, v.14, 2014, p. 105- 121.

ALIEL, Luzilei, KELLER, Damián, COSTA, Rogério. Comprovação Abordagens Desde a Heurística Estética em Ecomposição In: SBCM - XV Simpósio Brasileiro de Computação Musical, Campinas/SP: 2015, p. 169-180

BHAGWATI, Sandeep. Towards Interactive Onscreen Notations for Comprovisation in Large Ensembles. In: *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*. 2014.

COSTA, Rogério. Livre improvisação e ecologia sonora: uma aproximação a partir da estética da sonoridade. *Opus* (Belo Horizonte). Online), v. 20, 2014, p. 189-206.

DUDAS, Richard. Comprovisation: The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems, *Leonardo Music Journal* 20, 2010, p. 29-31.

FERRAZ, Silvio. Composição e Ambiente de Composição. in: *Revista de Música*. Rio: CBM. 1998.

FERRAZ, Silvio; KELLER, Damián, MDF: Proposta Preliminar do Modelo Dentro-Fora de Criação Coletiva. *Cadernos de Informática (UFRGS)*, v. 8, 2014, p. 57-67.

FUJAK, Július. Comprovisación – Notas para la discusión sobre la validez del concepto, *Oro Molido* No. 33, Madrid, Spain. 2011.

GLAVEANU, Vlad. Affectivating environments in creative work. *Dialogue and Debate in the making of Theoretical Psychology*, Santiago, Chile, .2013.

HANNAN, Michael. Interrogating Comprovisation as Practice-led Research. IN: *Speculation and Innovation: applying practice led research in the creative industries*, Brisbane: Queensland University of Technology, 2006.

LUCE, Richard Detection and recognition. In R. D. Luce, R. R. Bush, & E. Galanter (Eds.), 1963, pp. 103-189

MANNIS, José. Processos Cognitivos de Percepção, Análise e Síntese Atuando no Processo Criativo Mimesis de Mimesis. In: *Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina - EnCom 2014*. 2014

RHODES, Michel. An analysis of creativity. *The Phi Delta Kappan* 42(7), 1961, p.305-310.

SOLOMOS, Makis. Entre Musique Et Écologie Sonore: Quelques Exemple. *Revue Sonorités, Rencontres Architecture Musique Ecologie*, Paris, n. 7, 2012, p. 167 -186.

Interação e Liberdade: estratégias e roteiros para *clownprovisar* sonoramente.

MIGUEL D. ANTAR ⁶⁰
ECA/USP/NUCLEO DE PESQUISAS EM SONOLOGIA –
miguel.antar@usp.br

Neste artigo apresentamos algumas reflexões sobre interação e liberdade no contexto da livre improvisação musical na forma de resumo dos estudos sobre processos de criação que realizamos durante o mestrado. Nossa pesquisa alia teoria e prática a respeito da interação na livre improvisação a partir de conexões entre essa prática musical e o comportamento performático do clown. Entendemos que a aproximação entre essas duas atividades permite refletir sobre uma postura de ação criativa que promova a interação nos contextos musicais de liberdade, caos e criação coletiva em tempo real.

1 - Liberdade e jogo

A livre improvisação musical pode ser pensada como uma atividade lúdica na esteira da fruição física, psicológica e estética do trabalho com os sons. Ao igual que o/a artesão/sã descobre formas enquanto manuseia, mexe, joga, brinca, trabalha com a argila, assim também músicos e musicistas trabalham os sons no processo lúdico e interativo da livre improvisação, (des)moldando suas formas no devir da performance. De maneira similar, o clown se apoia no jogo da espontaneidade e da incerteza, construindo sua performance a partir de um olhar próprio, onde o erro e o fracasso tornam-se materiais maleáveis de criação.

Na livre improvisação os/as músicos/musicistas interagem a partir da livre utilização de todo e qualquer som,

⁶⁰ Esse artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2014/24026-1). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

num processo que parte “do pressuposto de que tudo é impermanente e que as formas são aspectos provisórios de agenciamentos viabilizados por conexões imprevistas e rizomáticas⁶¹” (COSTA, 2007, p.143). Nesse contexto, o/a músico/musicista improvisador/a precisa exercitar um alto grau de reflexo, intuição e resposta musical num raciocínio que deve ser imediato. Em outras palavras, o/a performer de livre improvisação deve conectar-se com os/as demais participantes para juntos construir e sustentarem um fluxo sonoro no instante presente. Isso demanda um estado de atenção e sensibilidade ampliadas, essenciais para uma “desenvoltura improvisada”, a qual encontramos também nas artes cênicas, na lógica clownesca. Nesse sentido, o *estado clown* é o estado ampliado de atenção e concentração que propicia a interação imediata com o ambiente. Uma postura de interação que decorre de um estado de atenção, prontidão e brincadeira, auxiliando o clown a reagir aos estímulos que lhe são dados, no momento presente.

Uma das aproximações entre os processos de criação e interação recorrente na livre improvisação musical e na atividade clownesca decorre da perspectiva de que as duas práticas se apoiam na criação pela improvisação e na confiança em executar uma ação, apesar das condições de insegurança, ao mesmo tempo em que almejam comunicação num ambiente de muita entropia⁶². Nas duas práticas, os/as participantes não

⁶¹ Na livre improvisação os estímulos sonoros são muitos e as conexões que se estabelecem pelo som entre os/as participantes são múltiplas. Para o pesquisador Rogério Costa (2003), o modelo rizomático de pensamento, conforme formulado por Deleuze e Guattari, se aproxima muito às formas de conexão na livre improvisação. “Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos” (DELEUZE e GUATTARI apud COSTA, 2003, p.72).

⁶² A entropia é uma grandeza da termodinâmica que mede a desordem das partículas de um sistema físico. Quanto maior for a desordem de um sistema, maior será a sua entropia. A imagem do gelo derretendo até virar um copo d’água é um bom exemplo de aumento de entropia. No livro *Performance como linguagem* (2013), o pesquisador Renato

estão presos (em maior ou menor grau) a uma estrutura (mapa, roteiro) que garanta a organicidade (causa-efeito; coerência linear) das ações. Ou seja, as performances podem ter uma estrutura básica, porém os/as performers têm a liberdade de seguir ou não essa estrutura. A interação envolve uma relação entre os corpos e o espaço que se apoia integralmente na presença dos/as performers e na materialidade das ações/gestos/sons que produzem.

O clown transgrede e burla a lógica social, expondo um outro sistema de referências que provém do corpo e se expressa na ação. Como indica a pesquisadora Ana Pilchowski (2008), em sua performance, o clown apresenta “um novo olhar diante do acontecimento, em busca da solução e da criação, e com a percepção de que o erro poder ser algo bom, que pode render frutos” (PILCHOWSKI, 2008, p.15). Para isso, o clown “acredita plenamente em tudo que executa em cena, por mais absurda ou ridícula que seja a ação que está efetuando” (PILCHOWSKI, 2008, p.32). Assim também, na livre improvisação, o/a músico/musicista precisa exercitar a confiança em suas ações independente do “perigo” de expor suas fraquezas, pois nesse contexto não existe parâmetro específico para julgar uma ação sonora como errada, dado o pressuposto de liberdade de ação que essa prática carrega. De forma similar ao clown, o/a músico/musicista precisa exercitar a atenção para o/a outro/a, pois a consistência da performance de livre improvisação musical depende a interação entre os/as participantes. Ou seja, os comportamentos artísticos performáticos que se fundamentam na liberdade de ação e no pressuposto de criação colaborativa estão atrelados a posturas de interação que fomentem um estado corporal propício ao desempenho em tempo real, à percepção do espaço, de si

160

Cohen sugere a utilização do conceito nas artes. “O aumento de entropia corresponde ao aumento de desordem e também a maiores graus de liberdade nas artes” (COHEN, 2013, p.39). Aplicado à livre improvisação, podemos pensar nos “rostos biográficos” (COSTA, 2003) e “knowledge base” (COSTA; SCHAUB, 2013) individuais dos/as músicos/musicistas que, “desfazendo-se” de seus “moldes históricos”, transformam essa experiência acumulada em elementos soltos (livres), passíveis de (re)criar formas musicais por meio da interação entre os/as participantes.

próprio e do/a outro/a.

Na livre improvisação musical, a criação colaborativa pode ser pensada como uma espécie de jogo sonoro livre, onde não se impõe uma meta e tampouco se espera por um/a vencedor/a. O jogo acontece pela livre vontade de criar e compartilhar um momento musical em grupo. Para o pesquisador Manuel Falleiros (2012, p.20) as instruções desse jogo seriam o conjunto de procedimentos que permitem o aparecimento de comportamentos imprevisíveis e que fornecem caminhos com múltiplas soluções de fugas. Em outras palavras, não se tem um caminho correto, mais sim várias possibilidades de sustentação do jogo.

Jogar o jogo é o que se verifica no fluxo mantido pelo motor de alternância entre a confluência para uma solução de fuga, aparente apenas no momento presente; e a revelação destes mesmos comportamentos, imprevisíveis, quando pelo dispor de resoluções frente aos escapismos.

O discernimento sobre o momento de aplicação da solução de fuga diante do comportamento imprevisto é o que garante a superação momentânea de uma condição que se apresenta, e que mantém o jogo “jogável” entre o grupo (FALLEIROS, 2012, p.20).

Como indica o pesquisador Rogério Costa (2003, 2016), na perspectiva da livre improvisação como um jogo musical, o foco da criação colaborativa em tempo real é a imersão no processo, alimentando-o e estimulando-o, ou seja, *jogar o jogo*, no sentido da fruição estética que se aprecia pelo motor de criação que se alimenta dessa prática. Nas palavras de Costa (2003), “o jogo ideal [onde todas as jogadas são possíveis] e a livre improvisação são como a realidade do próprio pensamento (...) Parece que o jogo ideal é o próprio jogar em que ainda não se formalizam regras” (COSTA, 2003, p.41). Alimentar o motor da criação significa promover (des)conexões entre elementos sonoros e incentivar a manutenção da potência sonora. Assim, na plataforma de jogo que a livre improvisação propõe,

todas as jogadas são possíveis, pois cada lance inventa suas regras. Sem a intenção de dividir o acaso em um número de

jogadas distintas, o conjunto de jogadas afirma todo o acaso e o ramifica em cada jogada. No jogo ideal, portanto, as jogadas não são numericamente distintas. Elas têm qualidades distintas, todas são as formas qualitativas de um só e mesmo lançar, ontologicamente uno (COSTA, 2016, p.28).

162 Por sua vez, no universo do clown não cabem jogadas destinadas a garantir o sucesso da empreitada. Como indica a pesquisadora Ana Wuo (2009) “a experiência do clown indica que o ator deve jogar o jogo da verdade, e mais: ele deverá ser ele mesmo. Quanto mais sua fraqueza for exposta, mais engraçado será” (WUO, 2009, p.58). Partindo dessa perspectiva, observamos que, de forma semelhante, a postura aberta do/a livre improvisador/a não garante o sucesso das empreitadas, pois elas não acontecem em favor da reiteração de um acordo prévio, mas surgem da interação entre resoluções e escapismos. Ser “ele/a mesmo/a”, significa assumir a liberdade do jogo sem regras e imergir no processo criativo. Isso acontece na medida em que a intenção de cada jogada está baseada na escuta e colaboração para com os/as demais a partir das características próprias como instrumentista e das vontades particulares, sim necessidade de recorrer a jogadas “testadas e selecionadas” para garantir ser “bem-sucedido”. Em outras palavras, na livre improvisação não há espaço para algum tipo de jogo da representação (no sentido de tentar ocupar o lugar de um/a outro/a improvisador/a “reconhecido/a”, utilizando enunciações e frases que remetem àquele instrumentista – por exemplo, copiar frases de Charlie Parker). Na livre improvisação o/a músico/musicista deve ser ele/a mesmo/a, ou seja, quanto mais aberto e sem barreiras ele/a se apresentar (em relação livre e direta com os sons; em pronunciada atenção à cada evento sonoro; em postura de atenção, prontidão e brincadeira sem espaço para autojulgamentos) mais interativo ele/a se mostrará.

A liberdade do clown não pode ser uma liberdade que exclui o outro, pois a ferramenta que ele utiliza para avaliar suas empreitadas é o riso do público. Por meio do riso, o público indica até “aonde é que esse *clown* pode chegar (...) A plateia ensina ao *clown* se o que ele está fazendo está funcionando” (WUO, 2009, p.61 – grifo no original). Se o clown

nega ouvir os/as demais, nega também a possibilidade de comunicação. O riso oferece a referência da comunicação que se instaura nesse ambiente, onde a linguagem comum é abalada e novos afetos são criados e recriados a cada momento. De modo diverso, na improvisação musical a relação entre os/as participantes não se dirige ao riso do/a colega ou do público. Os afetos são percebidos nas relações sonoras que se estabelecem dentro do acordo implícito de fazer música juntos. No caso da livre improvisação, esse acordo implica a emancipação do som, a liberdade das individualidades e o compromisso de construir a forma musical no devir da performance, de maneira colaborativa/distribuída. As ações entre os/as músicos/musicistas correspondem mais à “uma ética de colaboração e interação, do que às características específicas de uma sintaxe musical” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.3 – tradução nossa⁶³).

A livre improvisação se sustenta na concretude do presente e no investimento das relações que ativa, pois a escuta e atenção no momento presente é condição para o processo, potencializando a interação. Trata-se de uma ideia de fruição estética que se ancora no processo lúdico e interativo que a prática propõe a partir da livre utilização do som.

2 – Interação e processo

Nos contextos musicais em que a performance é ação criadora definitiva em tempo imediato, o comportamento musical dos indivíduos e do coletivo manifesta sonoramente as transações interpessoais e seus limites (COOK, 2007). A ênfase no processo, no *como se faz*, em detrimento do resultado, também dialoga com o modo de criação na livre improvisação musical e no clowning. Assim como acontece na atividade clownesca, o corpo do/a músico/musicista está entregue integralmente à performance, expondo seus pensamentos musicais em tempo real. Como performance, a livre improvisação opera em base na presença física do/a performer e seus enunciados sonoros.

Mesmo numa performance à distância, onde os/as músicos/musicistas se relacionam através da internet, a

⁶³ No original: *ethic of collaboration and interaction than with specific traits of a musical syntax* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.3).

presença virtual do/a performer, transmitido em tempo real pela internet, também contém traços de fisicalidade na medida em que o/a performer está necessariamente operando com o seu corpo e em conexão com os/as demais performers via rede. Nesse caso existe uma diferença entre as duas práticas. A livre improvisação atenta à criação de um fluxo sonoro que em última instância depende da conexão auditiva. Por sua vez, o clown precisa comunicar sua criação pela corporeidade em cena.

O processo interno da livre improvisação diz respeito à elaboração de um fluxo sonoro colaborativo que emerge da livre operação com os sons. O resultado sonoro em si não é o foco da livre improvisação. O foco é a manutenção da potência da interação, da conversa e do jogo sonoro. O processo. A sustentação do fluxo sonoro da performance. O modo de interação que faz com que aquilo soe desse jeito, isto é, o *como se faz*.

164 Na medida em que o/a músico/musicista assume para si a liberdade de ignorar quaisquer convenções musicais e se engaja num processo de criação colaborativo e instável, que depende mais da interação entre os/as participantes do que de regras de elaboração, ele está operando num modo de criação muito semelhante ao do clown. Como aponta Pilchowski (2008), “destituindo-se a limitação constituída pelo medo do julgamento do outro ou da autocrítica exagerada, o clown encontra-se apto para quebrar regras e automatismos” (PILCHOWSKI, 2008, p.22). No clowning, as conexões estabelecidas no momento presente entre as próprias empreitadas, as do/a colega de cena, as conexões com o público e com o espaço, “continuam a influenciar e modificar a ação do clown da mesma forma que sua ação modifica a todo instante essas relações” (PILCHOWSKI, 2008, p.31), o que resulta semelhante ao processo interativo da livre improvisação musical. Nesse sentido, podemos pensar esse processo dinâmico como uma espécie de conversa que acontece entre os/as participantes e que se desenvolve de maneira livre, não hierárquica e não determinista. Como indica Costa (2016),

Trata-se de um agenciamento complexo e diversificado, uma rede de relacionamentos ou uma cartografia que é desenhada a várias mãos dentro de um plano. Num processo dessa

natureza, o engajamento integral dos indivíduos faz com que o processo se potencialize (COSTA, 2016, p.29).

A consistência do processo colaborativo se percebe

na medida em que a ação e a intervenção e cada um dos participantes se torna uma força significativa no tecido geral da conversa, estabelecendo trocar, influenciando, sofrendo e causando transformações nesse tecido. O grau de interação entre os conversadores é a medida do sucesso da conversa (COSTA, 2016, p.29).

O clown, por meio do treinamento, ganha segurança para agir em contextos onde não se tem previsibilidade a respeito do que pode ou não acontecer. Uma situação muito próxima a que os/as músicos/musicistas de livre improvisação estão submetidos. No caso do clown, para se comunicar com o público do jeito “patético, ridículo e ingênuo” característico dessa personagem, o/a performer precisa descobrir seu próprio clown pessoal⁶⁴, e também descobrir “como expor suas características clownescas” (WUO, 2009, p.57).

Para garantir a desenvoltura da improvisação e a proposição de apostas sem muita garantia, o clown depende de um treinamento anterior, de uma técnica. Para realizar suas proezas às avessas, o/a performer deve ter completo domínio dos exercícios que são tomados como objetos da paródia. Nesse sentido, o pesquisador Fernando Bolognesi (2003) indica que para acionar a paródia “havia a necessidade de o *clown* dominar a montaria, a ginástica, a doma de animais etc. Assim, para saltar ou equilibrar-se o *clown* deveria, antes de mais nada, ser um acrobata” (BOLOGNESI, 2003, p.70 – grifo no

⁶⁴ A pesquisadora Ana Wuo (2009) indica que cada pessoa deve encontrar seu próprio clown, pois é a partir da exposição das suas próprias fraquezas e ridículo que o clown latente em cada um/a emerge e se comunica. É essencial descobrir esse clown pessoal e deixá-lo transparecer no corpo, caso contrário o/a performer estará somente “atuando” como um clown, sem “ser” clown. O clown emerge na autenticidade das fraquezas pessoais, e isso cria empatia com o público. “É a situação humana que ele [o público] quer presente, é isso que faz o público rir, porque se identifica” (WUO, 2009, p.60).

original). Em outras palavras, para realizar uma performance “às avessas”, o clown precisa primeiramente ter um bom domínio dos exercícios objetos de paródia, para assim desenvolver uma relação inusitada e extrair dessa situação suas potencialidades cômicas.

Também de modo semelhante ao que acontece no treinamento do clown, o grupo de músicos/musicistas de livre improvisação deve acolher e canalizar as ações de cada um/a para suas potencialidades, no caso, sonoras. O estudo do instrumento, seja ele tradicional ou não (luteria experimental), está ligado com apurar uma técnica pessoal de controle sobre ele. Como indicam Costa e Schaub (2013), para o/a músico/musicista de livre improvisação é importante adquirir conhecimento (*knowledge base*) das possibilidades de expressão em termos de som. “Suas qualidades acústicas em todos seus parâmetros (...) a partir da prática: escutando-o, produzindo-o, manipulando-o, transformando-o e combinando-o (com outros sons) na sua prática instrumental” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.6 – tradução nossa⁶⁵).

166

Em relação ao caráter grupal do processo criativo da livre improvisação, é importante aprender a propor e a responder as proposições dos/as outros/as. Para direcionar as ações à criação colaborativa, os/as performers devem atentar a um equilíbrio entre o desenvolvimento das suas próprias ideias musicais e o desenvolvimento do fluxo sonoro gerado pelo encontro com as demais ideias musicais. Trata-se do autocontrole que permite diferenciar a proposição e a imposição de ideias. Nesse sentido, a pesquisadora Mariana Muniz (2015) indica que as ideias preconcebidas que se impõem acabam bloqueando a improvisação, pois não emergem como resultado do círculo de possibilidades. Entretanto, uma ideia “espontânea ou surgida da própria situação abre várias possibilidades, inspirando a todos e desenvolvendo o prazer do jogo” (MUNIZ, 2015, p.172). A partir disso, Muniz (2015) indica duas posturas opostas de interação para performers cênicos: aceitar ou rechaçar ideias.

⁶⁵ No original: *its acoustic qualities in all of its parameters (...) by listening to it, producing it, manipulating it, transforming it and combining it (with others sounds) from his/her instrumental practice* (COSTA; SHAUB, 2013, p.6).

Dizer “não” a uma proposta surgida na ação degenera a improvisação em uma discussão que a impede de avançar. O “não” bloqueia o outro ator, além de frustrar o público que deseja ver as propostas desenvolvidas. O “sim”, por sua vez, representa a aceitação do que já existe em cena, dá confiança ao coletivo e abre portas a novas ideias. Aceitar as ofertas dos outros significa também estar aberto a uma escuta ativa e apostar em uma cooperação na construção das improvisações (...), sem o “sim” nenhuma ação é possível e, para aceitar, é preciso o treinamento de uma escuta total, estar atento ao outro, ao espaço e ao público e não deixar que nada do que surja passe pela improvisação sem modificá-la (MUNIZ, 2015, p.173).

Aplicado à livre improvisação, o dizer “sim” a eventos que emergem da interação do grupo demanda uma escuta total, numa postura de atenção e concentração que propiciem essa percepção ampliada. Ao mesmo tempo, o grupo - como um organismo vivo e interconectado -, precisa encontrar o equilíbrio que permita, além de abraçar, desenvolver as ideias que surgem do coletivo. Se o grupo for muito flexível e a toda hora surgirem novas ideias e se, para todas elas, o grupo reage com “sim”, não haverá tempo necessário para desenvolver as potencialidades sonoras de cada ideia. Por outro lado, se o grupo for fechado demais e não aceitar novas proposições no devir da performance, frustram-se as possibilidades do inusitado. Contudo, quanto maior a experiência dos/as performers, maiores as chances de “aprimorar a percepção e o jogo entre flexibilidade e rigidez diante das inúmeras possibilidades de conexão em cada tema” (PILCHOWSKI, 2008, p.41).

3 – Considerações finais

No decorrer da pesquisa observamos que a interação não possui medida exata nem pode ser quantificada de forma binária – tem interação ou não tem interação – pois a interação está na relação entre os/as interlocutores e suas subjetividades. Partindo do pressuposto da ênfase no momento presente, instante a instante, observamos que a interação pode concentrar-se ou dispersar-se gradualmente. Assumimos

também que em todas as performances de livre improvisação coexistem momentos de maior interação e momentos de titebeio: de “busca” e “procura” por algum “assunto interessante” para “conversar”.

A livre improvisação, de maneira específica, pode ser entendida como uma socialização do fazer musical, um processo interativo onde não existem hierarquias, somente vontade de criação “por parte de um grupo específico de músicos que se configuram assim, enquanto intérpretes criadores” (COSTA, 2003, p.13). A partir dos roteiros explorados pela Orquestra Errante, descobrimos estratégias de ação que funcionam em ambas práticas performáticas (a livre improvisação e o clowning), e exploramos por maiores pontos de contato entre os/as músicos/musicistas, logrando atingir mais momentos de conexão intencional no grupo. Esses exercícios e roteiros foram detalhados e relatados na dissertação *O clownprovisadorlivre* (2016), e podem ser explorados e recriados por outros grupos de improvisadores, levando em consideração as permeabilidades entre a livre improvisação musical e o clowning, as quais também são apresentadas nesse relatório de pesquisa.

168

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. *Revista Olhares* – Revista da Escola Superior de Artes Celia Helena, nº1, 2009.

BOLOGNESI, Mario. *Palhaços*. Editora UNESP, São Paulo, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Perspectiva, São Paulo, 2013.

COOK, Nicholas. Mudando o Objeto Musical: Abordagens para a análise da performance. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, Ano 1, n. 1, julho/setembro de 2007.

COSTA, Rogerio. *O músico enquanto meio e os territórios da Livre Improvisação*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. Livre Improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas. In. FERRAZ, Silvio. *Notas Atos Gestos*. p. 143-178. Rio de Janeiro, 2007.

_____. *Música Errante*. Perspectiva, Fapesp, 2016.

COSTA, R.; SCHAUB, S. Expanding the concepts of Knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Natal, Rio Grande do Norte, 2013.

DORNELES, Juliana Leal. *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FALLEIROS, Manuel. *Palavras sem discurso: Estratégias criativas na Livre Improvisação*. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MUNIZ, Mariana de Lima. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2015.

PILCHOWSKI, Ana Cristina. *O papel da interatividade/crise na comunicação e criação em sistemas complexos – a ótica do clown*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

WUO, Ana Elvira. A linguagem secreta do Clown. *Revista Integração*. Ano XV, N°56, p.57-62, Jan/Fev/Mar, São Paulo, 2009.

Improvisações livres e mediações: problematização acerca das maneiras pelas quais se dão

STÊNIO BIAZON

ECA/USP – steniobag@msn.com

Este presente artigo trata da pesquisa de mestrado intitulada “Improvisações livres enquanto heterotopias anarquistas situadas na sociedade de controle: formulação acerca das maneiras pelas quais se opera discutida a partir de problematizações emergentes” e orientada por Rogério Costa. Para as reflexões aqui apresentadas foram apreendidas pistas metodológicas e filosóficas de Michel Foucault e Max Stirner. Valendo-me destas, tenho estudado os *enunciados* acerca das *maneiras pelas quais se dão* as práticas de improvisação musical livre, atentando-me às *problematizações* que deles podem ser *condição de possibilidade*. O recorte trazido neste texto diz respeito a múltiplas discussões acerca de como questões envolvendo *mediações* são *problematizadas* por autores que tratam das improvisações livres. Procura-se aqui também demonstrar que tais discussões referem-se a *liberações relativas*, recusando uma suposta *liberdade absoluta e universal*.

Considerações metodológicas e filosóficas

Ao estudar as improvisações musicais livres, procuro não o *fundo da coisa*, sua *natureza* ou a *coisa em si*, mas sim aquilo que está, num certo sentido, “na superfície”. De um lado, trata-se de uma atitude cética diante da *essência* ou “profundidade” das coisas, sendo mais urgente estudar as *maneiras pelas quais se dão* as práticas em questão. De outro lado, a referida escolha metodológica concerne à atenção dada à maneira pela qual a “coisa” é tratada discursivamente, sendo o próprio *discurso* então um objeto de pesquisa. Dito de outro modo, não suponho que há uma *essência* da improvisação livre *em si* tampouco que esta seria representável através do que *se diz*.

Max Stirner, que no XIX publicou breves escritos e seu

único livro, preocupou-se com questões das quais depreendo algumas das reflexões supramencionadas:

Diz-se que a “natureza da coisa” e o “conceito de relação” é que me devem guiar no tratamento da coisa e na instituição da relação. **Como se existisse, em si, um conceito da coisa, e não o conceito que fazemos da coisa!** Como se uma relação em que entramos não devesse a sua especificidade apenas à daqueles que nela entram! (STIRNER, 2004 [1845], p. 81, negrito meu)

Interessado no terreno, no carnal e no corpóreo, Stirner questionou também a atenção dada à *essência* ou *espírito* das coisas:

Para que a Terra se movesse, Arquimedes achava que era necessário um ponto de vista *fora* dela. Os homens continuaram em busca deste ponto de vista, e cada um o assumiu como podia. **Este ponto de vista estrangeiro é o mundo do espírito, das ideias, dos pensamentos, dos conceitos, das essências, etc.; é o céu. O céu é o “ponto de vista” a partir do qual a Terra se move, a vida terrena é observada e... desprezada. Como a humanidade lutou dolorosa e incansavelmente para assegurar o céu, para assumir de forma estável e eterna o ponto de vista celestial!** (idem, idem, p. 56, negrito meu)

171

Acerca disto, ainda considerou: “podemos *ter o espírito*, mas o espírito não nos deve ter a nós” (ibidem, ibidem, idem).

Michel Foucault debruçou-se sobre as “coisas” que nos *sujeitam* aos saberes com estatuto de verdade – sexualidade, loucura, delinquência, direito, etc.. Ainda assim, seus escritos despertam suspeita, no caso de minha pesquisa, em relação a qualquer “coisa” (e as menções ao *fundo das coisas*) que venham a se ligar às *práticas* de improvisação livre⁶⁶. É também por conta disso que a pesquisa dá atenção àquilo que se faz das “coisas” (e *práticas*) *discursivamente*:

66 Acredito que uma “coisa” discursivamente associada às práticas de improvisação musical livre – e que, embora não seja tratada neste artigo, deverá ser discutida na mencionada dissertação de mestrado – é o “direito de fazer música” e o “direito à criação artística”.

Não se trata, aqui, de neutralizar o discurso, transformá-lo em signo de outra coisa e atravessar-lhe a espessura para encontrar o que permanece silenciosamente aquém dele, e sim, pelo contrário, mantê-lo em sua consistência, fazê-lo surgir na complexidade que lhe é própria. Em uma palavra, quer-se, na verdade, renunciar às "coisas", "despresentificá-las"; [...] **substituir o tesouro enigmático das "coisas" anteriores ao discurso pela formação regular dos objetos que só nele se delineiam; definir esses objetos sem referência ao fundo das coisas, mas relacionando-os ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso.** (FOUCAULT, 2005a [1969], p. 53, negrito meu)

Desse modo, o que importaria com o estudo dos *discursos* não seria a "coisa" por detrás deles, mas **as problematizações das quais eles dependem mutuamente e que circundam práticas e "coisas"**, conforme depreendo também de Foucault:

172

[Gostaria de] analisar, não os comportamentos, nem as ideias, não as sociedades, nem suas 'ideologias', mas as problematizações através das quais o ser se dá como podendo e devendo ser pensado, e as práticas a partir das quais essas problematizações se formam. (idem, 1998 [1984], p. 15)

A partir de reflexões como estas, devo ainda indicar que pesquisa está interessada "não na descoberta das coisas verdadeiras, mas nas **regras segundo as quais, a respeito de certas coisas, aquilo que um sujeito pode dizer decorre da questão do verdadeiro e do falso**" (idem, 2005b [1984], p. 235, negrito meu). Em outras palavras, busca-se "**as condições** nas quais [se] 'problematiza' o que [se] é, e o mundo no qual [se] vive" (idem, 1998 [1984], p. 13, negrito meu). Também a partir desta lógica é que a pesquisa atenta-se, sobretudo, não às pretendidas "verdades gerais [e] trans-históricas", mas àquelas (que se reconhecem como) "verdades de pormenor"; ou ainda, dispõe-se somente a encarar as primeiras como sendo as segundas (VEYNE, 2009, p. 16-7, 56).

Enfim, com estas reflexões recusar-se-ia a "ideia de que existe um absoluto e que esse absoluto tem de ser assimilado,

sentido e pensado por nós” (STIRNER, op. cit., p. 57-8), evitando também “[considerar] que a verdade, sendo *pensamento*, só existe para o homem *pensante*” (idem, p. 71). Stirner ainda ironizava: “não deves ter nenhum pensamento, pronunciar nenhuma sílaba, fazer nenhuma acção que só tu possas justificar!” (ibidem, p. 82) Quem sabe, dito à maneira de Foucault, estar-se-ia sinalizando que “muita pouca verdade é indispensável para quem quer viver verdadeiramente e que muito pouca vida é necessária quando se é verdadeiramente apegado à verdade” (FOUCAULT, 2011 [1984], p. 166).

Performer e performance: relação mediada por algum/qual saber?

O improvisador Derek Bailey analisou a *maneira pela qual se dá* a prática dos(as) improvisadores(as) livres no que concerne ao uso dos chamados *idiomas musicais*⁶⁷:

a diferença entre aquele que é ativo dentro das fronteiras de um idioma particular e o livre improvisador está na maneira com que este lida com este idioma... Idiomas particulares não são vistos como pré requisitos para o fazer musical, mas sim como ferramentas que, em qualquer momento podem ser usadas ou não... da mesma maneira o ponto de partida do livre improvisador contém uma recusa em se submeter a qualquer idioma particular ou tradicional (BAILEY apud COSTA, 2012, p. 65)

Bailey ainda considera que, para a realização das improvisações livres, “a habilidade e conhecimento requerido é aquele que estiver disponível” (BAILEY apud COSTA, 2007, p. 2). Afirmção esta que, por extensão, pode se desdobrar na noção de *base de conhecimento expandida*, cunhada por Rogério Costa e Stéphan Schaub a partir do que Jeff Pressing chamou de

67 Improvisação idiomática é aquela que “se dá dentro do contexto de um idioma musical, social e culturalmente delimitado histórica e geograficamente” (BAILEY apud COSTA, 2003, p. 28), por exemplo, dentro do choro ou do rock. Nela, ainda que haja criação em tempo real, as “conversas” (discursos e suas interações) se dão em uma única “língua” (COSTA, 2003, p. 56).

*base de conhecimento (knowledge base)*⁶⁸. Em relação ao supracitado, acrescentar-se-ia a relevância do repertório sonoro não propriamente musical e da noção de *som puro*.

Para a improvisação livre deveríamos ampliar este conceito para que ele envolvesse *todo o 'background' musical dos performers*. Neste sentido, poder-se-ia dizer que, para a improvisação livre, a *base de conhecimento* não é limitada por uma (ou mais) linguagens musicais, mas constituída por todas as experiências sonoras e musicais do improvisador e pelo o que é “anterior” e está por “de trás” destas linguagens, isto é, o som puro, sua natureza e suas qualidades (COSTA; SCHAUB, 2013, p. 5-6, tradução minha)

Considera-se então que, embora as improvisações livres difiram das improvisações idiomáticas no que concerne ao pré-requisito dos rigorosos *idiomas*, ela não consiste em um *vale-tudismo*. As exigências interativas e auditivas sinalizam a importância dada ao, já mencionado, chamado *som pré-musical*:

174

há [...] aqueles que acreditam que a livre improvisação é uma espécie de vale-tudo e não se preocupam com o rigor da proposta de interação e com suas necessidades **técnicas e auditivas** [ligadas à escuta reduzida e ao som pré-musical ‘molecularizado’]. [...] *Um vale-tudo experimental infantilizado está, portanto, descartado pelas exigências técnicas da performance devido ao fato de que ela se dá num terreno de interação e sobriedade (pois só há imaginação na técnica)* (COSTA, 2007, p. 12).

Já que, conforme mencionado, entende-se que o *som* está por “de trás” do *idioma*, a ênfase no *som* não consiste no desprezo das habilidades idiomáticas:

Parece evidente que quanto mais eu domino a técnica de um determinado instrumento mais condições eu possuo para

68 A base de conhecimento – noção associada à de referente, que será mencionada à frente no artigo –, conforme definida por Pressing, está relacionada à memória de longo do(a) improvisador(a) acerca de um estilo. Em outras palavras, são as habilidades particularmente exigidas para improvisar com fluência neste estilo (PRESSING apud COSTA; SCHAUB, 2013, p. 2)

participar de performances de improvisação. As razões são várias: meus dedos deslizam com rapidez e igualdade sobre as teclas ou chaves o que possibilita um fraseado homogêneo, sutil e controlado; a minha respiração funciona de maneira equilibrada para que eu obtenha as nuances de sonoridade desejada (timbres, dinâmicas, articulações etc.); eu conheço o repertório fundamental do meu instrumento e minha técnica se desenvolveu e evoluiu em estreito contato com as inúmeras peças que o constituem, o que contribui para que eu obtenha uma concepção sólida e consistente do que é musical e do que não é. Neste contexto, a minha relação com o instrumento gera uma espécie de máquina musical. É um tipo de acoplamento: homem-instrumento. (COSTA, 2009, p. 92)

Todavia, a própria fluência também pode ser tratada enquanto um empecilho para a *liberação*, já que tocar um instrumento “bem” não estaria apartado de tocá-lo “bem” dentro de uma linguagem ou discurso específico (COSTA, 2007, p. 2, 13-5, 2009, p. 97). *Problematizar-se-ia*, então, se não há na própria ausência de domínio técnico um interesse:

[o corpo daquele que improvisa] está marcado por todas estas delimitações inevitáveis, complexas e diversificadas. Os dedos de quem toca um instrumento estão ativados pelas vivências que moldam as atuações e os gestos possíveis. **A expressividade acontece no âmbito das linguagens sistematizadas. Por isso podemos dizer que talvez não seja tão bom tocar bem um instrumento se queremos escapar dos territórios idiomáticos, se queremos uma improvisação livre voltada para as virtualidades imprevisíveis ausentes dos sistemas devido à sua própria estabilidade. [...] O preço de se ter uma identidade ou pertencer a um território com “membranas muito rígidas” é não conseguir uma permeabilidade que torne possível a invasão de elementos provenientes do Caos, espaço onde as energias estão soltas, informes, ainda não se organizaram em sistemas e por isso não delimitaram fronteiras e territórios.** Assim, para a prática da livre improvisação, poderíamos imaginar, como diria John Cage, que os sons são somente sons – não são ainda, linguagem, representação – e que, portanto, poderiam se juntar de

formas imprevisíveis e novas (COSTA, 2009, p. 93-5, negrito meu)

Problematizar (e circunstancialmente recusar) a presença de elementos de outras práticas musicais – como os *idiomas* e as técnicas instrumentais consolidadas – nas performances de improvisação livre reforçaria, como pode-se depreender de Falleiros, que eles são constituintes da *biografia* do(a) improvisador(a):

A biografia de um músico é uma condição da qual ele não pode se livrar porque, a partir dela é que esta improvisação estabelece um local para o seu discurso. Mesmo que ele negue a sua história, este posicionamento é justamente o que revela que ele teve esta história, esta biografia. (FALLEIROS, 2012, p. 141)

176

Viu-se até aqui um pouco do que se diz acerca: da (im)prescindibilidade e potencial recusa dos *idiomas musicais* e técnicas propriamente tradicionais e da atenção particular dada àquilo que se entende por *escuta do som puro*. Entendo que a *problematização* acerca de haver ou não *mediações* (pelos múltiplos saberes musicais e sonoros) entre performer e performance é *condição de possibilidade* das análises feitas pelos autores citados.

Mediação temporal e fluxo

Embora, como acabo de mencionar, entenda-se que o(a) improvisador(a) “livre” carrega consigo sua *biografia*, seu passado, – indicando que esta é uma *mediação temporal* entre o(a) performer e a maneira pela qual ele(a) se coloca, ainda que pela negação, na performance –, a *intensificação do presente* é um assunto caro à improvisação livre, particularmente no que concerne à *radicalização da criação em tempo real*.

A criação no presente momento, sem intermediações temporais é uma característica imprescindível da improvisação seja qual for a sua modalidade. O improvisador deve estar sozinho ou com outros improvisadores, criando no momento e não para depois. Esta condição característica da improvisação encontra no advento da Livre Improvisação

uma expressão ainda mais radical em relação ao instante, já que o improvisador está lidando com os sons que cria e escuta no presente momento. (FALLEIROS, op. cit., p. 18)

A *problematização* de Falleiros reitera que as demais práticas de improvisação, as *idiomáticas*, lidam com *criação em tempo real*, contudo, mantendo-se, sobretudo, dentro das fronteiras do *idioma*. Segundo esta argumentação, infiro, seria ele (e a *base de conhecimento* a ele relacionada) um dos elementos que faz das *improvisações idiomáticas* menos radicais em relação ao instante, mantendo um vínculo como passado mais evidente (e menos singular do que as particularidades da *biografia*): a filiação ao estilo propriamente dito.

Retomando a discussão de Costa e Schaub a partir das noções de Pressing, teríamos, a respeito do *referente* (*referent*)⁶⁹, mais uma *radicalização* em relação ao presente ou mais uma recusa de *mediações temporais*⁷⁰:

Considerando que o *referente* é algo compartilhado por todos os performers e serve para guiar o desdobramento temporal da presente performance, na improvisação livre, o passado *da performance atual* (envolvendo toda memória *coletiva* de curto e longo prazo) poderia ser considerado o único *referente* desta performance específica. (COSTA; SCHAUB, op. cit., p. 5, tradução minha)

[Acréscita-se], o *referente* [é] construído no fluxo da performance. [...] [Um elemento] da *base de conhecimento* que poderia ser considerado essencial para a improvisação livre é a capacidade de fazer do passado e presente coletivos específicos daquela performance um *referente* gradativamente definido. (idem, p. 6, tradução minha)

Considerar que, nas improvisações livres, não há as

69 Para Pressing, o referente é um conjunto de restrições que define uma performance. No jazz, por exemplo, o standard é o referente. Seus elementos, com o tempo, podem ainda ser incorporados à base de conhecimento do estilo (COSTA; SCHAUB, op. cit., p. 2-3).

70 Costa e Schaub referem-se, sobretudo, às “improvisações sem proposta”, definição que não será aqui discutida.

mesmas mediações temporais – entre concepção/preparação e performance – das demais práticas musicais também possibilita reflexões acerca de como o(a) performer age e intervém no *fluxo*. Discussão esta que também traz à tona a *problematização* acerca da separação entre *propositor(a)* e *executor(a)* da música – que, minimamente, também pode reaproximar improvisações livres e *idiomáticas*. Por vezes, esta separação está materializada na *mediação pela partitura*.

Pode ocorrer que o improvisador decida determinar o que vai tocar, instantes antes, ou até meses antes, mas a diferença é que é o próprio improvisador quem está propondo a música, assim ele não é uma espécie de “franquiado”, mas reúne ao mesmo tempo e na mesma figura, o propositor e o executor da música. [Por sua vez, o] solista em frente à orquestra sabe que outro músico não vai interagir em sua cadência caso este último se sinta inspirado a criar. Não estaria aberta a possibilidade de negociação criativa frente às determinações documentais da composição; a interlocução está abolida pelos limites prescritivos e pela substituição da presença viva do compositor (que poderia vir recompor juntamente com o músico inspirado), e restrita pelo seu documento legado. (FALLEIROS, op. cit., p. 17-8)

178

Improvisações livres de quê?

As reflexões metodológicas que iniciaram o presente artigo não permitem que perguntas como esta fiquem de fora. **Seria a liberdade da chamada improvisação musical livre um absoluto universal que apenas aguardava ser descoberto?** De Tomás Ibañez depreendo a necessária desconfiança de qualquer discurso que se pretenda *intrinsecamente liberador*, sendo as liberdades sempre *relativas* e uma *verdade* nunca apartada dos procedimentos que a produzem, como já dizia Foucault (IBAÑEZ, 2014, p. 124-136) e havia sinalizado Stirner. Ao tratar da improvisação livre, Costa demonstrou que tal prática **só poderia ser livre de algo, nunca totalmente livre**: “é relativo o sentido da palavra liberdade. Para nós este sentido se configura caso a caso em relação a determinados sistemas e forças.” (COSTA, 2009, p. 97)

A relatividade destas liberdades é, claro, uma das *condições de possibilidade da maneira pela qual elas se dão* e são

tratadas *discursivamente*. Isto é, as improvisações musicais livres lidam com *liberações*⁷¹, sobretudo, em relação às demais práticas musicais e de improvisação. O(a) livre improvisador(a), retomando o início do artigo, não *apegar-se-ia verdadeiramente a uma verdade, a um suposto absoluto que aguarda(va) ser assimilado através do pensamento*. Ao contrário, musicistas de formações diversas, artistas advindos(as) das mais diversas artes e até aqueles(as) que anteriormente não tomavam para si a atitude de criação artística, **podem** encontrar nesta prática maneiras de *liberar-se* em múltiplos sentidos: transitar abertamente pelos variados *idiomas musicais*, desafiar-se à não-submissão a estes, fazer uso da técnica consolidada ou mesmo da não-fluência no instrumento, agir de maneira ativa e interventiva no *fluxo* da performance (por ser *propositor(a)* e *executor(a)* da música e por não ter um *referente* propriamente pré-determinado), ter o *som* como matéria prima (e não apenas o paradigma da *nota* ou outras matérias primas das demais artes), etc.. Interessa-nos as improvisações que são livres enquanto *verdades de pormenor* e que não se pretendem *gerais* ou *trans-históricas*, não podendo ser irrefutavelmente definidas como algo para “todos(as)” (noção *absoluta* e *universalizadora*).

Procurou-se aqui dar algumas pistas de como a *mediação – temporal, pela partitura* ou por saberes particulares – é uma das *problematizações* que possibilitam que as práticas de improvisação musical livre e os *discursos* acerca delas sejam precisamente como são. A este respeito, reitero: as liberdades das improvisações livres são, sobretudo, *relativas* a outras práticas e por este motivo é que assim seriam tratadas *discursivamente*. É inevitável problematizar o quanto as improvisações livres podem produzir *liberações* também não explícita e diretamente *relativas* às demais práticas. Todavia, poder-se-ia sugerir que tais liberdades, por isto mesmo, não seriam tratadas ou previstas *discursivamente* – i.e., não ficariam *retidas nas análises* acerca das improvisações livres.

Este artigo é resultado parcial de apenas uma das questões tratadas pela referida pesquisa de mestrado. São

71 Para discussões que transitam pelas distinções entre *liberação* e *libertação*, ver Passetti (2002).

particularmente evidenciados por ele ao menos dois problemas para a pesquisa, os quais vêm sendo trabalhados. O primeiro diz respeito à viabilidade da discussão das condições de possibilidade do presente sem a devida atenção ao passado e suas condições de emergência⁷², já que a bibliografia aqui citada acerca das improvisações livres é notavelmente atual. É, assim, impreterível para as próximas etapas do presente trabalho que seja dada maior atenção, por exemplo, aos primeiros textos relacionados a estas práticas, como os de John Cage e Cornelius Cardew. O segundo problema concerne à problematizar a existência de uma essência do som – algo puro, anterior e por detrás das linguagens –, assunto que deve ainda ser estudado em confronto com as reflexões filosóficas caras ao trabalho. De um lado, pode ser que a pesquisa tenda a tratar o som puro apenas como horizonte utópico que se materializa conforme possível a partir de práticas como escuta reduzida, de Pierre Schaeffer ou escuta profunda, Pauline Oliveros (COSTA, 2015, p. 129). De outro lado, pode seguir as pistas de que na noção de escuta reduzida reside a castração de certos costumes e da imaginação, bem como um interessante paradoxo já que mesmo a “pureza” do proposto por Schaeffer não se desvincilhou da descrição “tátil” (HOLMES, 2009, p. 1). Sem dúvida, a presente pesquisa deve perguntar-se de que maneira se deu o encontro entre as práticas de improvisação livre e os saberes acerca do som.

Referências Bibliográficas

COSTA, Rogério. A ideia de corpo e a configuração do ambiente da improvisação musical. *Revista OPUS*, Goiânia, p. 87-99. 2009

_____. A improvisação livre, a construção do som e as novas tecnologias. *Hodie*, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 119-131.

_____. A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, p.60-66, 2012.

_____. Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou na livre improvisação não se deve nada).. In: Ferraz, Ferraz (Org.). *notas.atos.gestos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

72 Questão depreendida do prof. Júlio Groppa e um tanto modificada.

_____. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de doutorado, PEPGCS-PUC, São Paulo, 2003.

_____; Schaub, Stéphan. *Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation*. XXIII Congresso da ANPPOM. Natal, 2013.

FALLEIROS, Manuel. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. Tese de doutorado, PPGMUS-USP, São Paulo, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad.: Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a [1969].

_____. *A coragem da verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

_____. *História da sexualidade, 2: o corpo e seus prazeres*. Trad.: de Maria Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998 [1984].

_____. Foucault [verbete sobre si mesmo], in *Ditos e escritos V*. Rio de Janeiro: Forense, 2005b [1984] p. 235-239.

HOLMES, Bryan. Análise espectromorfológica da obra eletroacústica Desembocaduras. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XII, mar. 2009.

IBAÑEZ, Tomás. *Anarquismo es movimiento. Anarquismo, neoanarquismo y postanarquismo*. Barcelona: Virus Editorial, 2014.

PASSETTI, Edson. A arte da amizade. *Revista Verve*, São Paulo, Nu-sol, PUC-SP, 2002, v. 2, p. 22-60.

STIRNER, Max. *O único e a sua propriedade*. Tradução de João Barrento. Lisboa, Antígona, 2004.

VEYNE, Paul. *Foucault, seu pensamento, sua pessoa*. Editora Grafia. 2008, São Paulo.

Txury-ò: a trilha que leva ao caminho do sol

GUSTAVO BONIN⁷³

USP – boningustavo@gmail.com

EDUARDO FRIGATTI⁷⁴

USP – edufriggatti@yahoo.com.br

Remiado em diversas ocasiões e com sua obra executada em diferentes países, o compositor brasileiro Rodrigo Lima⁷⁵ é um dos expoentes de sua geração. Dentre a vasta obra de Lima, *Txury-ò*, composta e estreada em dois mil e dezesseis, expõe a maturidade do compositor que ainda caminha a procura de novas sonoridades. Nesta obra, Lima utiliza a cosmologia dos índios *Karajá* como inspiração para o processo criativo. Sem pretender que seja música descritiva, a obra surge do confronto entre o mundo da criação contemporânea e a sugestão imagética dos três mundos mitológicos dos *Karajá*. Tal confronto orientou uma narrativa por diferentes ‘mundos sonoros’, entrelaçados numa espiral: 1. “*Txury-ò*”, que em *karajá* significa, “*caminho por onde vai o sol*”, o mundo subaquático dos ancestrais; 2. “*Ijasò-wi*”, cantos e rituais de dança; 3. Ritual fúnebre, o “*Ibru*”. Como observa o compositor, a obra é uma confluência de fluxos temporais que a todo o momento são reconstruídos, numa espécie de ciclo ritualístico (Lima, 2016).

Composta para flauta (transversal, baixo e piccolo), sax (soprano e barítono), piano e percussão múltipla, em *Txury-ò*, Lima faz uso recorrente da voz dos quatro instrumentistas ao longo da peça. Os sons de origem vocal criam um fluxo sonoro próprio, que, do ponto de vista da percepção, distingue-se do instrumental, embora em diversas ocasiões seu conteúdo semântico seja diluído. Observa-se, assim, no transcorrer da obra, que a emissão sonora vocal sofre diferentes

⁷³ Bolsista CAPES - Mestrado

⁷⁴ Bolsita CAPES - Doutorado

⁷⁵ Graduado em composição pela UNB e mestre pela UNICAMP. Atualmente leciona composição na EMESP. Mais informações em <http://www.rodriolimacomposer.com/bio>

transformações, apresentando um desenvolvimento particular, alterando suas funções sintáticas, bem como sua função código. Neste artigo, discutimos *os modos de contato* entre a linguagem (código) sonora e a linguagem (código) verbal das emissões vocais sonoras. Portanto, nosso foco se voltará para as *funções intersemióticas* dos códigos em presença no sincretismo. Para tanto, listamos os momentos que os instrumentistas usam a voz, observamos seus empregos estruturais, pontuamos suas transformações texturais, e analisamos os modos de contato que cada aparição dos sons vocálicos sugere.

Sincretismo e Modos de Contato

O modelo de análise semiótica das linguagens sincréticas, elaborado por Waldir Bevidas (2014), propõe descrever o *modo de presença* (relação paradigmática) e o *modo de funcionamento* (relação sintagmática) das linguagens sincréticas. Articulando o conceito de *função* hjelmsleviano, o autor aponta uma *função intersemiótica* para o modo de presença, e uma *função de conceptualização* para o modo de funcionamento. Propomos que no interior do *modo de presença* dos códigos, no qual pode haver combinação entre códigos sonoros, verbais, visuais e etc, seria possível pensarmos em *modos de contato*⁷⁶ desses códigos implicados em cada quadro (discriminados durante o artigo).

Os modos de contato são regidos pelas distinções de identidade (identidade/alteridade), ou seja, o quão íntimo ou identitário é o **contato** de um código com outro código. As descrições de contato serão feitas através de uma gradação de contato⁷⁷ que se articula da *inerência* à *incoerência*, passando pela *coerência* e pela *aderência*. A seguir os dois quadros abaixo

⁷⁶ Em artigo a ser publicado nos anais do Colóquio Internacional Greimas 100 anos (2017), intitulado *Semiocepção e Sincretismo: Modo de Contato*, nós apresentamos a proposição de um *modo de contato* com mais detalhamento da sua origem.

⁷⁷ A inspiração dessa *gradação de contato* veio através de um texto de José Carmos (2008), onde o autor recolhe essas distinções (*inerência, coerência, aderência e incoerência*) do livro *La Catégorie de Cas* de Hjelmslev, onde o linguísta estuda a categoria de "caso" em algumas línguas naturais. O pensamento gradativo deriva da direções propostas pela semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2011).

ilustram essa gradação de contato:

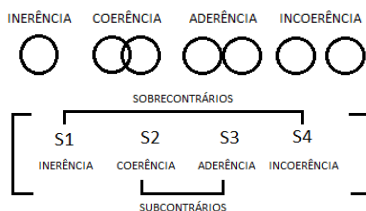


Figura 1: gradação de contato

Cada um desses regimes de contato possuem aspectos particulares para a produção dos seus *efeitos de contato*. A partir das peculiaridades desses regimes, recolhemos quatro quadros sincréticos que nos ajudará a reforçar esses aspectos estruturais dos regimes de contato.

184 **Quadro I**

O primeiro quadro apresenta as três primeiras aparições verbais⁷⁸ (respectivamente figuras 2,3 e 4) que se caracterizam pelos seus aspectos pontuais de caráter fragmentado, que chamamos de *função de fechamento*⁷⁹. O código verbal necessita de um aspecto de linearidade para que sua sonoridade fonética seja compreendida na cadeia sintagmática, e a partir desta compreensão, sua sonoridade será dessemantizada em favor do seu conteúdo.

No caso das aparições 1 e 3 (figura 2⁸⁰), devido ao caráter fragmentado das sílabas (/txu/ry/ò/), não podemos identificar com precisão os aspectos pertinentes do código verbal, portanto é a sua sonoridade que é ressaltada (semantizada), resultando em um contato *inerente* ao código sonoro, que também articula, pela primeira vez na peça, figuras pontuais na flauta e no saxofone. A *inerência* possui um aspecto em que um dos códigos presente no sincretismo está regendo ou se sobressaindo aos outros códigos.

⁷⁸ Vide figura 8.

⁷⁹ Segundo Meyer (1956), limite do começo e do fim de eventos.

⁸⁰ Para facilitar a visualização, foram abstraídos da partitura apenas os trechos em que os performers os sons vocais.

O código sonoro se desenvolveu até então entre uma textura de ostinatos e eventos pontuais e de fechamento, e tendo em vista que as aparições 1 e 3 se relacionam inerentemente com os eventos pontuais, a aparição 2 (figura 3), em contrapartida, entra em *inerência* com o primeiro procedimento textural da peça, os ostinatos, principalmente pelo desgaste de um possível conteúdo operado pela repetição exaustiva das sílabas, restando apenas as articulações de acento rítmico.

(Agité.....)

sf *f*

mf *f*

parler, molto marcato

Figura 2: Aparição 1 e 3/motivos de fechamento

Parler chuchotements comme un mantra - - - >

pp

Figura 3: Aparição 2/Motivo B/Ostinato

Portanto, todas as aparições desse primeiro quadro apresentam um modo de contato *inerente* entre o código sonoro e o código verbal, ressaltando a regência do código sonoro neste primeiro momento da peça.

Quadro II

Após essa diluição do código verbal no código sonoro, a peça apresenta uma longa exposição sonora decorrente de desenvolvimentos rítmicos, com sobreposições e variações daquele segundo procedimento textural de pontuações e

fechamentos.

Ao fim dessa exposição rítmica, com a textura já mais diluída e com poucos eventos sonoros, surge o segundo contato entre os códigos (verbal e sonoro). Neste trecho o código verbal surge com uma figuração rítmica que ainda não tinha sido apresentada durante a peça, em uma liberdade mais próxima da *entoação da fala*, o que fortalece a presença de seus aspectos pertinentes, ou característicos, da oralidade do código verbal. Essa presença mais evidente do código verbal, nas figuras "*le chemin*" e depois completado em "*le chemin par où va le soleil*"⁸¹, revela um contato *aderente* entre os códigos presentes, principalmente pela falta de identificação no plano da expressão, ou seja, não há evidências de semelhança nas sonoridades ("musical" e "fonética").

186

O fato de que essa presença verbal se fortalece indica também que um conteúdo se torne mais evidente, e de algum modo passe a figurar ou transpor significação ao código sonoro, que não possui conteúdos tão obviamente compartilhados. Neste ponto os recortes semânticos também são evidenciados pelo aspecto expressivo de "sussurrar", invés da *entoação natural da fala*.

Esse contato de *aderência*, além de privilegiar figuras de conteúdo, dá certa autonomia aos desenvolvimentos expressivos dos códigos, como é possível observar nas figuras não-semelhantes desta quarta aparição⁸².

A partir da seção E da peça, quinta aparição, as figuras verbais, agora "faladas" ao invés de "sussurradas", começam a entram em confluência com as divisões rítmicas do código sonoro, naquilo que chamamos de *textura contrapontística*.

⁸¹ Visto que a obra foi encomendada pelo ensemble francês *Proxima Centauri*, o compositor optou por traduzir para o francês o significado de *Txury-ò*.

⁸² Observa-se que na execução essas figuras de quintinas não são respeitadas, dando privilégio para uma *entoação* mais natural da fala.

Figura 4: Início seção E/ A partir desse trecho há contraponto entre os elementos apresentados com pequenas imitações entre os intérpretes

Essa confluência, ou semelhança, gera um princípio de identificação, e pelos procedimentos contrapontísticos e de repetição/variação, que também ocasionam um desgaste do conteúdo, geram um efeito de *coerência* entre os códigos presentes. Contudo, como mencionado, neste trecho os fluxos sonoros⁸³, distinguem-se entre os que formam as texturas instrumentais e as texturas vocalizadas. Sendo que os fluxos sonoros vocais passam agora a evidenciar pequenas imitações entre si.

Por conta dessas repetições e imitações, o código verbal se dilui em sonoridade a tal ponto que a nova seção, apenas com presença do código sonoro, apresenta os mesmos desenvolvimentos rítmicos de ostinato apresentados naquela *inerência* do primeiro quadro, ou seja, ao logo de todo o **quadro II** temos um grande processo gradativo de contato que vai da *aderência* à *inerência*. A tabela abaixo pode ilustrar essas transformações gradativas de contato:

⁸³ Se uma sequência de eventos sonoros encontra-se relacionada entre si, formando a percepção de um único fluxo sonoro, há um *stream*. Segundo Bregman (1990, 44), o *stream*, ou fluxo sonoro [tradução nossa], são representações perceptuais que fornecem centros de descrição que conectam características sensoriais de modo que certas combinações possam servir como base para reconhecer eventos ambientais.

Aderência		Coerência		Inerência	
-figuras dessemelhantes	rítmicas	- figuras semelhantes	rítmicas	- ostinato	
- conteúdo evidente		- desgaste do conteúdo	do	- código verbal em	
- "fala acompanhada"		- contraponto		sonoridade	

Figura 5: Tabela mostrando as transformações gradativas do contato no quadro II.

Quadro III

Ao longo da seção "I" da peça, sexta aparição das emissões sonoras vocalizadas (vide figura 6), os desenvolvimentos rítmicos e articulações se intensificam, presentificando um maior número de alturas e um descolamento textural mais evidente. O próximo contato entre os códigos se aproxima também por semelhanças rítmicas, visível pela grande quantidade de eventos dentro de um único pulso, o que caracteriza, por consequência, uma *coerência* entre os códigos.

As aparições isoladas da textura sonora da peça, i. e., quando há apenas código verbal, ajudam sutilmente a diferenciar essas características citadas acima dos aspectos de *inerência* de contato. Excetuando-se tal fato, poderíamos caracteriza-la como *inerência* pelo caráter fragmentado e acelerado do código verbal, além evidentemente do desgaste semântico (dessemantização) que vem desde o **quadro ii**.

188

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of several systems of staves. The top system shows the vocal line with lyrics: "le che - min pa - rai va le so - kil". A red box highlights a specific passage in the vocal line. The piano accompaniment is shown below the vocal line. The score includes dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The tempo is marked "Allegro". The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4.

Figura 6: sexta e sétima aparição/Monofonia/ Após três compassos em

que o motivo assinalado é a apresentado, há único momento em que todos os performers falam simultaneamente toda sentença.

Quadro IV

No começo da seção "L", oitava e última aparição, a partir da anacruse do código verbal, inicia-se um quadro em que é reapresentado o código verbal com figurações da *coerência* revelada no segundo quadro da peça em contato com a textura rarefeita do início também daquele segundo quadro. Logo em seguida, figuras do contato de *aderência* também do segundo quadro são reapresentadas, o que pelas operações sintáticas, tal como uma espécie de "coda", gera um efeito de *coerência* de contato.

A complexidade desse quadro começa quando as figuras verbais, que eram *aderentes* no segundo quadro, começam a desacelerar suas figurações rítmicas ao mesmo tempo em que a sonoridade começa a concentrar em sons específicos. O resultado desses desenvolvimentos se revela quando a saxofonista enfim emite a figura "*le chemin*" com entoação de altura fixa (vide figura 7), marcada pela desaceleração rítmica regular do código verbal.

189

The image shows a musical score for two instruments: Saxophone (Sax. S. B.) and Percussion (Perc.). The Saxophone part has a melodic line with lyrics: "voix che - min so - leil". It includes dynamic markings: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *molto aprax*, and *fp*. The Percussion part has a rhythmic pattern with lyrics: "le che - min le che - min pa - rô va le so - leil pa - rô va le so - leil le che - min le che - min". It includes dynamic markings: *p* and *mf*. The Percussion part also includes the instruction "(parler chuchotement comme un mantra)" and "2 wood maracas".

Figura 7: Uso da entoação com altura fixa

Esse resultado nos apresenta um novo código que em si já é um sincretismo, o que poderíamos chamar de código "vocal" ou "cancional", onde entram em *coerência*, pela forma científica, códigos sonoros e verbais. O contato pela forma científica, ou pela substância sonora enformada, é um contato que possui uma eficácia expressiva muito intensa, mas sua estabilização depende de um equilíbrio bastante *coerente* entre os códigos presentes.

A fixação de uma altura definida precisa não extrapolar medidas que se distanciem da entoação da fala, assim como a oralização, com seus recortes rítmicos irregulares e suas alturas indefinidas, não podem se sobressair demais. Essa estabilização em um registro mediano entre os códigos configura um contato *coerente* entre as formas científicas desses códigos, resultando em uma forma códiga que é bastante compartilhada pela comunidade musical, e com desenvolvimentos em toda histórica da música.

O contato consequente dessa nova complexidade, ou sobreposição, gera uma composição de *coerências* entre os três códigos (sonoro, verbal e vocal) neste segundo momento do **quadro IV**. A *coerência* se revela pela identificação dos códigos sonoro e verbal na mediação estabilizada do código vocal. Mas no decorrer do desenvolvimento do quadro, pelos processos de repetição, variações e reiteraões, surge um descolamento de contato pela autonomia alcançada por cada código, o que resulta em uma predominância não-regente do código vocal, aquilo que aproximamos de uma *função de melodia acompanhada*, guardada as devidas proporções.

Diferente dos quadros I e II, onde o processo de repetições geraram desgastes no código verbal a ponto de a tornar *inerente* ao código sonoro, as repetições do **quadro IV**, pelas suas características reiterativas e monódicas, geram uma *aderência* entre os códigos presentes, ressaltando por fim um conteúdo que já foi levantado no **quadro II**.

Por fim, seguem uma tabela, listando as aparições e um resumo esquemático dos contatos revelados nos quadros sincréticos da peça *TXURY-Ô*:

Aparições segundo ordem de ocorrência	Compa sso	Tempo ⁸⁴	Observações quanto à estrutura e textura	Quadros
1	12	1'24"	Fechamento	I
2	15-25	1'33"	Ostinato	I
3	24	2'12"	Fechamento	I
4	60-66	4'41"	Indicação dos processos contrapontísticos	II
5	71-81	5'29"	Pequenas imitações	II
6	119-	8'08"	Pequenas imitações	III

⁸⁴Minutagem realizada a partir da gravação da obra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lrrWrWpSo7Q>

	120			
7	123	8'21"	'Monofonia'	III
8	138-	9'01"	Melodia Acompanhada	IV
	169			

Figura 8: tabela listando as aparições/observações/quadros

Quadros de presença

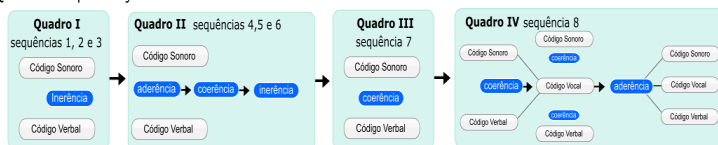


Figura 9: resumo esquemático dos quadros de presença

Conclusão

Nossa análise de contatos entre os códigos apresentou, com aspectos comuns de método, relações que circulam as formas de conteúdo, ou seja, uma sintaxe de relações ou funções. Pretendemos circular deste momento em diante algumas reverberações dos processos de *consignação*⁸⁵ em figuras de conteúdo, figuras possíveis dentro dos valores socio-musicais compartilhados pelos ouvintes.

Se considerarmos que um ouvinte não entra em uma "sala de concerto" imune, ou com um ouvido desprovido de referências mnésicas, seja sintaxicamente ou expressivamente, podemos falar sobre alguns usos comuns das formas códicas presentes na peça.

Partindo dos primeiros desenvolvimentos do código sonoro, pelas texturas de ostinatos reiterativos e as variações rítmicas-pontuais de fechamento, podemos apontar que o

⁸⁵ Para a semiótica greimasiana, por herança de Hjelmslev (1961), o sentido é compreendido pela semiose, ou função semiótica, entre um plano da expressão e um plano de conteúdo. O papel do plano da expressão, onde as linguagens artísticas mais desenvolvem seus objetos, não possui apenas características verificadoras de figuras do plano do conteúdo, mas articulam sim um procedimento de *consignação* dessas figuras de conteúdo. O que nos leva a confirmar a sua relação de interdependência, ou seja, a função entre "um funtivo (ex: expressão) cuja presença é uma condição necessária para a presença do funtivo (ex: conteúdo) em relacionamento ao qual se têm a função".

plano da expressão consigna um conteúdo de "circularidades" para esses eventos sonoros. O primeiro contato sincrético, presente no **quadro I**, ainda reitera esse conteúdo pelos efeitos de *inerência* entre os códigos. No entanto, a partir do **quadro II**, no qual o código verbal aparece mais evidentemente, essa "circularidade" se liga e se sobrepõe à substância figurativa do conteúdo na frase "*le chemin par où va le soleil*", ou seja, surge então um campo semântico, para um ouvinte que evidentemente compreenda a língua, que ainda está relacionado a uma "circularidade", "reiteração", "retorno", "ritual", etc.

Os dois outros quadros possuem papel de intensificadores dessas substâncias de conteúdos, portanto, os resultados dessas intensificações dão ainda um sentido "ritualístico" às formas códicas em contato no sincretismo presente na peça. Se ainda observarmos as descrições da nota de programa, fornecida para os ouvintes e interpretes, teríamos por fim a confirmação dos conteúdos "circulares" e "ritualísticos" pelas referências à cosmologia indígena brasileira da tribo *Karajá*. Assim, um dos possíveis desdobramentos desta pesquisa artigo, seria aprofundar a análise entre o conteúdo simbólico que a obra suscita e a visão cosmológica dos *Karajá*.

Outro possível desdobramento seria a reflexão da influência das sonoridades dos rituais dos *Karajá* na música de Lima, pois, observando sua trajetória composicional, a obra *Txury-ò* desponta como uma mudança da concepção estética com a incorporação de elementos da música indígena (numa concepção ampla, evidentemente) na construção das sonoridades da peça. Trata-se de um procedimento que incorpora elementos que estão presentes na cultura brasileira junto à especulação artística típica das vanguardas.

Por fim, deve-se ressaltar que a peça explora de diversas formas a possibilidade do uso da voz dos instrumentistas. Chama atenção a transformação gradual das emissões vocais, partindo de pontuações até texturas contrapontísticas elaboradas. Como fora observado, devido a processo de percepção, a voz acaba se distinguindo da textura instrumental, apesar de ser usada como um instrumento em diversas ocasiões e, embora se relacionem durante toda obra, em alguns trechos (mais evidente na última aparição) a textura

vocal ganha uma dimensão própria. Evidencia-se, assim, um modo muito particular do emprego desse recurso.

Referências Bibliográficas

BEIVIDAS, Waldir. *Semióticas sincréticas (o cinema): posições*. São Paulo: AnnaBlume, 2014

BREGMAN, Albert. *Auditory Scene Analysis: the perception organization of the sound*. Cambridge: The MIT Press, 1990.

CARMO, José Roberto. *Estratégias Enunciativas na Produção do texto Publicitário Verbovisual*. In: OLIVEIRA, Ana Claudiade,

LIMA, Rodrigo. *Txury-ò: caminho por onde vai o sol*. Nota de programa cedida pelo compositor, 2016.

MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press: 1956.

TEIXEIRA, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 15-40.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Imagens à deriva: uma análise relacional do abstrato como gênese da criação musical

YURI BEHR KIMIZUKA
ECA/USP – yuribehr@usp.br

A fascinação pelo canto dos pássaros acompanha a humanidade através dos tempos e, no caso da música ocidental, é possível citar relações composicionais desde a idade média como, por exemplo, *Le Chant des Oiseaux*, de Clément Jenequin (1485-1558). No século XX destacam-se os compositores Olivier Messiaen (1908-1992), e François-Bernard Mâche. Mas pássaros, em música, não são somente animais que cantam. Há toda uma gama de possibilidades que se apresentam como gênese para a criação musical, a partir desse pensamento se estabelecem abstrações à maneira de pontos que se conectam à deriva entre diversos saberes.

A escuta humana, dotada de diversos níveis de memória e sensação, da qual nasce a criação, capaz de interagir com os sons tanto em tempo real, ou seja, num tempo linear e cronológico, quanto em tempo diferido. A relação entre escuta e criação passa também por questões estéticas e técnicas. Esse tipo de questionamento possibilita empreender uma pesquisa no sentido de pensar o fazer musical sob a perspectiva de uma escuta que relaciona o abstrato com o mundo sonoro. Há diferentes abordagens para essa escuta, e cada uma mostra um caminho a seguir. Aqui o caminho escolhido foi uma inter-relação da escuta entre o pássaro e o ser humano. Isso é importante porque dá prosseguimento a ideia da zoomusicologia proposta por Mâche, ao mesmo tempo em que se insere no pensamento de Grisey, quando diz que “Com uma ecologia de som, o tempo se integra não mais como um dado aplicado a um material sonoro considerado fora de tempo, mas como um dado que faz parte do som em si⁸⁶.” (GRISEY, 2008,

⁸⁶ Forte d’une écologie des sons, elle intègre le temps non plus comme une donnée extérieur appliquée à un matériau sonore considéré comme hors-temps, mais comme une donnée constituante du son lui-même. (GRISEY, 2008, p.122)

p.122 tradução do autor). Se por um lado a etnomusicologia deu conta de uma música que se contextualiza na cultura e sociedade, de maneira a abarcar a música dos mais diversos povos, também é necessário empreender uma pesquisa que se volte para compreender as relações com o mundo natural, mas sem procurar reduzir este mundo a um ideal, mas antes investigar a criação e a existência de uma música ulterior.

O canto dos pássaros e seu interesse na música

Compositores medievais e renascentistas como Jean Vaillant (final do século XIV), Josquin des Prez (1440-1521), Clemente Janequin (1485-1558), e Pierre Passereau (1503-1553) fizeram uso de imitações, ou de um pequeno motivo elaborado a partir de um canto de animais. Nesse primeiro momento havia uma relação de mimesis, na qual o homem imita o pássaro, e que consistiu em um tipo de apropriação de elementos provenientes do âmbito cultural desses compositores do renascimento, onde os valores principais da construção musical aconteciam através da notação por figurações neumática, oriundas da música medieval; com o foco na notação dos contornos melódicos.

Já no século XVIII se estabelece uma relação inversa entre seres humanos e pássaros, trata-se do hábito de ensinar os pássaros a cantar. Essa prática era de tal forma consistente de modo a permitir a criação de instrumentos para esse fim, como a *serinette*. “A *serinette* é um pequeno realejo utilizado para ensinar aos pássaros, mais especificamente os pintarroxos – de onde deriva o nome⁸⁷ – a cantar⁸⁸” (Julien- Laferrière, 2012 p.123 tradução do autor).

⁸⁷ Serin, em francês, significa pintaroxo, e por extensão serinette se refere ao pássaro.

⁸⁸ “La serinette est un petit orgue à manivelle utilisé pour enseigner aux oiseaux –et plus particulièrement aux serins dont elle tient son nom– à chanter.” (Julien-Laferrière, 2012, p.123)

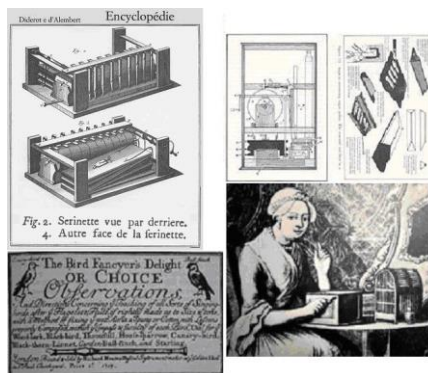


Fig. 1: Serinette cf. Ilustração da enciclopédia Diderot & d'Alembert

Tal estado de coisas permeou a música ocidental como um todo até aproximadamente a metade do século XX, a partir de então predominou o que o homem entende culturalmente pelo “canto do pássaro”. Houve, por assim dizer, uma dicotomia entre o ouvir o som dos pássaros e qual a relação com a música. Silvio Ferraz destaca essa questão:

Num processo de aproximação entre o canto dos pássaros e o canto humano, é interessante notar primeiramente o que distingue essas duas manifestações sonoras: o que apreende do canto dos pássaros o ouvido humano, como essas melodias podem ter sido retrabalhadas na construção melódica e quais os elementos desses cantos que ressoam na música dos homens. (FERRAZ, 1991, p.16)

Entretanto, apesar desse distanciamento, o contorno melódico proveniente dos pássaros acabou por atravessar a escrita musical – quer por acuidade da imitação do ouvido humano ou por permeabilidade. Não por acaso Messiaen fez amplo uso do canto de aves da família dos sabiás – *turdidae* – em suas composições, como por exemplo: *Le Merle Noir* (para flauta e piano, 1952), *Merle Bleu* (para piano solo. *Catalogue d'Oiseaux* N°1, 1956), ou *Rouge Gorge* (para piano solo. *Petites Esquisses d'Oiseaux*, 1985).

O nome de Olivier Messiaen surge quase obrigatoriamente quando se fala em pássaros e música no panorama da música do século XX, e sem dúvida alguma a sua

maneira de transcrever os sons e de compor mudou a maneira como se relacionavam até então. Para esse compositor não se trata mais de imitar, pois nas palavras do próprio Messiaen (1945) “é ridiculamente servil copiar a natureza”, por isso ele procura transcrever, transformar e interpretar as vogais desses “pequenos serviçais da alegria imaterial”. Além de mudar a relação com a escuta dos pássaros Messiaen trata de introduzir um outro tipo de pensamento, o qual já contém um elemento chave para a sua abordagem: a mística. Quer seja essa uma mística católica ou algum tipo de releitura – para ele os pássaros são como seres que se situam entre os anjos e os homens – isso já aponta na direção do pensamento mítico.

O compositor François-Bernard Mâche, foi aluno de Xenakis e trabalha o canto dos pássaros em suas obras desde os anos de 1960. Dentre as suas composições *Sopiana* é provavelmente a mais conhecida. Trata-se de uma peça para flauta, piano, e sons de pássaros pré-gravados. Além da transcrição dos seus sons de pássaros para a música, Mâche compartilha com Messiaen o pensamento que parte do mito em direção à criação. No caso de François-Bernard Mâche são os mitos gregos, tal qual pode-se observar já nos primeiros dois capítulos do seu livro *Musique, Mythe, Nature: ou les dauphines d'Arion*. Nesse, o autor procura narrar uma série de mitos que versam sobre dois temas principais: o mergulho no inconsciente (que justifica o subtítulo “*Os golfinhos de Arion*”) e o mito da petrificação, que se refere mais propriamente a emoção. Mas para além desse sistema de pensamento, que é o pano de fundo da sua criação, Mâche procura analisar o canto dos pássaros de maneira sistemática tal como será discutido posteriormente.

Adiante nas propostas históricas, durante os anos de 1970, Murray Schaffer estabeleceu o que se costuma chamar de “ecologia musical”, e dentro desse contexto o canto dos pássaros participa como fonte sonora. A partir dos conceitos de Schaffer abriu-se o caminho para diversas aplicações composicionais, dentre as quais destaca-se o do compositor Berry Truax. Seus trabalhos são voltados para a *soundscape*

*composition*⁸⁹, e tecnicamente utilizam os conceitos síntese granular. Dessa forma, nos idos dos anos de 1980, havia concomitantemente na França, Olivier Messiaen escrevendo *Petites Esquisses d'Oiseaux* (1985), François-Bernard Mâche compondo *Sopiana* (1980), e no Canadá, Berry Truax compondo sua *Night Watch* (1982). Na década seguinte, acompanhando essa mesma corrente canadense, está Claude Schryer – *Les Oiseaux de Bullion* (1990).

No Brasil destaca-se na mesma época Sílvio Ferraz, que trabalhava com a mesma temática dos pássaros em sua dissertação de mestrado, *Dinamismo musical de diferença e repetição: teoria e análise* (1987), e posteriormente no artigo *19 Pássaros de Papel* (2004), bem como em obras como *Pássaro Preto, Sol, Menina em Vermelho* (1993) e *Várzea dos Pássaros de Pó* (1991). Outro compositor brasileiro que se dedicou a composições nessa área é Rodolfo Caesar, em obras como *Crop Circles* (1998) ou *Introdução a Pedra* (1989). Os sons dos pássaros – quer de maneira direta, indireta, como contorno melódico ou sonoridade – é pertinente e está sempre presente na composição musical. Todos esses compositores, de Messiaen em diante, vêm trilhando um caminho que leva à escuta do som. Algo que está intimamente ligado ao que se denomina Espectralismo.

198

Influências espectrais

Hugues Dufourt e muitos outros compositores observaram que o desenvolvimento do espectro sonoro possui um processo de evolução, e que este pode ser usado como parâmetro para a harmonia. Da mesma maneira pode também influenciar a criação de materiais melódicos dentre outros atributos do som. Esse pensamento predominou entre os compositores franceses dos anos de 1970 e ficou conhecido com Espectralismo, principalmente devido a um artigo de Dufourt “*Musique Spectrale*” (1979). Este termo, entretanto, não foi totalmente aceito pelos compositores. Gérard Grisey

⁸⁹ Gênero de música eletroacústica, desenvolvido por Truax e outros compositores e pesquisadores canadenses, que se caracteriza pelo uso de sons gravados em determinados lugares, reconhecíveis.

contesta essa definição ao preferir em seu lugar denominar a sua composição de *Musiques Liminale*⁹⁰ (Música Liminal), isto é, ele entende que sua música explora os limites de operação do que se pode perceber em termos de psicoacústica. Na prática os processos envolvem a transformação de um espectro em outro. Por exemplo no trabalho composicional que parte da análise de um determinado espectro, como no caso de *Partiels*, em que Grisey estuda o espectro de uma nota tocada ao trombone. A partir dos dados obtidos nessa análise o compositor escolhe métodos de modulação para transformar esse material.

Esse tipo de raciocínio, seja ele chamado espectral ou liminal, possui uma relação direta com o pensamento musical que propõe integrar a síntese sonora e a composição instrumental. E isso não ocorre somente dentre os alunos de Messiaen, mas em todos que procuram trabalhar a música como o desenvolvimento interno do som. Dessa maneira a música espectral participa como uma abordagem inicial para se compreender a bioacústica dentro da música.

Estado da arte na bioacústica composicional

A bioacústica composicional é uma prática relativamente nova. Entende-se por bioacústica o estudo dos sons emitidos pelos animais (VIELLIARD; SILVA), que é um conceito bastante genérico, de tal modo que é preciso detalhar melhor o que seja a bioacústica aplicada na composição. Entende-se por bioacústica composicional a prática criativa a partir do estudo de sons pré-gravados dos animais, ou ainda, da transcrição empírica a partir da escuta desses sons. Essas práticas ainda que possam refletir algum tipo de simbiose, ou de devir animal, não são suficientes para caracterizar uma área independente do saber. Assim é necessário que haja um trabalho sistemático tal como na *Zoomusicologie* de Mâche, e reflexões consistentes, TRUAX (2013) *Beyond Soundscape*.

⁹⁰ Liminale, parce qu'elle s'applique à déployer les seuils où s'opèrent les interactions psycho-acoustiques entre les paramètres et à jouer de leurs ambiguïtés. (GRISEY, 2008, p.45) Liminal, porque se aplica a implementar os limites em que operam as interações psicoacústicas entre os parâmetros, e o jogo entre suas ambiguidades.

Compositores como Hollis Taylor, David Rothenberg, e Emily Doolittle, entre outros, buscaram cada um à sua maneira aliar as pesquisas científicas em zoomusicologia com as respectivas produções musicais.

No Brasil, Rofolfo Caesar tem trabalhado consistentemente esse assunto, podendo citar o seu artigo: *Um encontro da composição com a bio-acústica via FM*. Caesar se dedica ao estudo dos anfíbios e insetos na produção sonora, no qual se destaca os processos de síntese FM para compor sons baseados em certos tipos de rãs e besouros, bem como às questões rítmicas e estéticas, como em *Ritmos a-métricos: análise e síntese* (2015). Também deve-se mencionar o trabalho de BARRETTO (2011) *ARTelligent: Arte e Inteligência Artificial no contexto da emergência e da autopoiese que trata das possibilidades do uso de sistemas computacionais inteligentes na arte com embasamento na psicologia e na biologia*. Este, procura problematizar a questão da criação artística frente aos meios de inteligência artificial. Também o artista multimídia Tato Tabora traz contribuições no campo da bioacústica em seu artigo *BIOCONTRAPONTO, um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto e das técnicas de estruturação polifônica* (2001), no qual se vale da sobreposição e alternância dos sinais emitidos por sapos, grilos, e vagalumes, para criar procedimentos contrapontísticos.

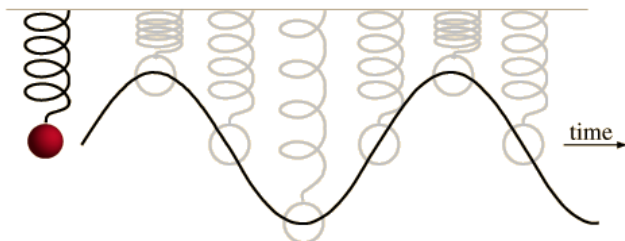
200

As sínteses e reescritas sobre cantos de pássaros

Também importante é a síntese por modulação de frequência (FM), síntese granular, e modelagem física, no sentido de que proporcionam flexibilidade de abstração, tanto na escritura musical, quanto na criação sonora. O processo de FM, tal como atestam estudos de AMADOR; GOLLER; MINDLIN (2008), está intimamente ligado com a produção sonora dos pássaros. Trata-se de um tipo de síntese aditiva, que parte dos estudos de Fourier no sentido de que concebe que um som pode ser analisado como sendo a soma de várias parciais com diferentes intensidades. Por isso a modulação de frequência é um tipo de síntese aditiva, muito embora o seu raciocínio não seja simplesmente selecionar parciais e somá-las. As parciais são obtidas através de um processo de modulação no qual o som fundamental puro é modulado por uma outra frequência

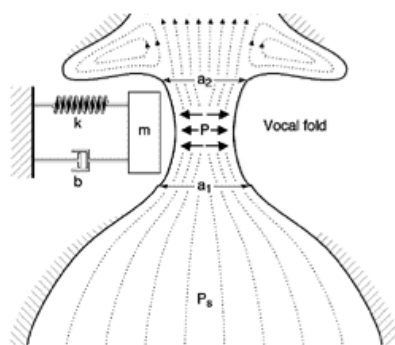
chamada moduladora. O resultado é o surgimento de parciais, que são entendidas assim como sendo adicionadas ao som fundamental. Em termos mecânicos esse processo é semelhante a um vibrato, no sentido de que os batimentos resultantes da diferença entre a frequência original e as variações dessa ocasionam uma pequena oscilação interna – um oscilador de frequências baixas. Mas se, no entanto, a frequência do modulador foi significativamente aumentada de tal forma que a diferença entre a frequência fundamental e a do modulador seja maior que 1, o efeito não mais é percebido como batimento e sim como enriquecimento no timbre – devido às novas parciais decorrentes desse processo. O índice de modulação, isto é, a diferença entre a frequência fundamental (portadora) e a frequência moduladora é, portanto, responsável pela formação do timbre. No caso específico dos pássaros esse tipo de síntese é apropriado devido ao funcionamento da siringe, o órgão fônico desses animais. Estudos na área de neurofisiologia comprovam essa premissa, como no trabalho de AMADOR; GOLLER; MINDLIN (2008) *Frequency Modulation During Song in a Suboscine Does Not Require Vocal Muscles*, ou BECKERS; SUTHERNS; CATE (2003) *Mechanisms of frequency and amplitude modulation in ring dove song*. Além dos estudos nessa área, também trabalhos específicos dentro do campo da sonologia já se utilizaram da técnica FM para a síntese do canto de pássaros, dentre os quais destaca-se um patch de *Puradata* desenvolvido por Andy Farnell a partir de um programa escrito originalmente em *Csound* por Hans Mikelson (2002)

Já a modelagem física é um processo de síntese baseado no funcionamento dos fenômenos físicos, e que a partir análises matemáticas de um determinado sistema, podem reproduzir seu comportamento mecânico. Isso permite, por exemplo, sintetizar um determinado som baseado não nas características deste, mas nas condições em que foi gerado. Dentre os tipos de modelagem física existe o modelo de aglomerações “*lumped element model*”. Esse modelo trabalha com princípios massas e molas.

Fig. 2: Sistema massa-mola⁹¹

A figura 2 ilustra uma massa acoplada a uma mola, num sistema vertical a ação da gravidade sobre a massa faz com que a mola se distenda até seu ponto máximo, a partir do qual ela exerce uma força sobre a massa devido ao seu coeficiente de elasticidade fazendo com que a massa seja impulsionada até o ponto máximo de compressão. Durante este trajeto há um movimento oscilatório, que tende ao ponto de equilíbrio, isto é, a uma situação de repouso na qual a massa permanece em inércia. Como todos os sistemas na natureza há uma perda de energia, motivo pelo qual o sistema tende ao equilíbrio, e dessa forma não descreve mais uma oscilação contínua.

202

Fig. 3: prega vocal no sistema massa-mola⁹²

⁹¹ Extraído do tutorial de física da University of Tennessee, disponível em <http://labman.phys.utk.edu/phys135/modules/m9/oscillations.htm> acessado em 7 de fevereiro de 2017.

Este modelo, massa mola, tem sido normalmente usado para a síntese de pregas vocais, e por isso são adequados também para sintetizar o comportamento da siringe. Estudos correlatos ao uso de modelagem física no canto dos pássaros têm sido realizados na Finlândia, dentre os quais se destacam FAGERLUND (2003) *Acoustics and physical models of bird sounds*. KAHR; AVANZINI (2001) *Computer Synthesis of Bird Songs and Calls*.

A síntese granular é um processo de manipulação sonora desenvolvido por Xenakis a partir do artigo *Theory of Communication* (1944) do físico húngaro Dennis Gabor. A ideia postulada por Xenakis é de que

Todos os sons representam uma integração grãos, de partículas elementares acústicas, de quantas sonoras. Cada uma dessas partículas elementares possui uma tripla natureza: duração, frequência e intensidade⁹³ (XENAKIS, 1981, p.61 tradução do autor).

203

Nesses termos, ele estabelece que todo som, mesmo contínuo é formado por grãos em grande quantidade e dispostos no tempo de uma forma adequada. Inicialmente esse conceito foi usado para se criar nuvens de grãos a partir de amostras de ondas senoides, mas posteriormente o mesmo princípio foi aplicado a amostras sonoras complexas, de modo a criar timbres, texturas, e se estabelecer como um modelo de síntese sonora.

Considerações Finais

Tendo em vista a problemática apresentada ao longo do texto é possível constatar que o campo de pesquisa

⁹² Extraído de um tutorial elaborado pelo National Center for Voice and Speech da University of Iowa. Disponível em <http://www.ncvs.org/ncvs/tutorials/voiceprod/tutorial/model.html> acessado em 7 de fevereiro de 2017.

⁹³ Tout son es tune intégration de grains, de particules élémentaires sonores, de quanta sonores. Chacun de ces grains élémentaires a une triple nature: la durée, la fréquence et l'intensité. (XENAKIS, 1981, p.61)

referente ao relacionar dos dados bioacústicos, enquanto abstração, são imensos. O estado da arte desse tipo de estudo se encontra num ponto propício, uma vez que possui consistentes trabalhos já publicados e, mostra que ainda há muito por fazer. A natureza interdisciplinar desse tema propõe, por outro lado, uma profunda reflexão sobre o pensamento e os saberes que atravessam a criação musical. Por essa razão os pontos destacados neste artigo pouco tratam da questão musical, deixando estes para serem abordados no contexto composicional. Resta claro que fazer música não se limita a criar ou reproduzir sons, mas antes, problematizar as relações desses com o mundo ao redor; traçar linhas de fuga do pensamento pré-estabelecido na ortodoxia da tradição musical, mas não necessariamente rompendo os vínculos. Todos esses dados, quer sejam eles de natureza física, ou da produção sonora dos pássaros, podem transitar livremente no trabalho composicional. É assim que um modelo de síntese FM pode se tornar ponto de partida para a geração de padrões rítmicos, ou a modelagem física pode resultar em correlações temporais, ou ainda a granulação em texturas. Por fim, pensar imagens à deriva quer dizer também poder deslocar-se no campo do abstrato, das sensações aos escritos.

Referências Bibliográficas

AMADOR; GOLLER; MINDLIN, Frequency Modulation During Song in a Suboscine Does Not Require Vocal Muscles, *in J Neurophysiol.* n°99 (5), Maio de 2008, p.2383-2289

BECKERS; SUTHERNS; CATE (2003) Mechanisms of frequency and amplitude modulation in *J Exp Biol.* 206 pt11, Junho de 2003 p.1833-1843.

DUFOURT, Hugues. Musique Spectrale. In: BOURGEOIS Christian (Org.). *Musique, pouvoir, écriture.* Paris: Editora, 1979

FAGERLUND, Seppo. Acoustics and physical models of bird sounds disponível em <http://legacy.spa.aalto.fi/research/avesound/pubs/akusem04.pdf> acessado em 7 de fevereiro de 2017

FERRAZ, Silvio. *Dinamismo musical de diferença e repetição: teoria e análise.* dissertação submetida para obtenção do grau de Mestre em

música na Escola de Comunicação e Artes (ECA) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1991.

GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: Éditions MF, 2008.

JULIEN-LAFFÈRIÈRE, Alice. *Relations entre nature et baroque: l'influence de l'imitation dans la naissance du langage violonistique*. Dissertação de mestrado em música. Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon. Lyon, 2012.

KAHRS, Mark; AVANZINI, Frederico. Computer Synthesis of Bird songs and calls. In *Proceedings of the COST G-6 Conference on Digital Audio Effects (DAFX-01)*, Limerick, Ireland, December 6-8, 2001. Acesso em 2 de outubro de 2015.

MÂCHE, François-Bernard. *Musique, Mythe, Nature*. Paris: Klicksiek, 1983.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical* Paris: Alphonse Leduc, 1944.

XENAKIS, Iannis. *Musique Formelles*. 6. ed. Paris: Stock, 1981.

O som como texto: desafio teórico e metodológico para a sonologia

HENRIQUE ROCHA DE SOUZA LIMA⁹⁴

USP - henriquerocha@usp.br

Este presente artigo visa abordar uma potência específica da sonologia enquanto linha de pesquisa e campo disciplinar. A questão principal e diretriz seria formulada como *o que a pode sonologia?* Questão que não é colocada aqui de modo geral e em abstrato, pois esta linha de pesquisa acolhe em si diversas possibilidades teóricas e metodológicas, devido à sua natureza transdisciplinar. Portanto, a questão sobre as possibilidades de ação e a potência da sonologia é colocada aqui em relação às outras disciplinas da pesquisa em música, isto é, perguntar pelo que a sonologia pode especificamente com relação às outras disciplinas da pesquisa em música. Esta questão serve apenas como uma linha diretriz a conduzir a argumentação em favor da exposição de uma possibilidade específica. O texto não tem, portanto, a intenção de responder integralmente à questão, e sim de posicioná-la, deixa-la em aberto, e apresentar uma via de tratamento da mesma. O que se intenciona aqui é a tentativa de apresentar uma via de abordagem que possa contribuir para a expansão do escopo do repertório das abordagens conceituais e metodológicas acerca do objeto principal da referida disciplina - o som -, e de como este conceito específico de som pode refletir em possíveis propostas de reorientação epistemológica e metodológica ao aprender, ensinar, experimentar e fazer música.

É preciso, de início, lançar um olhar sobre as condições locais que formam o contexto deste campo de pesquisa no Brasil. “Sonologia” hoje em dia, equivale-se sob muitos aspectos ao que em países de língua inglesa é chamado de “Estudos do Som” [*Sound Studies*]. No entanto, enquanto os estudos do som situam-se, em outros contextos institucionais, mediante uma

⁹⁴ Henrique Rocha de Souza Lima é bolsista CAPES, doutorando em Música na área de Processos de Criação Musical / Sonologia com orientação do Professor Silvio Ferraz.

relação mais direta com disciplinas das ciências humanas (nos quais o som opera como uma via de abordagem e de análise de formações sócio-culturais, antropológicas, e no limite, ontológicas), no Brasil uma pesquisa em “estudos do som” ou “sonologia” é conduzida mediante o vínculo com um departamento de Música, situada no contexto de uma linha de pesquisa dentro da área de processos de criação musical. Quando se trata de vincular-se a algum campo das artes, os estudos do som traçam percursos que aqui no Brasil ainda são raros, como, por exemplo, vincular-se diretamente a um contexto institucional dedicado à pesquisa e à prática em artes sonoras, bem como a outros domínios de prática artística, tais como a escultura e a arquitetura. Portanto, a condição dos estudos do som no Brasil porta consigo esta particularidade de ser (ainda) submetida a situar-se em relação à Música, pois ainda não se consolidou por aqui o tipo de território próprio do qual este campo de pesquisa desfruta em outros contextos no mundo. O que se tem a partir desta condição institucional específica é a marcação de uma região discursiva, a partir da qual o pesquisador é constrangido – no sentido aqui de forçado ou modulado – a pensar. Esta marcação de uma região – a qual corresponde a uma delimitação do campo a partir da qual se pensa, dos autores que se lê para se tratar determinado tema, e dos métodos empregados para conduzir e materializar a pesquisa - é importante ser observada, e se possível problematizada, colocada sob perspectiva.

A história mais recente da música é uma história mesclada à da fonografia. Qualquer compositor que você pensar agora, e qualquer nome de compositor que você catar num livro, e que tenha nascido em torno de 1900, teve contato com um alto-falante e com um tipo de experiência auditiva referida por nomes diversos em autores diversos, tais como “acusmática” e “esquizofônica”, por exemplo. Meninos e meninas crescidas no rádio, em contato com o rádio, seja dentro de casa ou em encontros fortuitos, em lugares públicos - aquele alto-falante ali, pendurado no poste, na rua, no pátio da escola. E o avançar do século XX foi motor e testemunha de um processo pelo qual o alto-falante foi se tornando mais e mais variado, mais adaptável, a ponto de estar presente de forma insidiosa em objetos que carrego comigo em meu bolso ou em

minha mochila. Olho para o meu telefone celular: nem os vejo. Quando não vemos, quando nem nos damos conta da presença de uma tecnologia é que ela realmente faz parte de nossas vidas, e é neste ponto que se pode dizer que nossa percepção é efetivamente *mediada* por técnicas e tecnologias, e agora não mais exclusivamente num nível de agenciamento material (do tipo minha mão segura uma ferramenta), mas também no nível das condições de realização da percepção, das condições de possibilidade de uma experiência sensível e intelectual. Não por acaso a presença das tecnologias de transmissão foi abordada em relação aos conceitos de *Esquematismo* – n'a *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer ([1947]1985) –; e de *a-priori (histórico)* na obra de Foucault (1966). Ou seja, a tecnologia preencheu até mesmo os espaços cognitivos para os quais Kant havia inventado estas noções de *Esquematismo* e de condições apriori de uma experiência.

208

No caso, a percepção nem mesmo se dá conta da mediação técnica, uma vez que ela a naturaliza e passa a realizar-se a partir desta “natureza”. Ela cria um território de hábitos, naturaliza os objetos em torno de si, e opera a partir desta experiência. Aquilo que é produto de artifício passa a ser incorporado organicamente como um “território existencial” do sujeito, e assim se constitui uma percepção que capta conscientemente alguns fenômenos, mas que é ela mesma inconsciente das mediações que formam sua base e através das quais ela se desempenha. Deste modo, uma pesquisa cuidadosa acerca dos agenciamentos materiais através dos quais a música se realiza, passa necessariamente pela mediação técnica e tecnológica da fonografia, como uma imensa e variada máquina produtora de condições de possibilidade para a percepção. Com vistas a esta dupla-articulação segundo a qual a mediação se configura, isto é material e imaterial, atual e virtual (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1980), o(a) pesquisador(a) em sonologia ganhará sempre a realidade de seu objeto na exata proporção de sua capacidade de administrar tanto os dados materiais de sua pesquisa quanto os impactos de ordem cognitiva por eles exercidos. Uma vez situados no contexto particular brasileiro acima mencionado, esta dupla articulação entre os dados materiais de uma pesquisa em sonologia e os impactos de ordem intelectual por eles exercidos tem ainda, a possibilidade de ser articulado a um discurso musicológico com o qual se

poderá tecer uma relação de natureza crítica, ou, na melhor das hipóteses *crítico-criativa* (CAMPOS, 1969, p. 213-219), uma vez que a pesquisa situa-se como uma sub-área de “processos de criação”.

Neste contexto, abre-se uma perspectiva específica de relacionamento com a tradição disciplinar da pesquisa em música, bem como com a tradição de pensamento pautado na história. Deste ponto de vista, considerada como uma sub-área da pesquisa em música, a sonologia não está apenas constrangida a prestar contas a um repertório textual musicológico: ela pode também atuar mediante um modo de agência de natureza crítico-criativa. Este modo de agência, por sua vez, implica um elemento básico, a saber, um conceito de história entendido como efeito textual e dimensão sincrônica aberta a reconfigurações.

O Conceito de História como efeito textual e dimensão sincrônica

209

A célebre fórmula benjaminiana exposta na sétima de suas *Teses sobre o conceito de História*, segundo a qual há um tipo de leitura da história cuja tarefa consistiria em “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1969, p. 257), formula de maneira sintética a tomada de postura com relação à história da qual quero tratar aqui. No entanto, a formulação sintética, por si só, não basta para o efeito de sentido aqui intencionado, é preciso explicá-la. Nas *Teses*, Benjamin está às voltas com o que ele entende ser um repertório de prudências necessárias a uma avaliação sensata da noção de história por parte de um leitor desta.

O personagem-leitor ideal ao qual se dirige o repertório de prudências exposto no texto é chamado por Benjamin de “o materialista histórico”. O método básico de ação deste personagem consistiria em primeiramente romper com toda versão de “fatos” históricos construída sobre um tipo específico de alienação, a saber, aquela produzida pelo esquecimento de “tudo o que sabe sobre fases posteriores da história” (BENJAMIN, 1969, p. 256). Um dos componentes metodológicos básicos do “materialista histórico”, portanto, consiste em abordar todo momento histórico enquanto

mediado por uma distância entre o momento histórico abordado e o momento a partir do qual o historiador vê e fala.

Esta distância professada por Benjamin é, de resto, o antídoto contra a crença incontestada no status de verdade histórica que é vinculado aos “bens culturais” transmitidos por certas narrativas. De acordo com o filósofo, é preciso suspeitar das narrativas históricas justamente por estas serem produtos de uma empatia com relação a certos sujeitos de enunciação e não a outros, ou seja, produtos de uma empatia parcial e contingente, porque estabelecida com relação a “vencedores”, cujas versões de verdade histórica “têm uma origem sobre a qual ele [o historiador/materialista histórico] não pode refletir sem horror” (BENJAMIN, 1969, p. 256). Esta empatia de caráter duvidável, e que termina por dar voz apenas a um dos lados da história subjaz de modo decisivo à célebre afirmação segundo a qual “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, pois “assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1969, p. 256).

210

As *Teses benjaminianas* foram escritas em 1940. Em 1881, Friedrich Nietzsche havia também manifesto seu desconforto com relação às narrativas históricas de modo evidente com a publicação de *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*, no aforismo de número 307 intitulado *Fatos!, Sim, fatos fingidos!*, no qual se lê que

Um historiador não se ocupa do que efetivamente ocorreu, mas dos supostos acontecimentos: pois apenas estes tiveram efeito. E, do mesmo modo, apenas dos supostos heróis. Seu tema, a assim chamada história universal, são opiniões sobre supostas ações e os supostos motivos para elas, que novamente dão ensejo a opiniões e ações cuja realidade imediatamente se vaporiza e apenas como vapor tem efeito — uma contínua geração e fecundação de fantasmas, sobre as névoas profundas da realidade insondável. Os historiadores falam de coisas que jamais existiram, exceto na representação mental (NIETZSCHE, 2004, p. 189).

Um dos méritos deste comentário de Nietzsche é o de situar a ambiciosa noção de “história universal” em vizinhança direta com a noção de efeito de sentido. Assim, a ideia de um “fato histórico” aparece aqui colocando em relevo a acepção de

“feito”, “produzido” contido etimologicamente na palavra “fato”. Portanto, sob a égide do efeito de sentido, os fatos históricos aparecem no comentário nietzschiano como sendo não mais que literalmente feitos, produtos narrativos que se dissipam como vapores, e como vapores têm efeito, conforme se lê na passagem acima. Deste modo, o problema da verdade histórica é colocado enquanto produto de uma estratégia discursiva, e como tal, como um produto situado em estrita continuidade com interesses de tal ou qual instância de poder, que estaria em posição de modular o discurso do historiador. Tal vínculo entre estratégias de saber e relações de poder viria a ser formulada e amplamente desdobrada no campo da filosofia posterior a Nietzsche, como se pode verificar na produção de filósofos como Michel Foucault (1977), Gilles Deleuze (1990) e Bruno Latour (1991). A constatação da imparcialidade do discurso de conhecimento, seja no âmbito das ciências da natureza, seja no das ciências da cultura, impõe à pesquisa teórica a necessidade de uma suspeita permanente com relação aos enunciados que pretendem o status de verdade e ciência. Tal suspeita consiste em manter sempre em vista a arbitrariedade que forma as condições de possibilidade desses enunciados, suspeita que, como vimos, foi formulada de maneiras diversas no curso da produção filosófica recente.

Na medida em que tais condições arbitrárias produzem a título de verdade histórica algo que filosoficamente pode ser visto como “uma contínua geração e fecundação de fantasmas, sobre as névoas profundas da realidade insondável”, um problema se apresenta ao pensamento histórico, o qual pode ser formulado da seguinte maneira: uma vez que o acontecimento que se pretende retratar ganha o status de “insondável”, em que condições se pode falar de história? Em que condições alguém pode instalar-se num discurso de modo a tratar de assuntos, fatos, estruturas, processos históricos? É diante de um tal problema que me parece atuar a sintética formulação benjaminiana: “a contrapelo”. Isto é, *mediante a distância*, de modo retroativo e sincrônico.

A “verdade histórica” é assim concebida como uma espécie de móvel constantemente deslocado, porque movimentado na medida em que os acontecimentos se sucedem, que as condições de materialidade são

transformadas. A realização “a contrapelo”, e, portanto, sincrônica coloca em questão a necessidade de ponderação a respeito de qual seria o modo relacional, ou um método para lidar com a história de modo mais adequado, uma vez que o próprio conceito de história tornou-se mais complexo. A este respeito, pensadores que se situam na zona de vizinhança entre crítica ensaística, pensamento filosófico e produção artística, tais como Julio Plaza (2003) e Haroldo de Campos (1969) caracterizam tal “método” ou modo relacional como sendo necessariamente “crítico-criativo” ou “crítico-estético” (CAMPOS, 1969, p. 213-219), enfatizando o caráter de *produção* que subjaz a qualquer narrativa ou mesmo qualquer relação com relação à história.

Deste modo, se a “história universal” é construída necessariamente mediante sucessivos cortes críticos feitos à moda sincrônica e segundo um *princípio construtivo* (PLAZA, 2003, p. 4), tal história universal só pode ser *contingente*, ou uma “história universal da contingência”, tal como a formulam Gilles Deleuze e Félix Guattari de modo explícito nos dois tomos de *Capitalismo e Esquizofrenia* (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1972; e DELEUZE; GUATTARI, 1980). A tal conceito de história, entendido como “não apenas retrospectiva, mas também contingente, singular, irônica e crítica” (DELEUZE; GUATTARI, 1972: 185-186), responde o *corte sincrônico* como modo de relação com a história, constituindo uma relação em meio à qual um conteúdo emerge mediante as ações de selecionar, recortar, embaralhar e dispor de modo sempre renovado o repertório deste sistema de acumulação e conflito de acontecimentos e sistemas de referência que se tornou a “História”.

212

Sonologia como via de pós-produção da história

Em face deste conceito de História, e utilizando-o como operador de leitura da própria história da Música, a pesquisa em sonologia poderia operar em relação à música como uma via de pós-produção da história. O(a) pesquisador(a) em sonologia poderia pensar e operar também mediado por este *personagem conceitual* que é o “materialista histórico” do qual nos fala Benjamin em suas *Teses*. Na condição de agente operando no campo da sonologia, este(a) materialista poderia lançar um

olhar para a história das práticas musicais e sonoras mediante o impacto de uma *virada auditiva*.

Neste sentido, o repertório textual próprio aos estudos do som e à crítica de arte (especificamente proveniente do campo das artes sonoras) são de grande proveito no que diz respeito ao fornecimento de perspectivas conceituais e metodológicas. A expansão conceitual das noções de escuta, audibilidade e fonografia produzida nestes registros discursivos fornecem um novo alcance prático para a noção de som. Este novo alcance consiste em fazer o pensamento dedicado ao som passar de uma orientação dedicada ao som considerado como matéria para uma orientação dedicada ao som considerado como *imagem*.

Explico melhor: há um certo registro discursivo dedicado ao som cujos critérios de avaliação o colocam uma ênfase na avaliação de parâmetros de ordem material do objeto considerado, de modo que, em última análise, o pensamento fica fixado em categorias como as de “vibração” ou de “som em si”. Tal ênfase parece fazer do pensamento artístico ou especulativo (seja ele sociológico, antropológico, musicológico, histórico ou filosófico) um corolário da física acústica, como se esta fosse a fonte do conhecimento real e universal acerca do som, e aquelas meras variações degradadas desta. Este registro discursivo é aquele que coloca a ênfase no som como matéria.

Outro ponto de vista e de acesso ao som consiste em considerá-lo como *texto*, ou, em última análise, como *imagem*. Uma abordagem deste tipo foi sido apresentada de modo e paradigmático por autores que situam-se em campos diversos, como os da crítica de arte e da antropologia, tais como os trabalhos de Seth Kim-Cohen – em *In the blink of an ear: towards a non-cochlear sonic art* (2009) e *Against-ambience* (2013) – e da antropóloga Ana María Ochoa Gautier – em *Aurality: listening and knowledge in nineteenth century Colombia* (2014), por exemplo. No Brasil, Fernando Iazzetta se mostrou investir de modo mais direto neste sentido em seu artigo “A imagem que se ouve” (2016).

Pensar cultura e história em termos de som produziu um corpus bibliográfico que ainda não foi incorporado de modo substancial por nossas histórias da música. As narrativas que contamos para nós mesmos acerca da história de nossas

próprias práticas e disciplinas permanecem presas a uma epistemologia que é, ao mesmo tempo, prévia a uma virada auditiva e fixada a um “inconsciente colonial” (cf. ROLNIK, 2016).

Na falta de uma incorporação mais atualizada de *dados* de materialidade, vamos fazendo musicologia com o que temos, e quando se trata de análise ou composição musical a balança pesa menos ainda para o lado da mediação - tanto material quanto imaterial -, e mais para o lado das formas abstratas, dos modelos composicionais. Contra esta abstração das formas ideias e a favor de uma classificação de formações virtuais, pode-se dizer que a história da música é o conjunto de um variado repertório modelos de música e de uma escuta correspondente, e que, no limite, *a própria música é um modelo que por longo tempo presidiu nossa relação com o audível*, razão pela qual a sonologia – enquanto linha de pesquisa dedicada ao som, mas também à escuta – pode ganhar conceitual e pragmaticamente na medida em que se posiciona em relação à música, e mais especificamente, como via de pós-produção da história da música.

214

É fato que a música não preside a relação com o audível. A experiência da audibilidade passa pelo cinema, pela literatura, pela ecologia, por diversos outros tipos de produção artística nas quais o som atravessa, seja materialmente, seja como referencialidade, como “presença simbólica”. Esta *situação expandida do som* (cf. KIM-COHEN, 2009) é a situação que corresponde à necessidade epistemológica referida pelo título deste artigo, a saber, a de operar a partir de uma virada auditiva, em meio à qual o som não é apenas matéria, mas também *texto*: o “som-como-texto” (cf. KIM-COHEN, 2009). Tal expressão é utilizada por Seth Kim-Cohen justamente para referir-se ao som como uma fabricação mental mediada de ponta a ponta por discursividade, códigos, meios materiais, tecnologia. Em suma, assim como “as imagens não existem por si mesmas, mas elas *acontecem*” (BELTING, 2005: 302), um som-em-si não existe. E o som não existe sem um percurso na virtualidade. A própria escuta é esta mistura entre mecânico e sinapse, atual e virtual.

Conclusão

Conclui-se que o posicionamento do conceito expandido de som como desafio epistemológico e metodológico é o de articular a pesquisa e o corpo bibliográfico produzido no campo de uma cultura auditória e de uma virada aural no campo das ciências humanas com as disciplinas da pesquisa em música. Articular este corpus como potencial de renovação e de *atualização epistêmica* das disciplinas de música, tais como musicologia, musicologia histórica, pedagogia musical. Este é, portanto o desafio epistemológico: o de visitar outro campo de pensamento, acolher as conquistas deste outro campo, e traduzi-las para as disciplinas internas ao campo da pesquisa em música. O desafio metodológico, por sua vez, é o de produzir atualizações, de desempenhar tanto teórica quanto praticamente as disciplinas musicais já estando situadas no contexto deste paradigma da cultura auditiva, do som como espaço de confluência social, e, em última análise, enfrentando os desafios éticos que este paradigma coloca em cena.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

BELTING, Hans. Image, Medium, Body, A new approach to iconology. In: *Critical Inquiry*, Winter 2005, v.31, n.2, p. 302-319.

BENJAMIN, Walter. Theses on the Philosophy of History. In: Hannah Arendt, ed., *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969, p. 253-264.

CAMPOS, Haroldo de. Minha relação com a tradição é musical, in: *Metalinguagem & outras metas*, pp. 257-268. São Paulo: Perspectiva: 2006.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sur les sociétés de controle, in: *Pourparlers*, 1972-1990. Paris: Minuit, 1990, p. 229-239.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972.

_____. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, 2. Paris: Minuit, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhete, Petrópolis: Vozes, 1977.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. In: Prado, Gilberto; Tavares, Monica; Arantes, Priscila (org). *Diálogos transdisciplinares, arte e pesquisa*. São Paulo: ECA/USP, 2016.

KIM-COHEN, Seth. *Against-Ambience*. New York: Bloomsbury, 2013.

_____. *In the blink of an ear: towards a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum, 2009.

LATOURE, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora: reflexões sobre os pensamentos morais*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OCHOA GAUTIER, Ana María. Ana María. *Aurality: listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham and London: Duke University Press, 2014.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. In: *Pandemia*. São Paulo: n-1 publications, 2016.

Viewpoints como estratégia de criação para a livre improvisação musical

FÁBIO MARTINELE NETO
USP - fabio.martinele@usp.br

iewpoints –antecedentes e fundamentos

A sistematização dos *viewpoints* foi inicialmente realizada em 1970 pela coreógrafa em 1970 pela coreógrafa e bailarina Mary Overlie, e posteriormente adaptado para as artes cênicas por Anne Bogart⁹⁵ e Tina Landau a partir de 1980. Trata-se de uma proposta pedagógica, prática e conceitual, essencialmente colaborativa, pautada em “focos de atenção” de parâmetros elementares do “tempo” e do “espaço”. Baseado na improvisação e na composição coletiva, os *viewpoints* têm seu foco no trabalho do ator em sua relação com os “nove pontos de consciência”, utilizados como estratégias de agenciamento que visam estimular a interação entre *performers*. *Viewpoints* são subdivididos em (1) temporais: tempo, duração, repetição, relação cinestésica, e (2) Espaciais: forma, arquitetura, relação espacial e topografia. “Cada um dos *viewpoints* evidenciam determinadas possibilidades de variação da relação do corpo com o tempo e com o espaço” (FALKEMBACH, Maria. F.; KONZGEN, Gessi de A. p.49).

Como veremos no decorrer deste artigo, *viewpoints* não deve ser visto como uma técnica que pressupõe um conjunto fechado de códigos. Em contrapartida, o trabalho com *viewpoints* ocorre no âmbito pessoal, ou seja, os pontos de consciência necessitam ser praticados, de fato, para que o *performer* encontre sua própria experiência. Desta forma, a

⁹⁵ Anne Bogart é diretora teatral de reconhecimento internacional. É autora de três livros - *A Director Prepares - And Then You Act - e - The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and composition (2005)*. Juntamente com o diretor Japonês Tadashi Suzuki, fundou em 1992 a SITI Company - *Saratoga International Theater Institute* - onde leciona *masterclasses* de *Viewpoints* e Método Suzuki a alunos provenientes de diversas nacionalidades. Atua também como professora e diretora de Pós-Graduação na Columbia University.

assiduidade e o rigor da experimentação artística ficam a cargo do praticante, o que evidencia seu comprometimento e sua responsabilidade com o grupo.

A sistematização dos *viewpoints* possui também um viés pedagógico que se utiliza da improvisação e da experimentação como recursos para a composição de cenas. Nesse sentido, o trabalho com *viewpoints* deve ser entendido como um sistema aberto, por se tratar de uma prática artística cujas “partes” que compõem este sistema são livremente combinadas. Conforme observarmos nas formalizações teóricas de Bogart e Landau em *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, os *viewpoints* podem ser utilizado principalmente para: (1) o treinamento da percepção do *performer* através de exercícios que estimulam o aumento do nível de atenção do grupo, da abertura, disponibilidade e da entrega pessoal ao momento presente, e (2) como estratégia voltada à composição, que se utiliza da improvisação coletiva. Seja qual for o foco na utilização dos *viewpoints*, sua prática estará vinculada a ações essencialmente conjuntas, não hierárquicas, com as quais se articulam a presença e o envolvimento do corpo para o estabelecimento de situações onde o processo artístico ocorre a partir do exercício da interação, e do estado de resposta em relação aos materiais composicionais utilizados nas dinâmicas do “jogo”.

218

Viewpoints e composição: O que esses termos significam? As definições a seguir refletem a nossa compreensão e sua utilização. Mesmo no contexto do trabalho de pioneiros como Mary Overlie e Aileen Passloff, é impossível dizer onde essas ideias realmente se originaram, porque elas são atemporais e pertencem aos princípios naturais do movimento, tempo e espaço. Ao longo dos anos, temos simplesmente articulado um conjunto de nomes para as coisas que já existem, coisas que fazemos naturalmente com maior ou menor grau de consciência e ênfase. (BOGART; LANDAU, 2005, p.10).

Na perspectiva de Overlie, a concepção dos *viewpoints* está associada a uma ferramenta de desconstrução, que se utiliza de componentes básicos da linguagem pensados numa perspectiva artística. Sua intenção está focada numa espécie de pedagogia de educação para o corpo, que visa alcançar a libertação dos padrões de movimento vistos como

“culturalizados”. O princípio de seu trabalho pioneiro envolve um processo de comunicação que está voltado para a incorporação das informações provenientes do espaço, da experiência com o tempo, num estado de presença. Numa perspectiva pedagógica, Overlie apresenta seu trabalho com seis viewpoints a partir de um anagrama SSTEMS⁹⁶, que pode ser visto em qualquer sequência.

Percebemos que em ambas as sistematizações (Bogart; Landau, e Overlie, nota nossa), há a preocupação em evidenciar que há uma filosofia inerente à prática artística, e que os viewpoints podem ser pensados como uma sistematização (em forma de método de criação artística) de princípios relacionados ao pensamento e à prática do que estas artistas denominam pensamento e arte pós-moderna (FALKEMBACH, Maria. F.; KONZGEN, Gessi de A. p.51).

Ainda que a prática de *viewpoints* envolva o respeito a algumas regras, parece mais oportuno não enquadrá-lo, a princípio, como uma técnica ou um método, que a nosso ver pressupõe um caráter mais rígido, se comparado à flexibilidade intrínseca que os *viewpoints* propõem. Não podemos estabelecer fronteiras precisas de onde acaba um exercício e inicia-se um ambiente composicional, de fato. Por isso, passaremos a definir *viewpoints* como uma sistematização aberta. Na perspectiva de sua aplicação pedagógica, observa-se uma indissociabilidade entre processo de criação e processo educativo, assim como muitas vezes, os limites entre o processo e produtos também ficam diluídos na performatividade intrínseca desta prática. Não há necessariamente uma preocupação em estabelecer estruturas narrativas, assim como seus princípios não determinam um resultado estético específico.

Tipologias dos *viewpoints*

1 - Viewpoints de Tempo - tempo, duração, resposta sinestésica e repetição.

a) TEMPO: Refere-se à gama de velocidades com que

⁹⁶ Em inglês: *space, shape, time, emotion, movement, story.*

um movimento ocorre. Tempo em *viewpoints* deve responder à pergunta: quão rápido ou lento algo acontece? As múltiplas formas de agenciamento do tempo derivadas de uma atitude composicional não são uma exclusividade de nenhuma linguagem artística em particular. Sua presença pode ser observada em muitas dimensões da música, na dança, artes cênicas, artes plásticas, operando das mais variadas formas, inclusive dentro de uma mesma linguagem artística. Tendo em mente sua onipresença, o criador *performer* dificilmente poderá abster-se de fazer escolhas que envolvam, de alguma forma, as questões em torno do desse parâmetro. **b) DURAÇÃO:** Quanto tempo um movimento ou sequência de movimentos perduram. Duração em termos de *viewpoints*, relaciona-se especificamente a quanto tempo os um grupo de *performers* trabalham juntos na mesma sessão de ações e movimentos antes que algo novo surja como material composicional. Podemos dizer também que esse *viewpoint* está ligado aos ritmos internos de uma pulsação global da *performance*. **c) RESPOSTA CINESTÉSICA:** Refere-se às reações espontâneas que ocorrem no corpo do improvisador. Está ligada ao nível de permeabilidade e atenção que o improvisador utiliza para responder a eventos externos de movimento ou som; o movimento impulsivo que ocorre através do estímulo dos sentidos. Por exemplo: alguém estala os dedos ou bate palmas em frente aos nossos olhos e piscamos em resposta; ou alguém bate a porta e impulsivamente nos levantamos da cadeira. Ou ainda, podemos exemplificar a relação cinestésica a partir da comparação com um cardume de peixes ou um grupo de aves em movimento. É uma questão de *timing*: quando alguma coisa acontece.

220

Pode-se dizer que a Reação Cinestésica é o caminho mais curto, ou seja, vai dos sentidos diretos para a ação. Todavia, é importante frisar que, ainda que a Reação Cinestésica seja um ato reflexo, não se trata, ou não deve se tratar, de um reflexo condicionado. A função do treinamento, nesse caso, é a de propiciar ao ator a possibilidade de diversificar suas reações (VIANNA, M. 2014.p.82).

Todas as variações percebidas no ambiente são consideradas estímulos externos: toda variação atua no corpo de quem a percebe. A resposta a este estímulo é quase simultânea, uma

resposta cinestésica. Neste modo de proceder, ao mesmo tempo em que os participantes apuram sua sensibilidade cinestésica para perceber as variações de movimento (variação de qualidade de movimento), respondem a estes estímulos gerando novas configurações de variações de movimento. (FALKEMBACH, Maria. F.; KONZGEN, Gessi de A. p.53.).

De certo modo, o *modus operandi* da “resposta cinestésica” sob uma perspectiva artística parece sugerir certa passividade por parte do performer, na medida em que ele “espera” por algum estímulo externo para agir posteriormente. Entretanto, essa passividade está mais relacionada com um dos propósitos mais importantes da prática de *viewpoints*, que é a ideia segundo a qual, em *viewpoints*, tudo é reação a algo, e nesse caso, tal ideia é diretamente ligada à intenção de uma passividade reativa que permite a fluência sem que seja pré-determinada por um pensamento lógico. Nesse processo de “deixar fluir”, pretende-se que ocorra um processo com baixo índice de “censuras”, afinal, o processo de construção é coletivo, e não se almeja nesse caso, que o performer estabeleça uma obrigatoriedade de “criar” ininterruptamente. **d) REPETIÇÃO;** A repetição de materiais em relação ao tempo de sua realização. Refere-se a quanto tempo um gesto, uma ação ou outros materiais perduram numa sessão de improvisação. Em *viewpoints*, repetição inclui (1) repetição interna – repetição de movimentos de seu próprio corpo – (2) externa – repetição da forma, tempo, gesto, de algo fora de seu próprio corpo. É um elemento muito importante para destacar determinadas informações, ou produzir novos sentidos a partir da mesma ação. É uma ferramenta muito eficiente para criar materiais coreográficos nas artes performáticas. Para exemplificar numa perspectiva prática, vale citar:

Então, a ideia de Repetição é um grande trunfo para você romper com suas tendências. Ou seja, quando você repete o outro enquanto forma, enquanto tempo, enquanto amplitude de movimento e tudo mais, você tem ali uma chance de romper com a sua rotina, de romper com suas tendências, com seus condicionamentos. E é importante vocês verem os outros para fazerem essa leitura de vocês mesmos: “o que é

que eu faço? qual a minha tendência?” (VIANNA, M, 2014.p.83).

A estratégia da repetição é um parâmetro comum ao ambiente musical. Oferece ao ouvinte a oportunidade de fixar o conteúdo sonoro e contribui para constituição da forma da obra como um todo. A repetição permite diversos desdobramentos quando aliada à ideia de justaposição e desenvolvimento. Nesse sentido, a repetição de algo lida com a memória ao propiciar a criação de “temas” ou “motivos”. A “repetição” pode ser observada, inclusive, como uma ferramenta composicional em grande parte da música de concerto.

2 -Viewpoints de Espaço - forma, gesto, arquitetura, relação espacial.

222

e) FORMA: O contorno ou delineamento que o corpo (ou corpos) realizam no espaço. Está relacionado à sua silhueta que se mostra a partir das extremidades dos membros conectados à coluna vertebral. Todas as formas podem adquirir qualidades e ser subdivididas em: (1) linhas; (2) curvas; (3) combinações de linhas e curvas. Em *viewpoints* cria-se formas que são circulares, formas que são angulares, entre outras possibilidades de combinações que misturem as formas retas e angulares. Consequentemente, “forma” pode também ser: (1) estacionária; (2) constituída por movimentos através do espaço. Por fim, a “forma” pode ser pensada segundo: (1) o corpo no espaço; (2) o corpo se relacionando com a arquitetura, criando-se formas; (3) o corpo em relação a outros corpos. **f) GESTO:** Um movimento envolvendo partes do corpo; gesto é forma com início, meio e fim. Gestos podem ser feitos com as mãos, braços, pernas, cabeça, boca, olhos, pés, ou qualquer parte ou combinação de partes isoladas. Gestos podem ser compreendidos através do que Bogart denomina como gestos comportamentais. Trata-se de gestos que pertencem ao concreto, ao mundo físico do comportamento humano como observamos em nossa realidade diária. São tipos de gestos observados nos supermercados ou no metrô, a exemplos de apontar, acenar, coçar, cheirar, curvar-se, saltar, entre outros. **g) ARQUITETURA:** O ambiente físico no qual o performer está trabalhando e como a consciência sobre ele

afeta a *performance*. Arquitetura dialoga com elementos materiais presentes no espaço, com exceção dos corpos dos *performers*. Ao tomarmos consciência das possibilidades vindas pela exploração da arquitetura, aprendemos a “jogar” com o espaço, a estar em diálogo com suas qualidades particulares como estímulo ao trabalho do *performer*. Além disso, ao trabalhar com arquitetura criamos metáforas espaciais, estabelecendo formas e uma série de relações simbólicas com o espaço físico.

A arquitetura envolve não somente o formato dos vários elementos sólidos que compõem o espaço, mas também a cor, as sonoridades que resultam da interação do corpo com estes elementos, suas texturas, ainda, a luz presente no espaço. Por exemplo, se uma viga de concreto pode dar a sensação de rigidez, sua textura cheia de ranhuras, orifícios, fissuras, pode sugerir um movimento que não seja linear, como sua aparência mais imediata. Nesse sentido, o que transparece em relação à Arquitetura é justamente uma duplicidade em seu caráter, ou seja, este viewpoint é a um só tempo: concreto e subjetivo. Se por um lado, é constituído por materiais indiscutivelmente concretos, por outro, a interpretação realizada por cada ator e expressa corporalmente, expressa sua subjetividade. (VIANNA, Mônica de Mello, 2014.p.82).

223

h) RELAÇÃO ESPACIAL: A distância entre as coisas no palco, especialmente (1) um corpo de outro; (2) um corpo (ou corpos) em relação a outro grupo de corpos; (3) corpos em relação à arquitetura. Qual a gama de possibilidades de distanciamentos entre as coisas no palco? Quais os tipos de agrupamentos que nos permitem ver uma imagem no palco mais claramente? Quais agrupamentos sugerem um evento ou emoção? Quando nos tornamos conscientes das possibilidades expressivas da relação espacial no palco, começamos a trabalhar com distâncias “menos convencionais” como situações de proximidade extrema ou separação extrema entre os corpos ou objetos. **i) TOPOGRAFIA;** A paisagem, o tipo de chão (termo bastante utilizado na dança), o *design* ou “rastros” que criamos no movimento através do espaço. Na definição de um posicionamento no espaço, por exemplo, podemos decidir

que alguma área do palco tenha grande densidade, e maior dificuldade para mover-se através dela, enquanto o fundo do palco tem menor densidade, onde conseqüentemente envolva mais fluidez e tempos rápidos. Além disso, geralmente os projetos e processos de uma *performance* envolvem escolhas sobre o tamanho e a forma do espaço que será utilizado.

Os *viewpoints* relacionados ao Espaço buscam mapear as diferentes ignições do ambiente de trabalho, numa dinâmica em que o próprio corpo e gestualidade do ator estão diretamente relacionados a outros corpos, objetos e estruturas concretas do espaço. Ao invés de serem ignorados, como normalmente são dentro das propostas mais tradicionais, todos os elementos exteriores são compreendidos, nesse tipo de exploração, em sua potencialidade material [...] os *viewpoints* de Tempo procuram enfatizar o elemento cronológico das ações a partir do constante cruzamento entre as diferentes percepções, como a auditiva e a sensorial, e entre essas e a materialidade do espaço. Tanto a movimentação produzida pelo autor quanto os acontecimentos do grupo são, nessa perspectiva, elementos que podem sofrer alterações de acordo com as pausas, as acelerações e o dilatamento do tempo, num jogo em que o espaço evidentemente também adquire outras nuances. (MARQUES SILVA, Laís. 2013. p.23).

224

Possibilidade de aplicações na livre improvisação musical

Como tentamos demonstrar na descrição dos parâmetros acima, podemos concluir que os parâmetros em questão constituem uma estratégia capaz de proporcionar a criação de um “vocabulário” em comum aos integrantes do processo criativo, funcionando como “focos de atenção” elencados como essenciais ao trabalho do *performer*.

A nosso ver é evidente que *viewpoints* operam através de termos não distantes do vocabulário da maior parte das linguagens artísticas. Ouve-se falar frequentemente, por exemplo, em tempo, ritmo, e duração na linguagem musical, no teatro, dança, cinema, entre tantas outras manifestações que utilizam, cada um a sua maneira a tipologia dos *viewpoints* em seus processos de criação. A aproximação prática-conceitual que tentamos estabelecer com a técnica de *viewpoints* como

ferramenta para a improvisação livre parece possível uma vez que ambas as práticas utilizam-se de proposições voltadas para as formas de interações entre *performers* com o material composicional, em nosso caso, o material sonoro, que por sua vez encontra-se numa mudança de paradigma que prioriza a ideia de som em oposição à ideia hegemônica de nota musical presente nas práticas artísticas tradicionais, assim como outras dimensões “marginalizadas” como o gesto, movimento e corpo.

Tais propostas de sistematização das interações entre os improvisadores devem ser entendidas como focos de atenção potentes em seu poder criativo para o ambiente composicional da livre improvisação musical. Caberá ao *performer* improvisador agenciar os materiais conforme suas necessidades.

A utilização de elementos da arquitetura numa sessão de livre improvisação pode ser concretizada mediante a disposição e habilidade do *performer* em identificar aspectos determinantes da arquitetura, podendo assim, ser incorporada como parte constituinte da improvisação. Esta iniciativa pode sugerir uma proximidade com a ideia de *site specific*, ou seja, a habilidade de incorporar determinadas potencialidades intrínsecas de cada ambiente no sentido de sua materialidade.

Estamos tentamos demonstrar que *viewpoints* e livre improvisação possuem muitas características semelhantes em suas formas de agenciamento e partindo dessas aproximações, acreditamos que nossos objetos de estudos podem coexistir em práticas artísticas que envolvam, conjuntamente, a composição do material sonoro operando com as dimensões do espaço e com as ações físicas do *performer*.

Entendemos que a prática da livre improvisação exige do *performer* um engajamento pessoal diferenciado, uma vez que; Para a prática da improvisação [livre, nota nossa] 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, R. 2003. P.27).

Esse estado de presença descrito acima condiz também com os objetivos que os *viewpoints* procuram ativar em relação a essa espécie de “estado de espírito” do *performer*. Parece cabível, nesse caso, a possibilidade de observar o *viewpoint* “reação cinestésica”, como um parâmetro que capaz de resumir essa necessidade em disponibilizar amplamente a prontidão dos sentidos para o momento da improvisação.

É importante que o *performer* desenvolva meio de conectar conceitos da livre improvisação e *viewpoints* sob o ponto de vista da descrição de suas características, buscando estabelecer algumas analogias para ativar pontos de interesse. Para o músico livre improvisador, recomenda-se não apenas uma apropriação concreta dos *viewpoints*, mas também uma apropriação metafórica, visto que nessa intersecção de práticas artísticas dos *viewpoints* com a livre improvisação musical que estamos delineando, há de se prever situações onde alguns *viewpoints* terão diferentes níveis de aplicabilidade, sendo possível nesses casos, uma relação metafórica dos parâmetros em questão.

226

O *viewpoint* “topografia” pode fornecer subsídios para o *performer* da livre improvisação explorar um corpo dinâmico no espaço. Pode ser facilmente associada ao *viewpoint* que rege as relações espaciais. Numa perspectiva cênica, a topografia e as relações espaciais utilizadas conjuntamente na *performance*, podem ser eficientes para fortalecer as interações entre os improvisadores, assim como suas relações com o público.

No que diz respeito ao *viewpoint* “forma”, pode-se dizer que para a livre improvisação ele pode ser pensado não apenas segundo a perspectiva da forma musical, mas também a partir da forma física que o *performer* demarca no espaço em decorrência da simples presença do próprio corpo em contato com seu instrumento musical. A forma nesse caso está em sua dimensão visual, concreta, porém, dinâmica, que se movimenta e carrega consigo uma ampla gama de potenciais expressivos. Forma e gesto nesse caso estão intrinsecamente vinculados. Trazer o *viewpoint* “gesto” para o primeiro plano é valorizar a corporeidade, que pode ser pensada, nesse caso, através das fisicalidades dos instrumentos musicais. O mecanismo de acionamento dos instrumentos possui, a princípio, um gesto característico, potentes para serem aproveitados como material composicional de diversas maneiras. O *performer*

pode se aproveitar de sua relação direta com as particularidades do instrumento. No caso dos instrumentos acústicos, podemos observar uma relação de causalidade, entre o gesto físico do músico com sua resultante sonora. O contrário disso seria a música acusmática (eletroacústica, digital), onde essa relação entre o som com o gesto não apresenta, a priori, uma relação de causa e feito, ou seja, não há um reconhecimento entre o que se ouve e o que se vê, como ação, gesto ou movimento.

A idéia de composição pelo viés da improvisação livre lida em maior medida com o tempo presente. O *performer* não pode corrigir suas propostas e seus materiais musicais, uma vez presentificados, farão incondicionalmente parte da *performance*. Trata-se de procedimentos composicionais ou pensamentos composicionais presentificados pelo que podemos chamar de intérprete criador.

É pertinente relacionar a livre improvisação com a composição. Na improvisação emerge a figura do intérprete criador que é este personagem que almeja a expressão pessoal (a criação) a partir de uma prática instrumental [...] Ele não interpreta a não ser o seu próprio pensamento musical. Os sons que ele produz na sua prática são seus enunciados, expressão de seu pensamento musical instantâneo. Percebe-se que o agenciamento da improvisação é diferente do agenciamento da composição uma vez que estas duas formas de pensamento e ação musical estabelecem relações diferentes com as linhas do tempo. (Rogério Costa. A livre improvisação musical enquanto operação de individuação. Artefilosofia, Ouro Preto, N.15.2013).

227

No ambiente sonoro da livre improvisação, o *performer* se encontrará muitas vezes participando de uma espécie de “jogo” ou “conversa”. Essas analogias são recursos para exemplificar as inúmeras dinâmicas que o jogo e a conversa estabelecem como uma atividade social. Entendemos que essas proximidades observadas em seu caráter eminentemente processual, assim como seu projeto composicional voltado à criação em tempo real, utilizando da improvisação como ferramenta criativa, é a nosso ver, um indício de que o

treinamento abordado em nossa pesquisa pode auxiliar o *performer* a desenvolver tanto sua percepção individual, quanto o entrosamento entre os grupos que se dedicam à prática da livre improvisação musical.

Referências Bibliográficas:

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Consortium, 2006.

BOGART, Anne. *A director prepares*. New York: Routledge, 2006.

_____. *And then you act*. New York: Routledge, 2007.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O Músico Enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação*. São Paulo, 2003. [179f.]. Tese de doutorado. PUC-SP.

_____. *A improvisação musical e suas conexões*. Tese de Livre docência, Universidade de São Paulo, 2013.

228 _____ . *A livre improvisação musical enquanto operação de individualização*. Artefilosofia, Ouro Preto, N.15.2013.

FALKEMBACH, Maria Fonseca, KONZGEN, Gessi de Almeida. Princípios pedagógicos inerentes aos procedimentos dos viewpoints: possíveis contribuições para o desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas. In: *Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas*. v.1, n.2. Revista Rascunhos, Universidade Federal de Uberlândia. (2014).

MARQUES SILVA, Laís. *Escuta-ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema dos Viewpoints*. São Paulo, 2013. [120f.]. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J.Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2011.

Máquinas híbridas na improvisação livre: novas formas de instrumenticidade [acústico + digital]

ANDRÉ L. MARTINS

ECA/USP - andremartins@usp.br

7 Durante a pesquisa de mestrado⁹⁷ foram elencadas algumas questões relacionadas à utilização e às interações que ocorrem quando há um acoplamento entre instrumento musical e o computador. Em nosso doutorado, iniciado em 2016, damos continuidade ao trabalho buscando agora levantar reflexões mais aprofundadas sobre este diálogo e as novas formas de *instrumenticidade*, em um ambiente de improvisação livre⁹⁸. A interação entre músico/instrumento amplia-se enormemente a partir da inclusão das ferramentas digitais com o objetivo de favorecer a criação sonora e seus subsequentes fluxos na relação homem-máquina (HCI), através da preparação de uma espécie de *máquina-híbrida*. Esta máquina abarca a ideia de um instrumento que preserva suas características originais de luteria, fisicalidade, corporeidade, etc. e incorpora as potencialidades de um *instrumento digital*. Assim, o músico passa a ter acesso a novas formas para explorar, interpretar e criar o *som* a partir de um nível *molecurar*⁹⁹, manipulando suas potencialidades mais

⁹⁷ "A guitarra elétrica na música experimental: composição, improvisação e novas tecnologias", ECA/USP, orientador: Rogério L. M. Costa. Disponível no sítio:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13112015-094517/pt-br.php> - acesso em 01/3/2016. Esse artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2013/12222-8). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

⁹⁸ Ver observações sobre o nome da prática musical experimental conhecida como *improvisação livre* a seguir, na *Introdução* deste artigo.

⁹⁹ O conceito de *molecurização* do som será explicado adiante, na primeira parte do artigo.

intrínsecas. Estas adições, acoplamentos e interações digitais entre músico, instrumento e computador levantam diversas questões relacionadas ao uso e à performance. Fica claro que a ideia da produção e o processamento do som neste nível molecular é potencializada mas traz, por outro lado, diversas questões e desafios para o processo criativo e performático que merecem ser analisados. Este artigo propõe, portanto, um breve resumo da atual pesquisa de doutorado que tem como objeto de estudo esta interação “*homem-instrumento-máquina*” em um ambiente da improvisação livre, elencando algumas das problemáticas intrínsecas a este processo de expansão do instrumento e que busca trazer uma contribuição original ao tema tratado no que se refere ao uso, criação, pesquisa e performance musical com as novas tecnologias digitais disponíveis na atual computação móvel.

Introdução

230

A partir do século XXI, ocorre um desenvolvimento tecnológico sem precedentes, através do desenvolvimento de ferramentas computacionais, trazendo novas formas de interação e produção sonora em ambiente digital que possibilitam expandir o diálogo entre o músico e seu instrumento, quando este passa a ser acoplado a um computador. Por computador, entendemos aqui uma *máquina* de processamento de dados – controlada por softwares através de interfaces visuais ou não - que pode manipular o sinal sonoro digitalmente convertido produzido por um instrumento em tempo real.

Em nossa pesquisa de mestrado - que apresentou um mapeamento das ferramentas digitais disponíveis na computação móvel para a produção e expansão da sonoridade criada na guitarra elétrica e também propôs uma composição musical que foi registrada utilizando-se exclusivamente o instrumento e algumas destas ferramentas selecionadas - foram levantadas várias reflexões sobre a interação que ocorre quando se dá este acoplamento entre o instrumento e o computador.

O início do doutorado, em 2016, propiciou dar continuidade ao trabalho e propor uma nova pesquisa onde que traz a possibilidade de conduzir uma reflexão mais

aprofundada sobre o papel do músico quando acoplado a esta máquina, que possibilita novas formas de *instrumenticidade* na performance e construção de sonoridades em um ambiente de improvisação livre¹⁰⁰. Como afirmam Bertelsen, Breinbjerg, Soren (2007, pp.236-237),

Instrumenticidade pode ser vista como uma perspectiva na interface homem-máquina (HCI) em como a interface mediatiza a relação do usuário com o software e com o produto resultante desta interação [...] Claro que um software não é um instrumento no mesmo sentido que um violino, mas diversas características instrumentais podem ser reconhecidas como tal. Primeiramente, tudo em um software é “tocável”.¹⁰¹

A interação entre músico e instrumento transforma-se enormemente a partir da inclusão das ferramentas digitais e seus subsequentes fluxos na relação homem-máquina, através da criação de uma espécie de *máquina-híbrida*. Como define Costa (2014, p.8),

Neste contexto, um músico que utiliza um instrumento acústico e processamentos eletrônicos em tempo real é o

¹⁰⁰ O termo *improvisação livre* dá nome à uma prática musical experimental que parte do princípio oposto ao da improvisação “idiomática”, que tem suas arestas dentro de uma linguagem pré-estabelecida pelos idiomas e sistemas musicais. A improvisação livre não apresenta, de antemão, formulações estruturais previamente estabelecidas. Para Costa (2016, texto não publicado), “[...] [...] Devido à ampla e já tradicional utilização desta expressão nos diversos meios acadêmicos e ambientes artísticos onde ocorre, mantereí a denominação *improvisação livre*, por mais controversa que ela seja devida, principalmente, às problematizações e questionamentos a respeito do significado da palavra *livre* que, neste contexto, define de forma imprecisa o que de fato ocorre neste tipo de prática musical [...]”.

¹⁰¹ “*Instrumentness can be seen as a HCI perspective addressing how the interface mediates the user’s relation to the software and to the outcome of the interaction [...]. Of course, software is not an instrument in the same sense as a violin, but several instrument characteristics are traceable [...]. First of all the software is playable*” (tradução nossa).

agenciador de uma espécie de “máquina híbrida (acústica e digital) de performance criativa” que pode ser sintetizada na seguinte fórmula: ...músico + instrumento acústico + instrumento digital (microfone + interfaces + computador + patch + speakers) + ambiente da performance = ...

Esta *máquina híbrida* abarca a ideia de um instrumento que preserva suas características naturais de construção, luteria e fisicalidade (*tocabilidade, performatividade, corporeidade*, etc.) e incorpora as potencialidades de um novo instrumento digital. Passa-se a interagir com o instrumento musical tanto como *produtor de sons*, através da conexão corporal do músico com o instrumento, quanto como uma interface *controladora*, ampliada através da conexão via interface e software. Com as novas formas de computação móvel (*notebooks, tablets, arduinos e smartphones*, etc.), é possível ampliar ainda mais esta *máquina híbrida* quando em interação com telas sensíveis ao toque humano, transmissões sem fio (sensores de GPS, infravermelhos, *wi-fi, bluetooth*, etc.), pedaleiras controladoras externas configuráveis para diferentes parâmetros de manipulação – o que possibilita ao músico continuar em sua performance com o instrumento e ainda assim executar alterações no software com os pés ou alterar parâmetros variados e configuráveis através da pressão dos dedos ao tocar em uma tela sensível, dentre outros - e processamento sonoro em tempo real. Assim, o resultado de novas possibilidades dá-se na produção de uma nova música. Estas novas possibilidades acontecem não somente no momento da criação ou performance, mas também nas formas de visualização, percepção, manipulação e representação desta sonoridade. Para Iazzetta (1996, p.52), “é de se esperar que a utilização do computador dentro da produção musical mude sensivelmente a maneira como pensamos música [...]”.

Através da utilização das novas tecnologias, o músico passa a ter novas formas para explorar e criar o *som* a partir de um nível molecular¹⁰², tornando evidente e/ou alterando,

¹⁰² Para COSTA (2003, p.32), “O conceito de *molecularização* e sua consequente intensificação está presente de forma clara na crescente importância que o timbre vai assumindo na produção musical contemporânea. Segundo Tristan Murail (Murail, 1992, p.20) há *um*

manipulando suas potencialidades mais intrínsecas. A nota e as ideias *abstratas* em torno dela podem ser ultrapassadas, permitindo ao músico que se trabalhe agora em um outro campo de configuração, próximo ao próprio envelope sonoro¹⁰³, com suas qualidades concretas. Além disso, a partir do momento em que há o acesso a este *envelope* do som digitalizado dentro da máquina, em tempo real, tem-se um potencial de mudanças morfológicas únicas, não possíveis anteriormente. Para Grisey (1991, p.352), “a eletrônica nos permite uma escuta *microfônica* do som [...] sendo possível, finalmente, explorar o interior de um som e abordar campos de timbres até hoje inéditos”. Estes aspectos intrínsecos ao som denotam novas formas de criação e interação que ampliam o caráter experimental desta prática. Para o musicólogo francês Makis Solomos (2011, pp.23-24), “doravante, em vez de compor *com sons*, compõe-se o som”.

Este som passa a ser constituído não mais somente pelas características de sua produção no instrumento e interferências físicas do músico, mas também incorpora acessos únicos somente disponibilizados quando em acoplamento com o ambiente digital. Sua constituição se dá através de uma soma de ações que pode incluir softwares, aplicativos, pedaleiras controladoras, instrumentos controladores de sopro e pressão de ar, interfaces digitais, que entram em contato direto com as dimensões internas da sonoridade, a partir de seus fluxos e camadas, possíveis de serem acessadas passo-a-passo. São transformações que agem

grande movimento da música ocidental, em que o timbre, antes insignificante com respeito à escritura, é recuperado, reconhecido primeiro como fenômeno autônomo e a seguir como categoria predominante – terminando quase por submergir ou absorver as outras dimensões do discurso musical, de sorte que as microflutuações do som (glissandos, vibratos, mutações do espectro sonoro, trêmulos...) passam do estado de ornamento ao de ‘texto’”. Tudo isso é molecularização”.

¹⁰³ Envelope (ou *envoltória*): resumidamente descrito como sendo o formato da amplitude de um determinado som. O físico alemão *Hermann von Helmholtz* (1821-1894) publicou em 1863 um estudo que caracterizou os sons como consistindo de uma onda de forma arbitrária fechada, com qualidades distintas de amplitude dividida em três partes: ataque, período estável e queda.

sobre a própria materialidade sonora, remodelando elementos como consistência, massa, duração, textura e ressonância, entre outros. Novamente, Solomos (2011, p.22) afirma, “sonoridade pode ser entendida como uma síntese momentânea de um certo número de componentes que agem e interagem em complementariedade”. A fatura desta sonoridade híbrida, que incorpora o som acústico, eletrônico e digital, se dá, portanto, através da soma de variadas ações e procedimentos, que proporcionam diferentes potencialidades experimentais para a pesquisa proposta.

Estas adições, acoplamentos, expansões e interações digitais levantam diversas questões e problemáticas, a começar pela definição do que seria este suposto *instrumento digital*, com todas suas nuances e possíveis interpretações. Trazemos o exemplo de uma pesquisa fenomenológica realizada por Magnusson e Mendieta (2007), que apresenta algumas reflexões pertinentes sobre as relações performáticas, de composição e controle quando se dá a constituição de uma máquina híbrida, abarcando o acústico e o digital. Para os autores (idem, p.96), muitos usuários veem este tipo de instrumento digital como um *lugar* onde é possível criar novas sonoridades e procedimentos composicionais e/ou interpretativos específicos, sem que haja necessidade de moldarem-se eles mesmos em torno de um instrumento acústico, com todas suas tradições de construção e características já intrínsecas à sua fisicalidade. Para alguns participantes da pesquisa promovida por Magnusson e Mendieta, o tempo destinado para a criação é mais bem aproveitado quando em contato com um instrumento digital ou digitalmente adaptado para ter sua sonoridade captada e processada através de uma ferramenta computacional. Para os participantes, este fato permitiu um acesso e experimentação mais direta com o som ao invés de uma prática que se baseia na técnica de um instrumento acústico.

Porém, os mesmos participantes apontaram que há uma espécie de *espaço branco assustador*¹⁰⁴ na programação destas ferramentas digitais, por apresentarem possibilidades

¹⁰⁴ No original, “*frightening blank space*” (tradução nossa).

de criação tão diversas. Ao construir um *patch*¹⁰⁵, por exemplo, há uma espécie de ‘*por onde começar?*’ que apresenta certo bloqueio a alguns usuários com seus instrumentos digitalmente *interfaceados*. Além disso, a questão dos gestos instrumentais e suas relações com as sonoridades produzidas ficaram muito evidentes, pois para a grande maioria destes usuários, não há nenhuma relação natural entre o intérprete e o instrumento digital, tampouco um mapeamento natural entre a energia gestual do corpo e sua resultante sonora. O instrumento digital, por um lado, pode representar uma libertação da imposição motora e muscular de um instrumento acústico, *desterritorializando*¹⁰⁶ um repertório de escalas, acordes, arpejos, tessituras abrangidas, fisicalidade, etc., permitindo uma maior criatividade na criação sonora, porém, pode também trazer diversos outros questionamentos em sua ação gestual, de produção energética, interação e uso.

Em nossa pesquisa de mestrado (2013-15), ficou claro o embate que se dá entre as novas potencialidades desta máquina híbrida proporcionada pelo acoplamento do acústico ao digital e o que o pesquisador Jeff Pressing (1998, p.53) chamou de *knowledge base*. Pressing, em suas pesquisas sobre improvisação, chegou à conclusão de que os músicos trazem para uma performance, cada um deles de forma particular, uma *base de conhecimento* adquirida que abarca um amplo escopo de qualidades que inclui vivência musical, materiais já reconhecidos, exemplos estudados, repertório praticado,

¹⁰⁵ *Patch*: arquivos digitais presentes em softwares de processamento sonoro como o *Max*, *Pd*, *SuperCollider* e *Audulus*, dentre outros, que contêm programações realizadas e armazenadas pelo usuário.

¹⁰⁶ *Desterritorialização*: conceito criado pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari, a partir da ideia de território. Para Deleuze, todo sistema que emerge em determinado contexto pode ser encarado como um território ou como parte de um território. A desterritorialização se dá, por exemplo, quando um elemento proveniente deste sistema se desloca para outro contexto e perde assim suas referências. O conceito de ‘desterritorialização’ aponta no sentido de se ‘reterritorializar’ de outra forma, em mudar de território, que é ele próprio (o território), um lugar de passagem (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.139).

habilidades e sub-habilidades, estratégias perceptivas, rotinas de soluções de problemas, estrutura de memória hierárquica dos movimentos, ações gestuais, dentre muitas outras. Ao desalojar todo este conhecimento intuitivo, basal, para as novas formas de *instrumenticidade* proporcionadas pela máquina híbrida, há um choque entre o que se conhece, o que já se *referencia* automaticamente e o que se ouve e se produz neste – ainda – novo ambiente digital.

Assim, neste diálogo que ocorre de forma expandida (e muitas vezes, não controlada) entre o músico, seu instrumento e a máquina digital em uma performance de improvisação livre, uma série de questões nascem e acompanham o processo criativo. Esta interação não se dá mais apenas em um nível corporal (mente e corpo), muscular, mecânico, físico ou técnico, mas ocorre de maneira ampliada, com a inclusão de novos elementos gerenciadores. Para Frisk (2008, p.i), a partir da expansão digital do instrumento e de suas novas potencialidades, a interação do músico com o seu(s) instrumento(s) deixa de ser apenas na forma *interação-como-controle* para ser uma *interação-como-diferença*¹⁰⁷. Neste novo patamar, Frisk sugere que o músico se afasta das ações puramente mecânicas no uso da máquina e passa a interagir de forma paralela ao típico *clique-resposta*. Para o autor, no que se relaciona com esta “interação-expansão” digital no âmbito da improvisação, “o movimento de *interação-como-diferença* do músico com a máquina proporciona ao primeiro uma possibilidade de redescobrir a força da improvisação em sua essência, como método de construção de um material sonoro”. O autor também utiliza a ideia de “*work-in-progress*”, nome emprestado do conceito de “*obra-aberta*” proposta por Eco (1976, p.27). Frisk (2008, p.219) afirma que, em um ambiente não-controlável da improvisação livre expandida eletrônica/digitalmente, o processo, enquanto uma espécie de *trabalho*, é indefinidamente aberto e em progresso, em constante elaboração e caminha em múltiplas direções, simultaneamente.

Fica claro que, a partir do uso expandido desta

¹⁰⁷ Os termos originais, em inglês, são: “*interaction-as-control*” e “*interaction-as-difference*” (tradução nossa). Ver FRISK, Henrik, nas referências bibliográficas, ao final do artigo.

máquina híbrida, a constituição e o processamento do som em um nível molecular, concreto, não somente torna-se possível, como é muito potencializada, mas traz também diversas questões e desafios durante o processo criativo e performativo a serem analisados.

Homem-instrumento-máquina

A interação *homem-instrumento-máquina*, a partir da ideia de *máquina híbrida* proposta por Costa (2014, p.8), se dá no acoplamento do instrumento acústico ao computador, através de interfaces, captadores, microfones, pedaleiras controladoras, criação de *patches*, alto-falantes e a construção e processamento sonoro, via software e/ou aplicativos. Esta pesquisa apresenta um foco nesta interação/relação em um ambiente de improvisação livre, de maneira individual (*performer-máquina*) e também coletiva (*performer-máquina-outros instrumentistas*, em situações de duos, trios, etc.).

Este agenciamento *maquínico* possibilita a fatura do som não apenas a partir da fisicalidade relacionada ao instrumento, mas também de forma expandida, através de potencial intrínseco do próprio som, em um nível molecular, oferecendo novas formas de *instrumenticidade*. Assim, estas novas *instrumenticidades* possíveis serão estudadas através de um processo teórico e também com um caráter de qualidade artística, que procura incorporar uma dimensão prática e laboratorial à pesquisa, através da realização de sessões de improvisação, construção de *patches* e sonoridades especificamente constituídas a partir deste hibridismo instrumental.

Partindo do conceito proposto por Frisk (2008, p.76)¹⁰⁸, da utilização de um software como um *agente*

¹⁰⁸ Para Frisk (2008, p.76), deixar de lado o controle pessoal do computador durante o processo de criação é, para a maioria dos usuários, ainda assustador, porém, pode ser o início de um novo processo de compreensão da relação HCI: “*Most forms of agent are all about the user relinquishing control of the computer for a time. And to be willing to relinquish control is the beginning of an understanding of HCI that also includes elements usually seen to pertain to the domain of social interaction. To give up personal control to a machine may be a frightening idea to many, fueled by horrifying science fiction descriptions [...] -* (“A maioria das formas de agente são todas sobre o usuário abrir mão do

participativo do processo de composição e performance, é possível começar a repensar a ideia de interação do instrumentista com um computador, em sua prática musical, ao liberar esta *máquina híbrida* do controle total do usuário e lançá-la em um ambiente de risco, imprevisível e, de fato, interativo.

Conclusão

É claro o embate que se dá entre as novas potencialidades desta *máquina híbrida* proporcionada pelo acoplamento do acústico ao digital e o *background* que o músico já traz consigo no que se refere tanto ao seu conhecimento teórico, sua formação musical e sua vivência, quanto nas relações que ocorrem entre a fisicalidade do instrumento, sua interação expandida de forma digital e o resultado das sonoridades obtidas. Durante os agenciamentos maquímicos propostos durante este primeiro ano de pesquisa, o computador – quando acoplado ao instrumento musical – estabeleceu certos limites que foram ocorrendo ao longo do percurso da constituição de sonoridades, da manipulação e processamento digital destas e principalmente no momento de utilizá-las em tempo real com este *novo* instrumento e suas técnicas estendidas, através da improvisação. Pretendemos continuar a investigar de que forma as práticas da improvisação livre podem se relacionar – em tempo real – com estas novas tecnologias, presentes na computação móvel, no que se refere ao acoplamento do instrumento à máquina computacional. Enfatizaremos em nosso processo de pesquisa as formas de *controle* e *não-controle* nos ambientes de improvisação livre que utilizam processamentos eletrônicos/digitais, abarcando o computador como um agente participativo e estudando as situações de *imprevisibilidade* que possam ocorrer quando se dá esta constituição da *máquina híbrida*.

controle sobre o computador por um tempo. E estar disposto a abrir mão do controle é o começo de uma ampla compreensão sobre HCI que também inclui elementos geralmente vistos em formas de interação social. Abrir mão do controle pessoal sobre uma máquina pode ser uma ideia assustadora para muitos, alimentada por descrições de ficção científica terríveis [...] " – tradução nossa).

A partir de todas estas questões, podemos resumir o objetivo principal de nossa pesquisa: examinar as novas formas de interação e utilização de um instrumento acústico quando acoplado às novas tecnologias digitais presentes na computação móvel, através de suas novas formas de 'instrumenticidade'; valorizar a ideia da sonoridade, a partir de uma 'máquina híbrida' como agente do processo, que abarca o acústico e o digital, em um ambiente de improvisação livre.

Referências Bibliográficas

BERTELSEN, Olav. W.; BREINBJERG, Morten; POLD, Soren. *Instrumentness for creativity – mediation, materiality & metonymy*. Washington, DC: C&C Conference, 2007.

BORGO, David. *Sync or Swarm*. New York: Continuum, 2005.

CATANZARO, Tatiana O. *La musique spectrale face aux apports technoscientifiques*. Paris: tese de doutorado, Univ. Paris IV, 2013

CHION, Michel. *Musiques, Médias et Technologies*. Paris: Flammarion, 1994.

COSTA, Rogério L. M. *A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze*. Belo Horizonte: Revista *Per Musi*, edição 26, p.9, dezembro 2012.

_____. *A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias*. São Paulo: Artigo não publicado, 2013.

DELALANDE, François; VINET, Hugues. *Interfaces homme-machine et creation musicale*. Paris: Hermes Science Pub. 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Dois Regimes de Loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016.

ECO, Umberto. *Opera Aberta*. Milano: Gruppo Editoriali Bompiani, 1993.

FRISK, Henrik. *Improvisation, Computers and Interaction. Rethinking Human-Computer Interaction through Music*. Malmö: Tese de doutorado, Lund University, 2008.

GRISEY, Gérard. *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale*. Édition réalisé pour Guy Lelong et Anne-Marie Réby. Paris: MF Éditions, 2008.

IAZZETTA, Fernando. *Sons de silício – corpos e máquinas fazendo música*. São Paulo: Tese de Doutorado, PUC, 1996.

KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear – toward a non-cochlear sonic art*. New York: Blomsbury Academic, 2009.

LEMOS, Sabrina Maia. *Máquinas sonoro-afetivas: biosfera e tecnosfera*. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MAGNUSSON, Thor. *Designing constraints: composing and performing with digital musical systems*. Computer Music Journal, Vol. 34, ed. 4, pp.62-73. MIT Press, 2010.

MAGNUSSON, Thor. MENDIETA, Enrike H. *The acoustic, the digital and the body: a survey on musical instruments*. New York: NIME'07, pp.94-99, 2007.

PRESSING, Jeff. *Psychological constraints on improvisational expertise and communication*, in *In the course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: Ed. Bruno Nettl and Melinda Russel. University of Chicago Press, 1998.

SOLOMOS, Makis. *De la musique au son. Une histoire plurielle de la musique des XX e XXI siècles*. pp.7-21, Presses Universitaire de Rennes, 2013 – disponível em:

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769893> - acesso em 7/9/2015

Estudos práticos do corpossom: o corpo escrito a partir da visceralidade do som [primeiros aforismos]

FRANCISCO L. RIBEIRO
ECA/USP - jalalamano@gmail.com

1.

12 de agosto [de 1961]

Acordamos bem antes de raiar o dia, quando o ar costuma estar parado e a terra aguarda a chegada do sol. Despertamos com determinada lucidez e uma premência que exigia completa atenção. O corpo estava imóvel, sem esforço ou tensão. No interior da cabeça processava-se um fenômeno singular. Um imenso rio, com enorme volume de água, fluía por entre altos rochedos de granito polido. Esse granito brilhava às margens do caudaloso rio, e nele nada crescia, nem mesmo uma folha de capim; só existiam aquelas rochas lustrosas a perder-se de vista. O rio seguia o seu curso, silenciosamente, sem um murmúrio, indiferente, majestoso. Tudo aquilo ocorria de fato, não era sonho, visão, nem um símbolo a ser interpretado. Estava ocorrendo ali, sem a menor dúvida; não era produto da imaginação. Pensamento algum poderia inventá-lo; era tão grandioso e verdadeiro, que o pensamento não seria capaz de formulá-lo. A imobilidade do corpo e o enorme rio a fluir entre as polidas paredes de granito do cérebro, duraram precisamente hora e meia. Pela janela aberta, víamos a aurora surgindo. Não havia engano possível quanto à realidade do que estava ocorrendo. Durante aquela hora e meia, o ser inteiro estava atento, sem esforço, sem devaneio. E, de repente, tudo cessou e fez-se dia. [...] (KRISHNAMURTI, 1997, p. 40)

De 18 de junho de 1961 a 23 de janeiro de 1962 Jiddu Krishnamurti escreve o conjunto de relatos que foi publicado posteriormente como seu *diário*. Lá, ele relata imagens da natureza e flagrantes da prática meditativa. O livro aborda situações do cotidiano e inquietações acerca dos temas de suas conferências e acerca da sua formação filosófico-espiritual.

Durante esses textos, muitas vezes o leitor é levado a

saber que algo indizível, relacionado à meditação, invade uma situação da vida, como se surgisse da vida e ao mesmo tempo de uma ruptura com a vida: o completo desconhecido que brota.

O trecho acima transcrito me chamou muito a atenção. Algo ainda mais fundo parece ocorrer aqui: a surpresa ocorre num outro nível. A narrativa traz uma novidade em meio à própria linguagem do livro: é uma *imagem nua* que emerge sem preparação alguma, uma realidade da natureza dentro da anatomia do corpo. Algo autônomo que se impõe. Algo já acontecia antes e transborda numa possibilidade absurda, porém real. Deixa-se ver que não há vocabulário preciso para abordar o que se apresenta. Assim, deixa-se ver um jogo entre a precariedade da linguagem disponível e a força inegociável do acontecimento.

Imagem-nua: é um termo retirado da obra de José Gil *a imagem nua e as pequenas percepções: estética e meta fenomenologia*. O meu desejo não é que a obra de Gil me explique. Ocorre que encontrei muitas correspondências das minhas práticas nas definições de imagem nua e pequenas percepções, e trajetos adjacentes que os fazem o autor na obra mencionada. Vejo nesses dois termos-chave, estreitamente ligados, um modo de abordar forças corporais e instâncias que rumorejam, que fermentam, não como um pré-dizer originário, mas como algo que acompanha o dizer. Eu sinto que na imagem nua posso compreender um pouco mais o que tenho tentado explicar como *arcaico*. Um conjunto de princípios de reorganização, extremamente corporais porém informes, que sempre estão lá na possibilidade de brotamento de imagens percebíveis que podem entrar em erupção.

É nesse sentido que gostaria de pensar e ser pensado pelas imagens, o saber metafórico e o mito. É nesse sentido que penso haver continuidade entre a primeira proposta de doutoramento, *mito harmonia e a junção de práticas para o músico-ator*, e esta: *estudos do corposom: a escrita do corpo a partir da visceralidade do som*. É nesse sentido que eu vejo correspondência entre as práticas corporais e vocais que havemos desenvolvido e esta prática de escrita. É nesse sentido que pretendo habitar um lugar de 'experiência direta', celular, não-mediada, não tecnicizada, do som, que plastifica, prolifera e transforma o corpo (neste último sentido, a partir de COHEN,

2008, p. 157-162).

Eu considero improdutivo falar sobre *a escrita do corpo a partir da visceralidade do som* sem que eu me implique e me coloque em risco pelas situações e imagens que os termos evocam. Mas como fazer isso? Tentaremos responder no primeiro capítulo da tese, cujo primeiros fragmentos se encontram aqui.

2.

A escrita é, primeiramente, uma inscrição. Algo que traz uma violência em si, uma espécie de mutilação. Essa inscrição é pressuposto de toda ação posterior e multiplica a violência de uma sentença que pretenda emitir explicações sobre o mundo.

Além disso, a produção de um texto no computador traz um perigo, já presente nas teses, de uma abstração desta primeira ação violenta de inscrição, e a consequente abstração de corpo. Eu quero concentrar e sobrepôr, aglutinar as forças de um corpo. Eu gostaria que a tese fosse a produção de um corpo de imagens-nuas. Assim, proponho que parte da tese seja fabricada à mão, com escrita-desenho. Além de uma inscrição, um golpe, uma ferida na matéria, a escrita é um acúmulo de matéria. Não necessariamente o acúmulo quantitativo, mas aglutinação e brotamento a partir da ferida da inscrição.

243

3.

Cabe definirmos alguns traços da relação da visceralidade com a teatralidade, já que nossa investigação prática se manteve vinculada à prática da atuação, ainda que seja uma víscera do som.

Proponho a visceralidade do som como abordagem da escrita do corpo. A víscera também pode ser vista, do ponto de vista artístico, como uma espécie de força dramática. Dramático não significa na direção de ser literatura ou linguagem dramática, algo na esteira da discussão da mimese, da imitação, da representação, da ilusão (conceitos aparentados). Um modo de pensar a víscera do teatro é associar-se as falas de Antonin Artaud (1896-1948). Então

vamos lá: penso em dramático quando me inquieto e me indago sobre como se poderia habitar a perspectiva múltipla e transformativa da chance do espanto, da chance da descoberta, de contramovimento súbito na anestesia que nubla a sensibilidade elétrica do humano. Dramático me endereça não à linguagem do drama, mas ao trabalho sempre vivo da atuação teatral, fundamentado numa percepção do mundo similar à harmonia tensa de Heráclito de Éfeso, onde, na minha leitura, tudo está tensionado com tudo. Em breve indagaremos sobre isso.

Na tragédia, a víscera está relacionada a uma *escala* de ações-pronunciamentos comprometidas, sérias, extremas e extraordinárias, movidas pelo movimento inexorável da maquinaria de vida-e-morte entre deuses e mortais. Essa perspectiva é como se fosse a própria aplicação da harmonia de guerra de Heráclito. E talvez a *escala* descrita nunca deixe de ser um paradigma para a atuação, em algum nível. Uma companhia da qual me apropriio, nesse sentido, é a de Octavio Paz. Diz ele [entre colchetes são anotações minhas]:

[...] A tragédia é uma imagem do cosmos e do homem. Nela, cada elemento vive em função do seu oposto. E há um momento em que os opostos se fundem, não para produzir uma síntese ilusória, mas num ato trágico, num nó que só pode desatar a catástrofe. Todos os atos trágicos, todos os conflitos, podem se reduzir ao seguinte: a liberdade é uma condição da necessidade. Nisso reside a originalidade da tragédia e a isso poderia reduzir-se a revelação que ela nos oferece. Para o grego a vida não é sonho, nem pesadelo, nem sombra, e sim gesta [canto e memorização, fabricação poética da memória], ato no qual a liberdade e o Destino formam um nó indissolúvel. Esse nó é o homem [o ato humano]. Nele enlaçam as leis humanas, as divinas e as não escritas que regem a ambas. [...] (PAZ, 2012, p. 212-213)

Deuses e homens estão sujeitos a leis ‘não escritas’. Ou leis mudas, que são, num certo sentido, parte das vísceras do cosmo, esses elos misteriosos entre seres e entre deuses e mortais. Na transposição para a narrativa mítica, começam a se delinear as indagações. Quais as imagens para a víscera do mundo no que se pode entender por legado dito grego?

Existe uma harmonia da víscera do mundo inclui a

violência e a agressividade. Ambas estão no acordo da necessidade (deusa órfica Ananké). Existe um campo mitológico para essas valorizações. Károly Kerényi associa a violência e o orgulho às figuras dos Titãs, quando se pergunta o quê qualificaria uma ação titânica. Hesíodo canta, na *teogonia*, a derrocada e o aprisionamento dos titãs no Tártaro, região situada abaixo do mar. O Tártaro é uma das variantes para a víscera do mundo.

Outra variante da série de vísceras do mundo encontramos no subsolo de Atenas, para onde vão as Erínias, transformadas em Eumênides: narrativa cantada na tragédia *Eumênides* de Ésquilo. As Erínias são 'originalmente' reequilibradoras dentro do esquema da ordem tribal, motivadoras da reparação (em geral, violenta) para com os assassinatos e violações de gentes dentro da família. Reparadoras de crimes consanguíneos ou entre genealogias. As Erínias (Fúrias), juntamente com as Melíades e os Gigantes, nascem no primeiro crime consanguíneo dentro da *teogonia* de Hesíodo: a mutilação do Céu (Urano) por Cronos (Saturno), através de sua foice de bronze. Segundo Hesíodo, Zeus evocará as Erínias no momento de vingar a mutilação de seu avô divino e tomar o poder. A mutilação do Céu por Cronos que pode ser lida como a criação do horizonte. O horizonte se modifica de acordo com a passagem do tempo. Assim, é revelada a ordem do tempo 'cronos-lógico', o tempo duradouro, processual mas cíclico da natureza. Cabe lembrar que a fenda aberta pela mutilação é uma abertura à víscera.

As Eumênides, por seu turno, são versões apaziguadas, menos odientas, das Erínias. A conversão acontece quando, sob mando de Atena, concebe-se miticamente o direito ateniense. O sentimento de ódio envolvido na reparação deve ser apaziguado, e este senso de reparação deve ser colocado a serviço de uma outra ordem e um outro movimento: aquele da supremacia de uma ideia de cidade. Não se trata de elaborar sobre o grau de idealização da cidade. Ocorre que existe, em sobreposição ao desfecho moral da tragédia, um trajeto geográfico e geológico: durante a gradual conversão de Erínias em Eumênides, esses seres se deslocam para um subterrâneo para a partir dali realizarem sua nova tarefa. 'Descei às profundezas da terra'; 'nas entranhas da terra' (trad. CURY,

2006, p. 193: v. 1319 e 1338). 'Descei à terra'; 'aos lugares íferos e subterrâneos' (trad. TORRANO, 2004, p. 145 e 147; v. 1007 e 1023). Seria a víscera viva da cidade? Seria a própria entrada na terra uma variante da víscera? É válido afirmar a recíproca, que a víscera é uma variante da matéria-terra? Seria o mito a víscera da narrativa?

Essa série de vísceras míticas. O tártaro e as profundezas de Atenas. As cavernas (com exemplos na *república* de Platão, ou *filoctetes*, tragédia de Sófocles). As mutilações, as fendas, as fossas e as descidas que evisceram, que nos permitem ver a víscera viva. A mitologia, em seu ato de necessidade, apresenta acidentalmente imagens nuas.

4.

Mais uma vez. Quando falamos de corpo, falamos de um corpo escrito a partir da visceralidade do som. Também dei a entender que visceralidade pode ser uma força no teatro. Quando falamos de teatro, de qual teatro estamos falando? Já falamos de uma espécie de harmonia trágica na harmonia da víscera do mundo, das leis mudas que PAZ evoca. Não é a mesma harmonia prognosticada na contemplação religiosa. Não é a mesma harmonia prognosticada em um tratado para encadeamento de acordes. É uma harmonia arcaica.

É praticamente impossível definir o que é o teatro, mas por ora utilizarei uma definição geral, ainda que frágil e questionável. A forma ou o conceito não podem definir o teatro, apenas participam dele enquanto prática. Segue uma definição pessoal, extraída de leituras, discussões e aulas. Essa 'caminhada no escuro' em conjunto. 'A instituição ancestral do convívio tem sido a matriz do teatro' (DUBATTI apud CABALLERO, 2011, p. 41). Assim, vamos. Algo se manifesta diante de alguém. E em geral essa presença que emerge tem a ver com a noção de ator. E em geral essa testemunha tem a ver com a noção de público. As duas noções, ator e público, podem se deslocar, se transformar e se sobrepor. Em geral estão sobrepostas. O teatro tem uma eficácia que não seria medida pela auto-definição conclusiva e sim pelo cumprimento efetivo e impactante de alguma estrutura básica e direta de comunicação humana. Para fazer cumprir essas condições de teatro, podemos praticamente recorrer a tudo que torne efetiva

a comunicação ou ato, inclusive a tragédia, a representação religiosa, a teatralidade social, a contação de histórias, o simples grito e lamentação... A busca da efetivação da comunicação ou ato é fonte de renovação, mesmo se for mantida a forma da teatralidade. Às vezes, por conta disso. E ao mesmo tempo trata-se de uma caminhada ou escavação, ou um revolver na direção da fertilidade que se poderia nomear, por analogia, 'raízes' ou 'radicalidade'. O teatro são práticas de teatralidade:

[...] Ao insistir na teatralidade como prática, reafirmo sua condição de fato, de atividade inserida no tecido dos acontecimentos da esfera vital e social. A palavra prática tem também uma dívida com a definição deste termo por Julia Kristeva. Ao transpor o termo para outro contexto de disciplina, a denominação 'práticas cênicas' tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas – incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral – como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais.

Mas, sobretudo, esta pesquisa se abre a outro território não teatral, não estético: os gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político. [...] (CABALLERO, 2011, p. 14)

247

A prática da teatralidade, sem a necessidade da intencionalidade estética. Eis um limiar da atuação. Mas aquilo que é crucial é a efetivação de um gesto, e não a estética resultante. A estética pode ser consequência. Entramos novamente na vizinhança da emanção.

5. [21. e 22. da tese]

Corporificar o som.

No livro a lógica da sensação (1981), o filósofo Gilles Deleuze afirma ser desnecessário trabalhar com a separação das artes, e declara que há pintura em todas as artes. Antes disso, porém, ele atesta acerca da música (DELEUZE, 2007, p. 60):

[...] É verdade que a música atravessa profundamente nossos corpos e nos põe uma orelha no ventre, nos pulmões etc. Ela é mestra em onda e nervosidade. Mas ela arrasta nosso corpo, e os corpos, para um outro elemento. Ela livra os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença. Ela desencarna os corpos. De forma que se pode falar com exatidão de corpo sonoro e até de corpo-a-corpo na música como, por exemplo, em um motivo. [...]

O nome do capítulo é *a histeria*. Esse capítulo inicia com uma reflexão sobre o corpo sem órgãos concebido por Artaud: 'é um corpo intenso, intensivo. Ele é percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude' (p. 51). Temos uma síntese importante aqui: 'A sensação é vibração' (idem). Pois temos a sensação de termos um corpo.

Eu busco uma música que encarna. A música do corpo. Penso na assertiva de Deleuze. ['A música] desencarna os corpos'. Tento desenvolver do meu modo. Um primeiro passo: a música desencarna o corpo dado para reorganizar as imagens de corpo. É possível?

Seria melhor perguntar qual seria a tinta do corpo? Qual a pintura do som encarnado? **Qual o processo do som encarnado?** Vamos buscar em outra filosofia do corpo um apontamento importante:

[...] É notório que Nietzsche e, pouco tempo depois, Artaud se apegaram enormemente à música para a pesquisa do teatro autêntico. Não à música que ilustra ou dramatiza o teatro como acessório ou decoração, mas à música à voz e ao som como aquilo que é invisível. O que é irrepresentável deve ser o princípio da criação do teatro ou da tragédia. Não se vê Dionísio, força primitiva que exclui a representação, a imagem, o pensamento racional bem articulado. Somente se ouve Dionísio como vibração direta que trabalha imediatamente a audição, como audível que atravessa e afeta o corpo. Será esse esquema nietzschiano e artaudiano um esquema ultrapassado, fora de moda? [UNO, 2012, p. 66. Grifo meu]

O filósofo japonês Kuniichi Uno é um filósofo do corpo desconhecido. Aqui temos pistas para uma prática do som encarnado.

6. [5. da tese]

É crucial a produção de corpo. Um corpo é algo que nasce e continua nascendo. Mesmo a morte nasce. Algo se acumula. Uma intenção de acúmulo circula e perdura. Numa escavação em busca do corpo, retira-se massa mas acumula-se matéria. Aqui recorro a um excerto de carta de Vincent Van Gogh a seu irmão Théo ('nº 237, não datada, mas escrita em La Haye em 1882-1883'. GUINSBURG; TELESÍ; NETO, 1995, p.274). É um dos fragmentos escolhidos por Antonin Artaud para constar em *Van Gogh, o suicidado da sociedade* (1947).

O que é desenhar? Como é que se chega a isso? É a ação de abrir uma passagem através de um muro de ferro invisível, que parece se encontrar entre o que se sente e o que se pode. Como se deve atravessar um muro, pois de nada serve golpeá-lo fortemente; deve-se minar esse muro e atravessá-lo com o auxílio de uma lima, lentamente e com paciência, a meu ver. (ARTAUD trad. TELESÍ; PEREIRA, In: Idem, p. 274)

249

Durante o mestrado eu propus a analogia da vocalização com o desenho, em razão de um fator convergente: a expressão como uma dimensão linear que acumula e produz corpo. Não modificam só a massa, mas sim qualidades (sensações). O desenho guarda íntima relação com a máquina viva e com o diagrama de forças animais (trago aqui os conceitos de *sensação* e de *diagrama* segundo tratado por BACON-DELEUZE) E a tese se pretende como um novo acúmulo. Uma continuação do nascimento.

Por vezes penso que a atuação – e o corpo-texto gerado em seu fazer – é muito próxima da escultura nessa intenção que perdura e circula. Desenhar-esculpir. Mais uma vez, um acúmulo, ainda que cause subtração de material.

As improvisações de corpo e som são pautadas em vocalizações ou vibrações vocais da sensação, compreendidas na análise de UNO. Em paralelo, investigamos lentamente modos de 'dançar' o som e as imagens-nuas emergentes. Assim, fabricamos, ao longo do trabalho continuado e da convivência, entre as pessoas do grupo e com os temas abordados, uma teia de acontecimentos. Nela, o som pode encarnar e o corpo pode se reorganizar pela vibração.

Referências Bibliográficas

[PH2]: ESTADO DE TEATRO. *Dossiê n°1: diálogos com o trágico*. São Paulo: secretaria da cultura do Município de São Paulo; Cooperativa Paulista de Teatro, 2013.

AQUINO, Julio Groppa (org.); IBRI, Bartira (org.); VIEIRA, Elisa (org). *Miríade 290: o que pode a escrita*. São Paulo: Annablume, 2009.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (p. 197-221).

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes 1992.

_____. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Rio de Janeiro: EDFU, 2011.

CALASSO, Roberto. *As núpcias de Cadmo e Harmonia: mitos*. São Paulo: Companhia das Letras; Editora Schwarcz, 1991.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, feeling, and action: the Experiential Anatomy of Body-Mind Centering®*. Northampton: Contact Editions, 2008.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ÉSQUILO. *Oréstia I (Agamêmnon); Oréstia II (Coéforas); Oréstia III (Eumênides)*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2004.

_____. *Orestéia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução do grego, apresentação e notas Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

GOGH, Vincent van. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HERÁCLITO, de Éfeso. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

JANUZELLI, Antonio Luis Dias. *O ofício do ator e o estágio das transparências* (tese de doutorado). São Paulo: ECA-USP, 1992.

KERÉNYI, Karl. *A mitologia dos gregos: vols. I e II*. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. *Arquétipos da religião grega*. Petrópolis, Petrópolis: Vozes, 2015.

KRISHNAMURTI, Jiddu. *Diário de Krishnamurti*. São Paulo: Cultrix, 1976 (data da primeira publicação. Não localizei a data da edição traduzida).

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. O crepúsculo dos ídolos ou como filosofar com o martelo. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Os pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural. 1996 (p. 371-390).

RIBEIRO, Francisco Lauridsen. *Preparação do corposom: atuação e voz concreta* (dissertação de mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2011.

SUBIRATS, Eduardo. Paul Klee: a flor e o cristal. In: SUBIRATS, Eduardo. *A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas*. São Paulo: Livraria Nobel S. A., 1988 (p. 153-182).

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia antiga: Ártemis e Gorgó*. Jorge Zahar, 1988.

_____. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

Dissonância sensorial sob o ponto de vista fisiológico e desdobramentos em síntese sonora

MICAEL ANTUNES DA SILVA ¹⁰⁹
ECA/USP - micael.antunes@usp.br

REGIS ROSSI ALVES FARIA
FFCLRP – USP – regis@usp.br

1. Introdução

A história da música ocidental, um dos parâmetros mais explorados é o da altura e sua organização sistemática. Um dos conceitos mais estudados nessa sistematização é o de dissonância, que é um atributo multidimensional do som e pode ser abordado de várias maneiras, levando em conta aspectos culturais, nível de treinamento musical dos ouvintes e características físicas do som. Neste artigo, trabalharemos com o conceito de dissonância sensorial, que analisa a dissonância a partir das características físicas da membrana basilar e de modelos psicoacústicos, tendo como ponto de partida o conceito de rugosidade. A partir desse conceito, trabalharemos uma proposta de construção de espectros que tenham por objetivo a diminuição da dissonância sensorial em passos arbitrários da escala, tendo em vista a aplicação desses modelos em práticas composicionais.

2. Dissonância sensorial e banda crítica

Para abordarmos a dissonância do ponto de vista psicoacústico, utilizaremos o conceito de *rugosidade*¹¹⁰, que tem o seu princípio na teoria dos batimentos de Helmholtz

¹⁰⁹ Esse artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2016/09525-7). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

¹¹⁰ Termo introduzido por Helmholtz (1954) para descrever o atributo perceptivo resultante do choque entre parciais de um som, presente, segundo ele, na percepção da dissonância.

(HELMHOLTZ, 1954, p.193-197). De acordo com a teoria, a percepção de dissonância está conectada à presença de batimentos entre os parciais de um som. Nesse contexto, a percepção de máxima rugosidade entre os parciais ocorre quando a diferença entre eles estiver entre 30Hz e 40Hz, em qualquer registro.

O trabalho de Plomp e Levelt (PLOMP&LEVELT, 1965, p. 548-560) apresenta uma revisão desse modelo com a introdução do conceito de banda crítica, desenvolvido a partir de Zwicker (ZWICKER et al, 1957, p. 548-557) desde a década de 1950. Com informações obtidas a partir de uma experiência com voluntários sem treino musical em que se perguntava o nível de consonância entre dois tons puros, foi constatado que a sensação de rugosidade aparece apenas entre intervalos que estão dentro de uma mesma banda crítica, e que a máxima dissonância aparece em um quarto da banda crítica. A banda crítica também teria diferentes extensões, de acordo com o registro, variando entre uma segunda maior e uma terça menor. Abaixo de 500Hz sua extensão é maior que uma terça maior (SETHARES, 2005, p.93). A partir dos dados obtidos com o trabalho de Plomp e Levelt, foi gerada a curva de dissonância da figura 1 (aproximação de Sethares)¹¹¹, que será a base de nosso modelo de rugosidade.

254

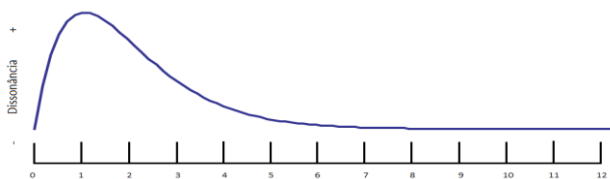


Fig. 1: Curva de dissonância para um par de tons puros

3. O modelo de rugosidade de Sethares

A aproximação de Sethares para a curva de dissonância da figura 1 é representada na seguinte função:

$$d(x) = e^{-b_1 x} - e^{-b_2 x} \quad (1)$$

¹¹¹ Ver tópico 3.

onde x representa o valor absoluto da diferença de frequências entre dois tons puros e os expoentes b_1 e b_2 representam as taxas de crescimento e decrescimento da curva. Partindo dessa aproximação, Sethares introduz uma função de dissonância d (equação 2), em que $f_1 < f_2$, e s é dado por eq. 3, onde x_m é o ponto de máxima dissonância e os valores de b_1, b_2, s_1 e s_2 , determinados a partir da minimização de erros quadráticos pelo método gradiente (Sethares, 2005) da curva de dissonância da figura 1 e são respectivamente $b_1 = 3.5$, $b_2 = 5.75$, $s_1 = 0.021$ e $s_2 = 19$.

$$d(f_1, f_2, l_1, l_2) = l_{12} [e^{-b_1 s (f_2 - f_1)} - e^{-b_2 s (f_2 - f_1)}] \quad (2)$$

O parâmetro s é dado por (3) e a variável l_{12} é definida por (4).

$$s = \frac{x_m}{s_1 f_1 + s_2} \quad (3)$$

$$l_{12} = \min(l_1, l_2) \quad (4)$$

255

Para sons complexos, os quais estudaremos neste trabalho, Sethares apresenta a dissonância em função das frequências e volume (grandeza “loudness”, em inglês, medido em sones, determinado a partir do nível de pressão sonora de uma onda) de cada uma das componentes senoidais do som. Para um dado conjunto C de n parciais senoidais, a dissonância é dada por (5),

$$D_C = \frac{1}{2} \sum_{i=1}^n \sum_{j=1}^n d(f_i, f_j, l_i, l_j) \quad (5)$$

onde denominamos D_C de dissonância complexa/composta.

4. Uma proposta para síntese de espectros consonantes para escalas do temperamento por igual

A construção dos timbres relacionados com escalas tem como objetivo minimizar a dissonância sensorial por meio da redução da rugosidade, via manipulação do espectro. Propomos nesse artigo uma série de tarefas para a construção do espectro relacionado com escalas de temperamento por igual. Essa proposta tem como base as experiências de Sethares

(SETHARES, 2005) e Pierce (PIERCE, 1966) na construção de espectros relacionados com escalas.

Por temperamento por igual, entendemos um sistema que abrange qualquer escala que divida um dado intervalo de altura – como uma oitava – em n partes iguais. Para a extração da razão do intervalo de uma escala temperada temos $\sqrt[n]{i}$, sendo n o número de partes da escala e i o intervalo que será dividido em partes iguais.

Consideramos três passos para a construção do espectro: 1- o uso da razão do intervalo da escala escolhida; 2- a escolha dos parciais que privilegiem um conjunto de classe de alturas¹¹² arbitrária; 3- a distribuição dos parciais através das bandas críticas.

O uso da razão do intervalo da escala tem como objetivo privilegiar o alinhamento dos parciais do espectro em múltiplos dos passos da escala escolhida. A escolha dos parciais que privilegiem uma classe de alturas tem como objetivo a construção de tendências harmônicas da escala tendo como fim processos criativos. Esse processo tem inspiração tanto na série harmônica, que privilegia a tríade como acorde típico da escala diatônica, quanto nos espectros desenvolvidos por Sethares (SETHARES, 2005) e Pierce (PIERCE, 1966). A distribuição dos parciais por banda crítica tem como finalidade evitar rugosidades e batimentos entre os parciais de um som complexo. Utilizaremos como referência para esse passo, a tabela de banda crítica estimada por Zwicker (ZWICKER, 2013). Esses valores são apresentados na tabela 1 até o Bark¹¹³ 8, pois esses valores serão suficientes para a realização dos espectros propostos neste artigo.

¹¹² Conceito emprestado da teoria da música pós tonal, o conceito de classe de altura (*pitch class*) tem seu princípio na equivalência de oitavas e entende como pertencente à mesma classe de altura qualquer conjunto de notas que se distancie por passos de oitava. (STRAUS, 2000)

¹¹³ Unidade da banda crítica. Nome dado em homenagem a Barkhausen.

Bark	Freq. Inicial (Hz)	Freq. Central (Hz)
0	0	50
1	100	150
2	200	250
3	300	350
4	400	450
5	510	570
6	630	700
7	770	840
8	920	1000

Tab. 1: Tabela da banda crítica até 8 barks.

5. Uma proposta de espectro para uma escala de 12 partes

Seguindo os passos descritos no item 4, propomos a construção de quatro timbres para a escala que divide uma oitava em 12 partes (12-tet)¹¹⁴. Construímos os espectros, tendo como objetivo privilegiar quatro acordes típicos da escala 12-tet: a tríade maior (passos 0, 4 e 7 da escala 12-tet), a tríade menor (passos 0, 3 e 7), a tríade aumentada (passos 0, 4 e 8) e a téttrade diminuta (passos 0, 3, 6 e 9).

Cada espectro foi construído a partir da multiplicação da frequência fundamental por r^p , onde r é a razão da escala ($r = \sqrt[12]{12} = 1.059463$) e p o passo da escala que objetivamos privilegiar. Após esse passo, separamos apenas os valores que estivessem em bandas críticas separadas, até a obtenção de 6 parciais.

Os valores obtidos podem ser verificados na tabela 2. Neste estudo escolhemos a mesma para todos os parciais.

Parciais que privilegiam os respectivos acordes	Banda crítica (barks)							
	1	2	3	4	5	6	7	8
Triade Maior	1 f	2.519 f	-	4 f	5.993 f	-	8 f	10.07 f
Triade Menor	1 f	2.378 f	-	4 f	5.993 f	-	8 f	9.513 f
Triade Aumentada	1 f	2 f	3.174 f	4 f	-	6.349 f	8 f	-
Téttrade diminuta	1 f	2 f	3.363 f	4.756 f	5.656 f	7.127 f	-	-

Tab. 2: Espectros construídos para as respectivas sonoridades

¹¹⁴ 12-temperament-equal-tuning. Termo cunhado por Sethares (2005).

Para verificar a eficácia da nossa proposta de espectro construímos curvas de dissonância a partir do modelo de Sethares descrito no item 3, adaptando o código de MatLab que o autor disponibilizou no link sethares.engr.wisc.edu/comprog.html, realizado no programa GNU Octave.

A curva de dissonância (fig. 2) gerada a partir da tríade aumentada (Passos 0, 4 e 8) mostra a máxima consonância nos passos 4 e 8 da escala, confirmando a eficácia do método de otimizar a consonância para uma determinada tríade.

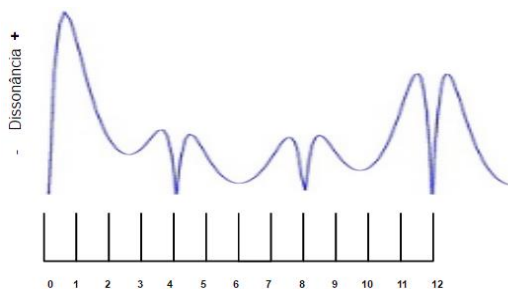


Fig. 2: Curva de dissonância do espectro para a Tríade Aumentada na escala 12-tet

As demais curvas geradas para as outras tríades possuem formatos um pouco mais complexos. É interessante observar que a máxima consonância não incide apenas sobre os passos do acorde escolhido, mas também sobre outros passos da escala.

Na figura 3, a curva de dissonância da téttrade diminuta (passos 0, 3, 6 e 9), por exemplo, podemos observar um pico de consonância no passo 9 da escala, equivalente à quarta altura da téttrade diminuta. No entanto, embora tenhamos níveis altos de consonância no 3º e no 6º passos da escala, podemos observar que o segundo maior vale da curva incide sobre o passo 4 da escala, nota da tríade maior. A explicação para isso se deve ao fato de a terça menor ter maior índice de dissonância que a terça maior, de acordo com a curva de dissonância para dois tons puros, como pode ser observado na figura 1. Por esta razão se explicaria a dificuldade na obtenção níveis mais altos de consonância no passo 3 da escala.

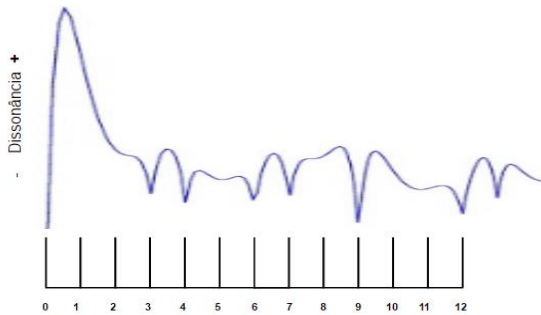


Fig. 3: Curva de dissonância do espectro para a Tétrade Diminuta na escala 12-tet

Na curva de dissonância (fig. 4) gerada a partir da tríade maior (passos 0, 4 e 7) observamos a máxima consonância no passo 4 da escala. A última nota do acorde (passo 7) também possui um pico de consonância, porém inferior a outros passos da escala. O mesmo ocorre a partir da observação da curva de dissonância (fig. 5) da tríade menor (passos 0, 3 e 7) no qual a terça menor (passo 3) possui um alto nível de consonância, enquanto a quinta justa possui nível de consonância relativamente menor se comparado com outros passos da escala.

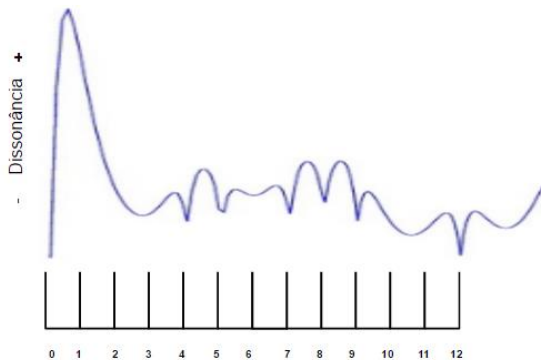


Fig. 4: Curva de dissonância do espectro para a Tríade Maior na escala 12-tet

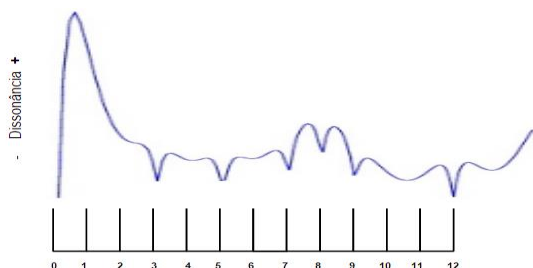


Fig. 5: Curva de dissonância do espectro para a Tríade Menor na escala 12-tet

6. Desdobramentos em síntese sonora

A partir da técnica apresentada de se relacionar escalas e espectro podemos ter em perspectiva a construção de instrumentos musicais digitais que usem timbres *super consonantes* para escalas arbitrárias do temperamento por igual. Essa aplicação da técnica tem sido trabalhada em nossa pesquisa a partir de um *patch* de Pure Data que relaciona timbres de até 10 parciais com escalas de 5 a 24 partes do temperamento por igual. Essa plataforma tem possibilitado espaço inovador para estudos de composição preliminares, que demonstrem a aplicação artística de processos composicionais baseados em modelos psicoacústicos de dissonância. Resultados nesta linha de investigação e produção artística serão objeto de abordagem em futuros artigos.

260

7. Conclusões

Tendo como referência o modelo de Sethares para a construção de curvas de dissonância, com o objetivo de estimar a rugosidade de sons complexos, pudemos atestar a eficácia da tentativa inicial do nosso modelo na construção de espectros que geram consonâncias em escalas arbitrárias do temperamento por igual. No entanto, os seguintes pontos ainda precisam ser investigados e aprimorados em futuras revisões do modelo:

1- O modelo de escolha de parciais para o espectro e a investigação dos seus limites:

Embora o segundo passo do modelo mostre total eficácia em alguns casos (como no espectro construído para o acorde aumentado) temos consciência da limitação da escolha das frequências dos parciais. Essa limitação se dá por causa da própria característica da curva da fig. 1, que impede a escolha de passos da escala que se distanciem em uma diferença menor que uma banda crítica. Esses limites ainda devem ser testados e matematicamente avaliados para o aperfeiçoamento do modelo.

2- A influência da amplitude dos parciais na construção do espectro:

Precisamos ainda investigar a influência de diferentes composições de amplitudes dentro do espectro para minimizar a consonância nos pontos escolhidos na escala, visto que esse é um parâmetro decisivo na percepção do timbre e da rugosidade. A partir deste estudo, poderemos gerar um modelo de composição de amplitudes que permita obter maior controle sobre os pontos de consonância da curva.

Por fim, consideramos essencial a realização de testes psicoacústicos para atestar experimentalmente a eficácia do modelo e suas variações. O modelo de Sethares para a geração de curvas de sons complexos é inteiramente baseado em um teste subjetivo que investiga a sensação de rugosidade para um par de tons puros e não timbres compostos. Nesse sentido, deve-se verificar se o modelo possui a influência esperada na percepção de dissonância de sons complexos.

8. Agradecimentos

Agradecemos à Rebeca Bayeh, pós-graduanda no Instituto de Física da USP, pela colaboração nos tópicos 3 e 5.

Referências bibliográficas

BENTO, Ricardo Ferreira, *Tratado de Otologia*. 2ª edição. São Paulo: Atheneu, 2013.

HELMHOLTZ, Hermann Ludwig Ferdinand von; ELLIS, Alexander J. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Second English Edition. New York: Dover., 1954.

PIERCE, John R. Attaining consonance in arbitrary scales. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, New York, v. 40, n. 1, p. 249-249, 1966.

PLOMP, Reinier; LEVELT, Willem J. M. Tonal consonance and critical bandwidth. In: *The journal of the Acoustical Society of America*, New York, v. 38, n. 4, p. 548-560, 1965.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e psicofísica da música*. São Paulo: Edusp, 1998.

SETHARES, William A. *Tuning, timbre, spectrum, scale*. New York: Springer Science & Business Media, 2005.

_____. *A. Some Useful Computer Programs*. New York: Springer Science & Business Media, 2005. Disponível em: <<http://sethares.engr.wisc.edu/comprog.html>>. Acesso em: 10 set 2016.

262

STRAUS, Joseph N. *Introdução à teoria pós-tonal*. Rio de Janeiro: Prentice-Hall do Brasil, Ltda., 2000.

ZWICKER, E; Flottorp, G. and Stevens, S.S. Critical Band Width in Loudness Summation. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, New York, v. 29, n. 5, p. 548-557, 1957. Disponível em: <<http://asa.scitation.org/doi/10.1121/1.1908963>>. Acesso em: 12 abr 2017.

ZWICKER, Eberhard; FASTL, Hugo. *Psychoacoustics: Facts and models*. New York: Springer Science & Business Media, 2013

Cruzamentos entre Improvisação Livre e Feminismos

PEDRO SOLLERO

ECA/USP - pedrosollero@gmail.com

Introdução

Este artigo está repleto de processos improvisatórios. Desde o tema principal da pesquisa de mestrado do qual faz parte – relatos e reflexões sobre processos individuais de preparação e subjetivação para improvisação musical livre – até a necessária mudança no olhar do pesquisador para acolher o inesperado. Já era imaginado, antes do início da pesquisa, que os relatos que eu pretendia colher me levariam por caminhos que só seriam conhecidos no processo da pesquisa. O meu interesse por cada musicista para quem mandei pedidos de entrevista era sobre uma parte do trabalho de cada um, à qual, em geral, pouco se tem acesso. A maneira como cada musicista descreve e reflete sobre as práticas que acreditam compor sua preparação para improvisar. Elaborei meu projeto ciente de que as respostas seriam diversas, como foram, e possivelmente envolveriam atividades das mais variadas. De caratê ao estudo de escalas, de andar de bicicleta a improvisar com gravações de outros improvisadores. Havia uma abertura intencional na maneira em que as questões da entrevista foram elaboradas. Queria deixar espaço para indeterminação. Preparação é uma palavra quase vaga demais, portanto é necessário cuidado em sua explicação. Não gostaria de guiar mais do que o inevitável a maneira como esta palavra tão ampla era compreendida pelos entrevistados. O plano quase infalível de não esperar nada especificamente de cada entrevistado rapidamente mostrou-se frágil. Como frequentemente acontece com as nossas expectativas em improvisações, fui surpreendido. Uma aparente coincidência se colocava cada vez mais no centro da pesquisa e mostrava que os dados que eu estava a colher não deveriam vir somente das respostas dadas durante as entrevistas mas de onde e como vinham estas respostas. Minha atenção atraía-se para o fato de que com exceção do meu orientador, só obtive resposta positiva das mulheres a quem solicitei entrevistas. A amostragem pequena de pedidos

enviados, ao todo nove, é mais um motivo pelo qual este artigo não tem nenhum interesse em estabelecer verdades ou sugerir normas. Somente observar como aparentes coincidências no processo de pesquisa afetaram o olhar do pesquisador. A maneira como os fatos se distanciaram do plano gerou uma situação que não poderia ignorar. A incursão nos estudos feministas e de gênero, embora não sejam o foco principal da minha pesquisa, mostrou-se necessária para entender por que o assunto que escolhi parecia interessar mais às mulheres a quem pedi entrevistas, do que aos homens. A aparente coincidência ganhou nova luz no X Colóquio Internacional sobre Michel Foucault. Neste evento promovido pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, deparei-me com a necessidade de aproximar-me dos estudos feministas. As falas de duas mulheres – Margareth Rago e Margaret McLaren – atentaram-me para algo que juntava peças importantes que flutuavam desconexas pela minha pesquisa e passavam-se por felizes coincidências. A relação das mulheres com o *cuidado de si*. Este conceito que ocupa parte central da minha pesquisa é tratado por Foucault em livro entitulado *Hermenêutica do Sujeito*. Nesta obra o filósofo descreve como, através do *cuidado de si*, se dá a construção do próprio sujeito. Para tanto realiza um estudo deste conceito em filósofos clássicos gregos e romanos. O termo remete a ideias de ocupar-se de si mesmo ou preocupar-se consigo, porém possui um caráter inextricavelmente social. Esta forma de organizar práticas na busca da virtude e da construção do sujeito busca não só uma atitude geral para consigo, mas para com os outros, com o mundo. Para Foucault, “o cuidado de si é... um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude da existência... o momento primeiro do despertar”. As duas autoras citadas possuem extenso trabalho a respeito de feminismos, Foucault e subjetividade. Tentarei nos parágrafos que seguem, apontar coincidências entre os discursos destas e outros encontrados na literatura sobre improvisação livre.

Cabe mencionar que reflexões desta natureza são bastante comuns em outras áreas do conhecimento. Na filosofia, além de Foucault, o filósofo alemão Peter Sloterdijk

traz o conceito de “antropotécnica”¹¹⁵; no teatro, Stanislavski fala do “trabalho do ator sobre si mesmo”¹¹⁶; Artaud, do “atletismo afetivo”¹¹⁷; Grotowski, “a arte como veículo”¹¹⁸. Todos os autores citados e inúmeros outros descrevem conjuntos de práticas e estratégias que extrapolam o domínio técnico específico da atividade em desenvolvimento e são determinantes no processo. Referências a formas de cuidados de si também podem ser encontradas muito antes na história e certamente ultrapassam o momento observado por Foucault. A ideia de cuidado de si não está, portanto, restrita à filosofia grega ou à de Foucault, ou mesmo aos feminismos que daí se inspiram e artistas que se valem desta ou daquela prática.

A pesquisa que elaborei era sobre a relação de músicos improvisadores com o *cuidado de si* e de repente, além do meu orientador, eu só tinha conseguido relatos de improvisadoras. Porque o assunto que eu escolhi parecia mais caro às mulheres do que aos homens? Foram nove pedidos de entrevistas, como disse. Seis para homens e três para mulheres. Não cabe dizer quem eram os homens que não responderam ou não aceitaram, mas as mulheres não eram menos renomadas e ocupadas. Entrevistei Pauline Oliveros, Chefa Alonso e Susan Alcorn. Com isso, parti de uma desproporção inicial de dois homens para cada mulher e cheguei a uma de três mulheres para cada homem. E ainda achava que era coincidência. Durante o X colóquio de Foucault, diversas falas que citavam Margareth Rago, e ela própria, discutiam a proximidade histórica das mulheres e o *cuidado de si*. No mesmo dia, Margareth McLaren falou sobre Foucault, feminismos e subjetivação. Nesta tríade bastava substituir feminismos por improvisação livre que as ideias continuavam funcionando. Ficou claro que minha relação com o feminismo precisava ser revista. Sempre fui a favor das lutas feministas devido a uma repulsa por toda forma de dominação de um ser humano por outro. Sabia também da importância de procurar em mim mesmo e desconstruir atitudes, pensamentos e comportamentos que reproduzem uma lógica de opressão das mulheres. Contudo, as leituras do

¹¹⁵ In: SLOTERDIJK, 2012

¹¹⁶ In: STANISLAVSKI, 1989

¹¹⁷ In: ARTAUD, 2006

¹¹⁸ In: FLASZEN, 2010

mestrado, os estudos, os ensaios, as aulas, os trabalhos, os cuidados da casa, a família... A enorme lista de afazeres parecia empurrar autoras feministas para o final da fila. Concluí, naquele momento, que faria pouco sentido realizar uma pesquisa em improvisação livre, que não fosse capaz de acolher contingências tão fortes como esta e refletir constantemente sobre os rumos que se apresentam sem aviso. Percebi que precisava saber mais sobre aquilo, ainda que não tenha sido capaz de reconhecer este dado a tempo para as entrevistas e, infelizmente, em um dos casos nunca poderei perguntar.

Minha aproximação da obra de Foucault veio por uma aparente semelhança entre práticas de musicistas improvisadores, e de filósofos helenísticos e romanos que o autor descreve em sua *Hermenêutica do Sujeito*. A descrição que o filósofo faz destes processos e principalmente destas maneiras de conduzir a vida alimentam o pensamento sobre diferentes aspectos de vidas dedicadas a um objetivo ético e estético. Os estudos a respeito destes processos de subjetivação na filosofia grega e romana não eram referência significativa para nenhuma das improvisadoras entrevistadas. Contudo, a despeito das três esclarecerem que não poderiam ajudar muito em relação a esta bibliografia tão específica, todas concederam longas e generosas entrevistas sobre seus processos de preparação. Perguntas sobre escuta, atenção, técnica instrumental e outras habilidades relacionadas à improvisação livre foram respondidas com atenção e interesse. A seguir falarei sobre as ideias de Pauline Oliveros. Em seguida abordarei o pensamento foucaultiano que informa os trabalhos de Rago e McLaren. Por fim buscarei articular algumas das ideias levantadas e relacionar esta reflexão à minha própria prática como improvisador.

Pauline Oliveros

Durante a entrevista com Pauline Oliveros, questões como o racismo e a discriminação mostraram-se determinantes em um desejo de criar algo que se oponha diretamente a isto, além da associação deste esforço à sua prática musical.

Um trabalho importante para compreender não só esta compositora e improvisadora, mas a participação de outras mulheres na música improvisada pode ser encontrado no texto da autora intitulado *Harmonic anatomy: Women in*

improvisation. Neste texto curto, Oliveros oferece um relato de sua formação musical desde a infância e passa por episódios lamentáveis de opressão. A trajetória mostra, a despeito das dificuldades, um impacto claro da autora nos ambientes musicais à sua volta além da criação de novos ambientes para a prática de improvisação entre mulheres. Para descrever o cenário do qual parte uma mulher que se aventura a improvisar música e os desafios de gênero que encontrará, a autora aponta valores frequentemente enfatizados pela crítica na descrição de musicistas de improvisação que revelam tratamento diferenciado por parte da crítica em relação a improvisadores e improvisadoras. Fluência técnica, inteligência e precisão são raramente citadas nas críticas às mulheres. Da mesma forma, não se vê referência ao toque doce dos lábios de nenhum improvisador. Dificilmente encontramos a performance de um homem descrita como íntima e sensual, ou referência à precisão intensa de uma mulher. Outro valor comumente associado ao homem é a competitividade. Menos citada nas críticas, mas não menos presente em ambientes musicais. Poder sentir-se ouvida e em colaboração foi o que levou Oliveros a formar seus diferentes grupos de mulheres. Nestes, a autora conta no referido artigo, não se sentia como um concorrente intruso. A menor presença feminina apontada por Oliveros parece seguir como regra na maior parte dos países do mundo e na maioria das práticas musicais, inclusive na improvisação livre. Em minha trajetória até hoje, nunca estive em um ensaio com mais mulheres do que homens. A imensa maioria dos ensaios em que estive nos últimos vinte anos era exclusivamente de homens. Chama atenção quando o número de mulheres é igual, ou quase. Não é eufemismo, como homem que sou, dizer que é impossível imaginar as dificuldades e frustrações que enfrenta qualquer mulher que decida fazer música, improvisada ou não. A competitividade do homem bem-sucedido, tão valorizada no mundo dos negócios e às vezes de forma um pouco velada em certos círculos musicais, possui uma capacidade de violência esmagadora de qualquer criatividade. Além disso a violência simbólica machista que frequentemente acompanha esta forma de existir, também não raro, velada, ajuda a criar as condições perfeitas para dificultar imensamente o acesso de qualquer mulher à música salvo como espectadora.

Apesar da realidade desfavorável que encontram as improvisadoras, o trabalho de pessoas como Pauline Oliveros certamente contribui para que hoje circule por territórios da improvisação livre uma ética de igualdade. Ao observar o fato importantíssimo que a maior parte das vagas em grupos musicais de qualquer gênero ainda é ocupada por homens, a autora reforça o que já sabemos. Estamos ainda muito longe de uma forma de viver mais igualitária. Os grupos musicais, inclusive na improvisação livre, ainda são majoritariamente formados por homens. As mulheres ainda sofrem diferentes violências dentro de grupos musicais regidos por uma lógica masculina. As lutas feministas, dentro e fora da improvisação livre estão longe de acabar. Começamos este ano de 2017 com a notícia de um massacre feminicida na cidade onde nasci e moro. Em terras mais distantes, a Rússia aprovou em última instância texto que despenaliza a violência doméstica que não cause o que definem como danos permanentes à saúde. É ainda mais assustador saber que esta iniciativa partiu de duas deputadas e duas senadoras russas. Não cabe a ilusão de que logo as coisas vão ficar bem. No entanto trabalhos como o de Oliveros oferecem ferramentas para buscar a multiplicação de ideias que visam um mundo menos misógino. O horror que estas monstruosidades ainda causam não deve nos impedir de perceber transformações notáveis na sensibilidade de mulheres e homens. A melancolia do mundo perdido só é lucrativa para quem a impõe.

268

Feminismos, cuidado de si e questões éticas da improvisação livre

Elaborei o meu projeto de mestrado por acreditar que poderia compreender processos de preparação para a improvisação livre com ajuda do trabalho de Michel Foucault. Diversas ideias apresentadas pelo filósofo pareciam ecoar no que conhecia da literatura sobre improvisação e na minha própria experiência. Tanto a obra de Foucault quanto as propostas éticas apresentadas pelas autoras aqui citadas revelam buscas incessantes por um fim que caminha com a linha do horizonte. Descobri no caminho, que a relação das mulheres com o cuidado de si, é muito mais documentada do que a da improvisação.

O feminismo, para Rago, encontra-se em um momento bastante significativo. A autora aponta que embora a luta esteja longe de acabar, podemos observar conquistas dentro da sociedade “produzindo importantes efeitos na sensibilidade e no imaginário social, claramente perceptíveis na vida cotidiana.” (RAGO, 2004, p.6). Haveria algo associado à maneira que eu propunha tratar a improvisação, que traria de alguma forma traços de uma feminização em curso no interior desta forma musical? Ainda sobre este processo, Rago indica que estas mudanças acontecem:

Especialmente a partir da constituição de um novo olhar sobre si e sobre o outro – e, nesse sentido, penso num processo de feminização cultural em curso -, o mundo tem-se tornado mais feminino e feminista, libertário e solidário ou, em outras palavras, filógino... (RAGO, 2004, p.3).

Rago aponta diversos fatores que aproximam as mulheres do *cuidado de si*. A distância histórica das guerras e do policiamento, o cuidado com a família e o espaço, as reflexões e lutas feministas e suas conquistas...

Para Judith Butler a “improvisação designa um domínio relativo de liberdade em um mundo determinado por regras.” (BUTLER, In McMuller, 2016) Ao transportar este pensamento especificamente para o universo da improvisação livre, podemos pensar esta liberdade relativa de diferentes formas. Rogerio Costa vê na improvisação livre a ideia do filósofo Gilles Deleuze de um jogo cujas regras são feitas ao jogar. Um oásis à normatividade onde são ensaiadas novas formas de existência. Estas regras em relação às quais agimos não deixam obviamente de existir no mundo enquanto tocamos. Não há suspensão da realidade. Há o devir de outras realidades na coragem do salto para o desconhecido, na escuta atenta, na interação sem hierarquias. Relações de poder estão presentes, aponta Foucault, em qualquer interação entre seres humanos. Foucault sugere que são transitórias, instáveis e dependem de inúmeros fatores. O autor explica que quando este poder se concentra exclusivamente sobre uma das partes, subjugando, há dominação. Isto deve ser evitado até mesmo em grupos de improvisação livre nos quais uma figura exerce uma função pedagógica ou burocrática centralizadora. Acredito que

deva fazer parte do esforço de quem ocupa este posto, buscar um ambiente desierarquizado no qual as vozes individuais são ouvidas tanto no sentido musical quando nas discussões. Este esforço é algo que percebi em todos os grupos de improvisação dos quais participo. As tarefas são distribuídas de maneira a não sobrecarregar ninguém ou concentrar informação demais em uma pessoa só. Trabalhos de produção são responsabilidade de todos e são feitos por qualquer um que quiser e puder. Sendo assim há maior alternância nas pessoas que tomam pequenas decisões determinantes no processo. Questões como datas e horários de ensaio, administração de recursos, formato de ensaio, duração e caráter das músicas e redação de atas, são divididas e as decisões são debatidas e tomadas por quem estiver presente. Cuidados com o espaço e equipamento também são coletivos. Não tenho nenhuma ilusão de que a improvisação livre esteja livre de ideias e práticas machistas ou que de outras formas contrariam a ética que associo a esta forma musical. Os ambientes de improvisação que frequento continuam majoritariamente ocupados por homens brancos de ao menos razoável condição social. Estas heterotopias, nas quais são germinadas formas de convivência diferentes das impostas pelo mundo, embora atualizem no espaço entre os corpos utopias de interação, são formadas entre seres que na melhor das hipóteses, lutam por uma desconstrução de modelos de subjetividade que inevitavelmente deixam rastros nas formas de comportamentos que não condizem com a ética do espaço em questão. A improvisação livre não é o território da perfeição. É um lugar no qual o erro pode ser trabalhado e ressignificado. É importante que neste contexto questões de gênero possam receber a devida atenção toda vez que forem colocadas como relevantes. Discussões variam de onde cada um coloca sua cadeira até quem toca forte demais ou por muito tempo. Estas atitudes são capazes de criar relações de dominação no interior do grupo e frequentemente geram reações fortes. Discute-se por cadeira, tomada, segundos de silêncio, espaço sonoro... Todos estes fatores podem determinar questões importantes como se alguém será ouvido ou não. A solução precisa ser encontrada de maneira coletiva e inevitavelmente haverá dias em que pessoas se frustrarão. Diversos fatores levarão à esta ou àquela definição, como a maior legitimidade

de certos discursos em relação a outros. A circulação dos discursos é regulada por diversos fatores como mostra Foucault em seu livro *A ordem do discurso*. No caso de grupos de improvisação livre, podemos especular que o tempo de casa de determinados músicos pode gerar uma legitimidade diferenciada para a circulação deste discurso ao passo que novos integrantes podem ter dificuldade para achar um espaço para sua voz. Suponho que mulheres nesta situação de desvantagem encontrem ainda mais obstáculos. As estratégias para contornar estas situações são limitadas e até esforços bem-intencionados às vezes deixam passar atitudes que cerceiam determinados discursos.

Ouvi falar de um grupo de improvisação livre no qual por decreto as mulheres sempre tocavam antes dos homens. Infelizmente nunca consegui saber mais sobre este caso peculiar. A princípio tendo a especular alguns cenários e logo surgem perguntas. Não entendo porque estas mulheres querem continuar tocando com estes homens nem como impuseram a tal regra de tocar primeiro. Estariam na rara condição de maioria sendo assim capazes de impor este ambiente altamente normativo para a minoria masculina? Elas os manteriam no grupo por acharem suas contribuições musicais indispensáveis? Por acreditarem que podem ajudar estes homens em um processo de desconstrução? Outra possibilidade parece ser uma obrigação da qual ninguém pode fugir e uma figura externa que controla tudo. Neste caso, acho muito pouco provável que a situação seja proveitosa para qualquer pessoa envolvida. A questão dos homens não escutarem as mulheres, caso tenha sido esta a motivação da norma, permaneceria possivelmente igual ou pioraria já que o único momento em que o rapaz teria que ter qualquer tipo de atenção às moças seria para perceber que elas não estão mais tocando (se é que isso também não é definido de maneira coercitiva com regências e partituras...). Podemos também especular que a decisão não tenha partido de um conflito e sim de um acordo com objetivo de experimentar e mostrar outras formas de hierarquia e dominação alternativas ao machismo. Seja como for, são indispensáveis as estratégias para combater o que ainda existe de opressão sobre as mulheres dentro e fora da improvisação livre. Processos feministas de tomada de consciência e atuação sobre si, como afirma McLaren, não só

possibilitam a atuação da mulher sobre si como podem ser considerados em si mesmos uma prática de transformação de si e da sociedade. O trabalho de desconstrução de determinados padrões de comportamento, sejam sonoros ou sociais, exige constante reiteração para si dos valores considerados verdadeiros e abertura para o outro. No entanto estas práticas modificam as formas de interação e deixam marcas que se estendem por outros territórios e modificam sensibilidades. A filósofa Margaret McLaren afirma que:

Práticas de si são sempre feitas com referencia a um objetivo particular. Sugiro que a tomada de consciência pode ser vista como uma prática feminista de si, discutindo como a tomada de consciência como uma prática de si promove a transformação individual, bem como a coletiva. (MCLAREN, 2016, p.29)

272

A autora chama atenção para novas formas de subjetivação vindas de uma constituição ativa do sujeito. A filósofa ampara-se no trabalho de Michel Foucault para afirmar que estas ações individuais estão intimamente ligadas à mudanças estruturais na sociedade. Para McLaren a transformação social e a transformação individual dependem uma da outra.

Modular subjetividades de músicos, como se busca nos processos que descrevi não é simples mas pode gerar efeitos positivos que se estendem para além dos domínios da música: uma escuta cuidadosa que sabe dar e receber silêncio; uma capacidade de ação eficiente sem planejamento quando necessário; a não repetição de valores competitivos e hierárquicos; a não reprodução de uma lógica industrial segundo a qual poucas pessoas dão as ordens sem tocar o produto final; relações igualitárias não normativas; o derramamento destes valores e seus efeitos para a vida social de cada instrumentista. O grupo de improvisação livre articula o desenvolvimento das habilidades e virtudes e apresenta um resultado estético das negociações intersubjetivas que acontecem em tempo real. Pauline Oliveros traz em sua obra uma importante contribuição para a criação de um mundo mais igualitário e respeitoso.

Conclusão

Assim como ressalta Rago quando diz que o feminismo ainda está longe de ter suas metas alcançadas, a improvisação livre ainda é um território ocupado quase sempre por homens. O que também chama atenção é que em outros círculos musicais a presença feminina é ainda mais reduzida. Talvez meu olhar sobre a improvisação livre como um espaço um pouco mais filógeno venha da diferença que observei entre esta e minhas experiências musicais quase exclusivamente masculinas em bandas adolescentes, ou meus colegas de turma no curso de Música Popular na Universidade Estadual de Campinas entre os quais havia vinte e cinco homens e uma mulher. A presença feminina embora ainda insuficiente, precisa ser observada nos espaços onde ela parece existir de forma diferente do comum. No primeiro ensaio do qual participei com a Orquestra Errante havia paridade. Isto sem dúvida chamou minha atenção. Nunca havia tocado com tantas mulheres. Creio que caiba aos desdobramentos deste trabalho, conhecer os estudos que investigam a presença de mulheres na música, quantitativa e qualitativamente. Ainda que a minha pesquisa represente um recorte pequeno destes universos em expansão e este relato indique apenas o começo de um processo, os cruzamentos que se apontam sugerem perguntas relevantes para as quais não possuo respostas e por isso devem ser perguntadas. Este relato/reflexão sobre a minha experiência pessoal, não pretende criar ou oferecer verdades gerais e comprováveis, ou esboça qualquer tentativa de estabelecer um estado geral da improvisação livre ou feminismo. Espero somente conseguir narrar com clareza como as questões feministas vieram a ocupar posição de tamanha importância em uma pesquisa que não as previa, além de esboçar um começo de trilha que buscará compreender melhor as relações entre estas duas correntes tão importantes. Espero que as questões levantadas possam ajudar neste sentido. O momento das conquistas feministas e práticas improvisatórias, considerando ambas como práticas de reinvenção, indica que novas gerações poderão crescer com formas de subjetivação e constituição de si, mais criativas, menos bélicas e em constante busca de liberdade.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, A. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- COSTA, R. Estratégias pedagógicas para a prática da livre improvisação: diálogos entre a improvisação e a composição. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da Anppom*. Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 447-452.
- FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2007
- GROTOWSKI, J.; BARBA, E.; FLASZEN, L. *O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Sesc/Perspectiva, 2010.
- MCLAREN, M. Foucault, Feminismo e Subjetividade. São Paulo: Intermeios, 2016.
- MCMULLEN, T. Improvisation within a scene of constraint: An interview with Judith Butler. In: SIDDALL, G; WATERMAN, E. (Orgs.) *Negotiated Moments: Improvisation, sound and Subjectivity*, Durham: Duke University Press, 2016. p. 21-35
- OLIVEROS, P. *Deep listening: A composer's sound practice*. Lincoln: Deep Listening, 2005.
- _____. Harmonic Anatomy: Women in improvisation. In: FISCHLIN, D; HEBLE, A. (Orgs.) *The other side of nowhere: Jazz improvisations and community dialogue*. Middletown: Wesleyan University, 2004. P. 50-70
- RAGO, M. Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos. In: LIMA, C. C.; SCHMIDT S. P. (Orgs.) *Poéticas e Políticas Feministas*. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2004. p. 31-41
- _____. Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola. In: *Revista Estudos Feministas*, v.16, n.1, Florianópolis: UFSC, 2008.
- SLOTERDIJK, P. *Has de cambiar tu vida*. Valencia: Pre-Textos, 2012.
- STANISLAVSKI, C. *A Preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Estudo sobre materiais resistentes nº1: da composição à performance

RODOLFO AUGUSTO DANIEL VAZ VALENTE
USP - rodolfo@rodolfovalente.com

WILLIAM TEIXEIRA DA SILVA¹¹⁹
USP - teixeiradasilva.william@gmail.com

Esta comunicação trata do processo de composição da peça *Estudo sobre materiais resistentes nº 1* (2011-2016), para violoncelo e sons eletrônicos, resultante da colaboração entre o compositor Rodolfo Valente e o violoncelista William Teixeira. O material tomado como ponto de partida é a *Suíte nº 2 em ré menor, BWV 1008*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), em sua íntegra, perfazendo aproximadamente a mesma duração da peça original. Em cada um dos seis movimentos, o material sofre interferências diversas tanto por meio da escritura da parte instrumental, quanto através do uso de sons eletrônicos.

Acerca da suíte nº 2 em ré menor, BWV 1008

A *suíte em ré menor, BWV 1008*, é a segunda de um conjunto de seis, escritas entre 1717 e 1723, período este em que Bach foi (pela única vez em sua vida) *Kapellmeister* da cidade de Koethen. A peça, junto com a grande obra instrumental de Bach nasce não por acaso neste período, já que por ser uma cidade calvinista, os serviços religiosos em Koethen não possuíam grande quantidade de música, sendo Bach solicitado a compor música não litúrgica, provavelmente para apresentações dedicadas unicamente à fruição, como parece indicar a existência de uma sala (capela) sem qualquer uso além de reuniões musicais. O príncipe Leopold, dirigente da cidade, era um grande apreciador da música, tendo contratado

¹¹⁹ Esse artigo é resultado parcial de pesquisa de doutorado financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2013/02765-4). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

no mesmo período, além de Bach, os maiores músicos germânicos daquele tempo, dentre os quais o violoncelista Christian Bernhard Linigke, oriundo da capela real de Berlim. As viagens do príncipe por toda a Europa foram as principais razões de seu gosto pela música, com especial apreço pela França e pelos Países Baixos, grandes expressões da música instrumental na virada do século XVII para o XVIII.

A obra aqui trabalhada possui um afeto absolutamente característico pela presença de figuras retórico-musicais que indicam um discurso de lamento e dor (como fica evidente no baixo de lamento do minueto), além, é claro, da própria tonalidade de ré menor, escolha pouco usual, mas sempre significativa para Bach.

Como as demais suítes da série, cada conjunto reúne um prelúdio e cinco danças, sendo sempre a primeira uma dança alemã (*Allemande*), uma dança italiana (*Courante*), uma dança ibero-americanada (*Sarabande*), uma dança francesa (*Menuet*, neste caso, mas *Bourée* ou *Gavotte* em outras suítes) e, por fim, uma dança inglesa (*Gigue*). Apesar do caráter cosmopolita, o próprio idioma dos títulos já indica que Bach faz uso do estilo e da leitura francesa de tais danças, sendo essa a direção principal para a construção gestual da peça.

O prelúdio possui uma função exórdica, ou seja, introduz a tese do discurso, neste caso, a tonalidade e o afeto que permeará todas as danças. Trazendo diretamente a forma de prelúdio típica de Dietrich Buxtehude (1637-1707), este movimento possui sempre uma figura central e uma segunda parte em *stillo fantastico*, com ênfase na liberdade improvisativa, ainda mais explorada por Bach. O gesto central é a tríade em colcheias, que divide a peça em três grandes eixos de exploração harmônica, até as ornamentações da seção final, que foge à regra dos demais prelúdios para violoncelo por não resgatar o material inicial em sua conclusão.

Os demais movimentos, obedecendo a um esquema tradicional de dança AA-BB, exploram os gestos característicos de cada dança propriamente dita, sendo: a *Allemande* uma dança em 2 com *levare* para o tempo forte; a *Courante* uma dança rápida em 3; a *Sarabande*, uma dança tornada lenta em 3, mas com apoio em seu segundo tempo; o *Menuet*, uma dança em tempo médio em 3, e a *Gigue*, dança final e mais rápida, em

compasso binário composto. É esta gestualidade do dançarino o principal elemento de continuidade de cada peça, oferecendo elementos genéricos para o desenvolvimento retórico e contrapontístico do discurso.

Interferências na escritura e eletrônica

Uma vez realizado este breve panorama da suíte original, é possível deter-se em uma descrição das interferências realizadas em cada um dos movimentos deste *Estudo sobre materiais resistentes nº 1* (que mantém os nomes das danças originais), tanto na dimensão da escritura instrumental quanto sua expansão através de intervenções eletrônicas (gerenciadas através do ambiente de programação SuperCollider).¹²⁰

Prelude

Este primeiro movimento foi escrito em 2011, como estudo de trilha sonora para o longa-metragem *Tanta* do cineasta Alexandre Charro, que sugeriu o prelúdio original como referência para uma cena. Sem optar pelo *pastiche* nem pela recusa da referência, experimentou-se uma terceira abordagem: nem aderir, nem negar, mas resistir à referência original. Ou seja, ao mesmo tempo incorporar o material e nele interferir de maneira enfática o suficiente para que dali pudesse (ao menos em potência) emergir um discurso musical renovado.

Uma linha diagonal foi traçada arbitrariamente sobre a partitura, sendo todo o material à esquerda desta linha copiado em sua forma original. Já tudo que estava ao lado direito foi apagado, sendo escrito um material novo que interrompe o fluxo gestual, suspende a temporalidade anterior e introduz modos de produção contrastantes (*pizzicati*, harmônicos, notas com meia pressão, *overpress*), além de polarizar notas estranhas à harmonia original. O estranhamento de cada interferência é intensificado por uma intervenção eletrônica, na qual uma versão pré-gravada do mesmo trecho é

¹²⁰ Partitura e gravação desta peça podem ser acessadas no endereço: <http://www.rodolfovalente.com.br/p/trabalhos.html>

temporalmente distorcida: quatro camadas distintas com variações de velocidade e direção de leitura.

Devido à diagonalidade da linha arbitrariamente traçada sobre a partitura original, um processo direcional de transformação do material se impõe globalmente: a cada nova linha, a parcela do texto musical original diminui e o novo material amplia sua presença. Corroborando com tal processo, cada intervenção eletrônica produz um rastro cada vez mais longo (aproximadamente o dobro da duração de cada intervenção escrita), de maneira que mesmo quando o material original é retomado pelo instrumento, ainda há sons eletrônicos soando. Aos poucos, as intervenções eletrônicas se aproximam até se fundirem em uma camada sonora contínua.

278

deste lado da linha diagonal pontilhada,
interpretar como o prelúdio da suíte 2 em ré menor

The image shows a musical score for violin and cello. It features two systems of music. The first system is in 3/4 time and includes a diagonal line that starts from the right side of the staff and moves towards the left. Above the staff, there is a note: "deste lado da linha diagonal pontilhada, interpretar como o prelúdio da suíte 2 em ré menor". The score includes dynamics such as (mp) and pp, and performance instructions like ord., piz., arco sp., and harm. gliss. The second system is in 3/4 time and includes a diagonal line that starts from the right side of the staff and moves towards the left. The score includes dynamics such as pp and mf, and performance instructions like a tempo, arco sp., and harm. gliss.

Figura 1: Trecho da partitura do **Estudo sobre materiais resistentes nº1**, explicitando a linha diagonal traçada sobre o prelúdio original.

Allemande

O segundo movimento, bem como todos os seguintes, foram escritos em 2016, após uma conversa entre o compositor Rodolfo Valente e o violoncelista Willaim Teixeira. Neste contato, o instrumentista, amparado por sua prática e pesquisa em torno dos repertórios barroco e contemporâneo vislumbrou no trabalho realizado no prelúdio uma interferência composicional de maior envergadura, abrangendo a íntegra da suíte. Além do violoncelo e dos sons eletrônicos, discutiu-se a possibilidade de reincorporar a dança (como de fato viria a ocorrer em outubro de 2016 em uma

colaboração com a dançarina Maíra Alves, que construiu uma coreografia contemporânea a partir de gestos das danças barrocas).

Da *Allemande* em diante surge uma questão ausente no prelúdio: a presença de ritornelos. Não nos remetemos aqui ao conceito deleuziano que tem estado presente em discussões sobre música, mas sim no sentido prosaico de repetição de um determinado trecho musical notado entre barras duplas, introduzido no período barroco e amplamente utilizado nos períodos clássico e romântico, mas diametralmente evitado em diversas vertentes da música contemporânea. A partir da discussão entre compositor e instrumentista, adotou-se a solução que pareceu mais condizente com a prática musical da época de escrita da suíte: embora graficamente pareça estar sugerida a repetição exata do trecho, esperava-se que fosse produzida alguma variação no modo de tocar no momento em que fosse executado pela segunda vez. Assim, todos os movimentos a partir do segundo foram pensados não de forma binária como A-B, mas como se fossem *durchkomponiert*, ou seja, A1-A2-B1-B2 (ou no caso particular do minueto, A1-A2-B1-B2-C1-C2-D1-D2-A3-B3). Introduz-se assim uma tensão formal entre material original e sua transformação: a periodicidade interna da suíte originalmente pensada em estruturas cíclicas de quatro e oito compassos, é atravessada arbitrariamente pelas transformações quase sempre em uma direcionalidade única do começo ao final do movimento (foge à regra o *minueto*, no qual o material original constantemente reivindica tanto sua presença sonora inalterada quanto sua força original de articulação formal, como veremos adiante). Sequências de números primos (crescentes, decrescentes, intercaladas, etc.) regulam o desenvolvimento temporal das transformações de maneira a, sem abandonar a clareza das direcionalidades globais, potencializar irregularidades e produzir o máximo de *dissonâncias* ou *batimentos formais* em relação ao material de base.

Se o *Prelude* realiza um afastamento progressivo em relação ao material original, a *Allemande* comporta-se de maneira simetricamente oposta: parte-se de um apagamento considerável do material original que é recuperado aos poucos, até que o discurso bachiano volte a predominar. Na escuta do

compositor, um aspecto que pareceu característico deste segundo movimento foi a verticalização harmônica, com presença de um número razoável de acordes de três ou quatro notas. Portanto, a primeira operação realizada foi converter em pausas todas as notas da partitura que não fizessem parte de acordes (fossem estes de quatro, três ou apenas duas notas). Daí resultou um esqueleto estrutural de 32 acordes em torno dos quais as notas originais foram progressivamente reintroduzidas segundo uma regra específica baseada em sequências de números primos, sendo notas anteriores aos acordes e notas posteriores reguladas por sequências de independentes e defasadas, para que o processo fosse ao mesmo tempo percebido em sua direcionalidade global, no entanto sem produzir uma previsibilidade excessiva.



280

Figura 2: Início da **Allemande**: vazios em torno dos acordes

Uma vez concluída a aplicação deste procedimento de caráter mais algorítmico e objetivo, o detalhamento da partitura foi feito de maneira mais livre, introduzindo-se pequenos desvios rítmicos (ora comprimindo, ora dilatando figuras), variando modos de jogo e posições de arco, bem como colorindo com grandes prolongamento de notas algumas das longas pausas herdadas do apagamento inicial.

A eletrônica aqui interfere em tempo real, gravando e fazendo prolongar cada um dos 32 acordes tomados como pontos estruturais da peça, expandindo suas durações e realizando sutis micro-articulações polirrítmicas através da sobreposição de modulações de amplitude.

Courante

A *Courante* caracteriza-se como a dança mais veloz da suíte original, um quase *moto continuo* de semicolcheias. Por isso, buscou-se intervir neste fluxo, alterando sensivelmente sua percepção. Três camadas de procedimentos direcionais baseados em contagens de notas foram aplicadas sucessivamente, segundo sequências independentes de

números primos. No processo composicional, tais tipos de interferência foram identificados como *repetição*, *prolongamento* e *silenciamento*, descritos abaixo.

Repetição: Este procedimento consiste em a cada certo número de notas, anular temporariamente o perfil melódico do fluxo sonoro congelando-o em uma única altura por um certo número de figuras, sem interferir no aspecto rítmico. Embora não sejam introduzidas outras alturas além das originais, tal procedimento acaba resultando em polarizações harmônicas estranhas no contexto da harmonia original (caso alguém por ventura decidir repetir matematicamente o procedimento, descobrirá que nem sempre o resultado coincidirá com o que se pode ver nesta partitura, afinal pequenos desvios foram incorporados a fim de polarizar notas que produzissem ambiguidades interessantes no contexto).

O número de nota entre cada intervenção é regulado por uma sequência descendente de números primos de 37 a 3, sendo que o número de notas repetidas em cada etapa do processo é regulado pela mesma sequência retrogradada (de 3 a 37). No entanto, tal processo se esgota a pontas notas da metade da peça, sendo aplicado uma vez mais. Nesta passagem se produz um pequeno *batimento formal*, pois o processo recomeça três semicolcheias antes do início de B1.

Prolongamento: Este segundo procedimento consiste em um dobramento do valor de algumas notas, convertendo semicolcheias em colcheias. Desta maneira, a métrica do compasso 3/4 que rege a *Courante* original sofre constantes deformações elásticas, fazendo a fórmula de compasso variar de maneira fluida. Se antes a rítmica da música podia ser pensada pela subdivisão dos tempos de um compasso ternário, os *prolongamentos* (que acabam por se assemelhar em seu uso aos valores adicionados descritos por Olivier Messian) levam o intérprete a repensar a rítmica de maneira aditiva, ou seja, através da somatória de pequenos valores. Nota-se que esta partitura não apresenta fórmula de compasso. Embora estejam escritos de fato compassos de 7/8, 9/8, 13/16, 17/16, entre outros, entendeu-se que indicar suas fórmulas na partitura apenas produziria um ruído gráfico sem qualquer contribuição para o fluxo da leitura ou para a interpretação, visto que os

compassos perdem a função de estabelecer uma hierarquia das pulsações. A escolha dos pontos de intervenção dos prolongamentos resulta de uma contagem de notas regulada por duas sequências descendentes de números primos a primeira de 53 a 2 e a segunda de 47 a 2 (do qual constatou-se que durante o processo o número 41 acabou por ser involuntariamente esquecido, sendo a sequência incorporada desta forma à partitura). De maneira análoga ao procedimento de *repetição*, aqui também o início da nova sequência não coincide com a articulação entre as seções formais da peça original (a segunda sequência começa no que seriam as três últimas semicolcheias do quarto compasso da seção B1), sugerindo um outro batimento formal. Já o número de notas que sofreria o processo de prolongamento era definido por uma sequência distinta de números (1 acrescido dos primos até 11), em um “zigue-zague crescente” (1-2-1-2-3-2-1-2-3-5-3-2-1-2-3-5-7-(5)-3-2-1-2-3-5-7-11-7-5-3).

282 **Silenciamento:** A fim de configurar a última camada de transformação a ser aplicada, distribuiu-se pontos de intervenção, em cada um dos quais uma certa quantidade de notas seria “silenciada”. A ideia de silenciamento aqui foi entendida de duas maneiras: tanto o silenciamento sonoro, convertendo figuras em pausas, quanto um silenciamento funcional, preenchendo os vazios obtidos com uma única nota longa. As intervenções deste procedimento também foram distribuídas segundo contagem de notas regulada por uma única sequência descendente de números primos (de 83 a 11). Já o número de figuras a ser silenciado foi regulado por uma sequência ascendente (1 seguido dos números primos até 41).

De maneira análoga ao movimento anterior, um acabamento artesanal foi aplicado ao resultado obtido: alguns pequenos desvios rítmicos, mas sobretudo um investimento em colorir o material sonoro com posições de arco e técnicas de produção sonora distintas, enfatizando especialmente variações tímbricas nas sequências de notas repetidas.

Quanto ao uso de sons eletrônicos, a *Courante* é a mais econômica. Privilegiando tanto uma escuta clara da articulação dos sons instrumentais quanto um certo contraste com a presença da eletrônica nos outros movimentos, a primeira intervenção da eletroacústica se dá apenas a oito compassos de

seu final (compasso 56). Neste compasso, a somatória dos procedimentos acaba por polarizar um dó grave, que ao ser tocado em fortíssimo com *overpressure*, antecipa a sonoridade da *Sarabande*. Neste momento a eletrônica congela este som, prolongando-o para além da barra dupla final da *Courante* e conduzindo o ouvinte para o universo sonoro do quarto movimento.

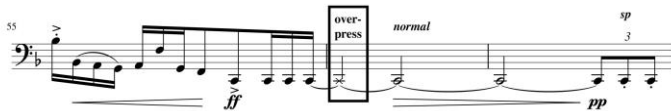


Figura 3: Entrada da eletrônica no compasso 56.

Sarabande

Se a *Courante* é o movimento mais veloz e ligeiro da suíte, a *Sarabande* pode ser considerada o mais lento e pesado, aspecto enfatizado nas interferências de escritura, apostando em uma sonoridade densa, que insiste em sons graves e distorcidos. Assim como observado na *Allemande*, aqui os acordes também são abundantes, sugerindo uma revisita aos procedimentos ali utilizados, eliminando primeiramente todas as notas não pertencentes a acordes. No entanto, em vez de deixar vazios os espaços entre os acordes, optou-se por prolongar cada um deles até o seguinte. A ideia foi a de “construir uma muralha de acordes em *overpressure*”, que fosse pontualmente atravessada por sons delicados. Tendo como forma A1-A2-B1-B2, percebe-se que as notas não pertencentes aos acordes voltam de maneira esparsa em A2, têm maior espaço em B1, para quase desaparecerem em B2. A percepção das alturas originais é dificultada, pois as melodias são indicadas com pressão de harmônico, mas mantendo-se os pontos de contato com as cordas, o que acaba por produzir deformações não-lineares do contorno melódico. Mesmo a solicitação de harmônicos que praticamente não soam ou são de difícil emissão acaba por contribuir na dissolução do material melódico em sutis efeitos tímbricos.

O uso da eletrônica neste movimento intensifica o caráter pesante e cinzento dos acorde em *overpressure*: há um *buffer* que grava continuamente o som do violoncelo, acumulando uma massa cada vez mais densa e indiferenciada

distendida temporalmente e transposta uma oitava abaixo, à qual são aplicados efeitos de distorção *ad libitum*. Embora o volume sonoro da eletrônica seja sempre controlado para não encobrir o violoncelo, seu conteúdo espectral é bastante saturado e ruidoso, sendo prolongado até o início do movimento seguinte, que inicia assim que a eletrônica é cortada abruptamente. Em termos de sonoridade, a *Sarabande* é o movimento que mais se afasta da suíte original.

Menuet

Embora o material do *Menuet* possa ser reduzido a quatro seções distintas, resultantes da somatória de duas formas bipartites simples, sua performance com o uso tradicional dos ritornelos acaba por gerar uma forma global seccionada em dez partes. Devido a esse seccionamento mais intenso, este movimento foi pensado como uma espécie de resumo de todos os procedimentos utilizados até aqui, aplicando as mesmas interferências de escritura e eletrônica dos movimentos anteriores, mas aplicadas ao material original do *Menuet*, ao qual se permite ouvir de maneira inalterada em quatro das dez seções.

284

A1	A2	B1	B2	C1	C2	D1	D2	A3	B3
original	prelude	allemande	original	courante	original	sarabande	original		original

Figura 4: Associação entre as seções do *Menuet* e interferências realizadas em movimentos anteriores.

Gigue

A *Gigue* aposta no apagamento progressivo do material original. Diferentemente da *Allemande* e *Sarabande*, em que estratégia semelhante foi utilizada, aqui não há acordes que balizem a estrutura, sendo as intervenções introduzidas por uma contagem baseada em uma sequência crescente de números primos (de 1 a 73), silenciando uma quantidade cada vez maior de notas, produzindo interrupções na atividade instrumental cuja duração varia entre uma colcheia até nove compassos e uma semínima de duração. Por fim, é feito um acabamento artesanal, com variações de modos de tocar e dinâmica (flautando em pianíssimo, eventualmente com tremolo, é bastante utilizado aqui), além de alguns

prolongamentos de notas. A eletrônica congela alguns gestos, produzindo um tênue rastro harmônico que atravessa os silêncios da *Gigue*.

Aspectos da performance

Sob o ponto de vista da performance, o *Estudo* preservou boa parte dos desafios técnicos já presentes no material original. No prelúdio, além da dificuldade de afinação que a tonalidade proporciona ao violoncelo, foi adicionada na metade reescrita a problemática da rápida emissão de harmônicos naturais nas posições baixas do instrumento. Além disso, a rápida alternância entre notas reais, harmônicos naturais e notas com meia pressão, criam um sensibilidade não usual no instrumento e, por consequência, não usualmente desenvolvida, de se alternar rapidamente os níveis de pressão física. Uma questão importante foi a manutenção da direcionalidade e do gesto do arco do material original mesmo nas seções reescritas, o que parece ter contribuído para a continuidade da peça a despeito do corte visível nos materiais.

Na *Allemande*, um primeiro elemento dificultador é a inclusão da mudança de regiões de ataque (*ponticello* ou *tasto*) no interior de um mesmo gesto, o que exige um controle de arco não só na dimensão horizontal (em relação a quantidade de arco), mas também em relação ao posicionamento vertical do arco na corda. Nos espaços criados entre os blocos de notas, na reescrita, optou-se mais por uma relação camerística de reagir à eletrônica do que a contagem estrita do tempo.

A *Courante* é outra dança de difícil execução já no original, devido a seu rápido andamento exigido pela natureza do gênero. Mais uma vez, o fator que mais exige preparo é a alternância entre níveis de pressão, mas agora com um tempo de preparação ainda mais reduzido. O controle de arco também é mais exigido quando ritmos além da semicolcheia se fazem presentes, além de novas articulações.

A *Sarabande*, por ser a dança com maior modificação, acaba trazendo problemáticas bastante distintas. Sem dúvida o aspecto mais exigente e, finalmente, mais fisicamente desgastante, é a grande profusão de notas em *overpressure*, em diferentes níveis. Embora a técnica usual permita essa emissão

sem tanto desgaste, apenas com a inclinação do arco em relação a corda, este movimento acaba exigindo outro aporte físico, já que são demandadas notas longas e lentas, com o ruído sustentado. A dificuldade das danças anteriores em relação a rápida alternância de pressões se faz presente, mas na mão direita, já que se torna complexa a mudança dos níveis de pressão em um patamar audível.

Como a natureza do *Menuet* é de recapitulação dos processos anteriores, ele acaba não trazendo novas dificuldades, além, é claro, da grande dificuldade das cordas duplas e acordes do original. Optou-se, ao dialogar com o material original, pela ornamentação dos *ritornelli*, principalmente em relação ao ritmo francês, o que acaba por destacar um dos atributos fundamentais desta dança que é seu baixo de lamento (a sequência de notas ré-do-sib-lá).

286 Por fim, como a *Gigue* é tomada por um processo de rarefação, isso acaba reduzindo as dificuldades técnicas do andamento, possibilitando, assim como na *Allemande*, uma interação mais direta com o material processado pela eletrônica.

Conclui-se que o grande desafio para a performance desta peça é a manutenção de seu atributo essencial que é o gesto da dança, principalmente face à grande retirada de material. Se torna necessária uma maior atenção aos gestos centrais de cada uma, mesmo em casos onde as notas estão refeitas. Sendo assim, uma compreensão retórica do material original se torna essencial para a execução do *Estudo* em si.

Referências Bibliográficas

MESSIAEN, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc, 1944, p. 16-17.

SMEND, Friederich. *Bach in Kothen*. Tradução de John Page. St. Louis: Concordia Publishing House, 1985.

WINOLD, Allen. *Bach's Cello Suites*. Blomington: Indiana University Press, 2007.

WOLFF, Christian. *Bach: The Learned Musician*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

Teoria e Análise Musical

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

Eixo de simetria como fator de coerência no *Op.19/4* de Schoenberg

JOEL ALBUQUERQUE
ECA/USP – joeltrompa@hotmail.com

¶ Iniciaremos o estudo da quarta peça para piano do *Opus 19* de Schoenberg (1911) discutindo sobre uma análise desta música feita por Henri Pousseur ([1956] 2009: p.57-59). Este autor propõe uma reflexão a partir “de um ponto de vista tonal” e apresenta como resultado a segmentação da obra em torno de cinco “pontos de referência muito distanciados uns dos outros (quanto ao seu parentesco tonal), por vezes mesmo em torno dos mais longínquos possíveis” ([1956] 2009: p.58), como podemos observar na figura abaixo.

The image shows a musical score for the beginning of Opus 19/4 by Schoenberg. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system is marked "Rasch, aber leicht" and "p". The second system is marked "poco rit." and "leicht". The score is annotated with tonal analysis labels: "Fá Maior" (red) is indicated below the first system; "Lá Maior" (purple) is indicated above the first system; "Mi menor" (blue) is indicated above the second system; "Sib Maior" (green) is indicated above the second system; and "Dó menor" (red) is indicated below the second system. The score also includes dynamic markings like "p", "f", and "pp", and performance instructions like "poco rit." and "leicht".

Ex. 1: Início do *Opus 19/4* de Schoenberg, análise de Pousseur ([1956] 2009: p.57-59).

Apesar de reconhecer a inconsistência e fragilidade desta proposta de análise calcada sobre a égide de ferramentas provenientes da tonalidade, Pousseur insiste em refutar a existência de outro tipo de construção estrutural alternativa, rejeitando a possibilidade de elencar esta obra como

assumidamente não tonal.

Os diferentes “campos de atração” ocupam posições bem dissonantes uns com relação aos outros, e suas zonas de contato tornam-se por isso particularmente vagas e incertas. Mas estaríamos nós, no que se refira ao espírito desta música, assim tão afastadas dos procedimentos pós-românticos de modulação brusca e distante? Como quer que seja, se existe aqui uma atonalidade, ela só existe mesmo em primeira instância (POUSSEUR, [1956] 2009: p.58)

Pousseur segue em seu posicionamento e encerra sua explanação defendendo que Schoenberg de fato não abandonou a tonalidade no *Opus 19*, mas se utilizou de ferramentas oriundas deste sistema para apresentar uma proposta de expansão, recorrendo ao intenso uso do cromatismo¹²¹, levando as práticas tradicionais até os limites do seu colapso.

Parece-me possível concluir da seguinte forma: as numerosas seduções resolutivas, as múltiplas racionalidades parciais descobertas em Schoenberg têm por objetivo neutralizar a sua riqueza cromática, em todo caso conferir a esse cromatismo uma tarefa que já lhe cabia durante toda a música tonal, qual seja, o de pôr em dúvida, de perturbar, de dinamizar a ordem estabelecida. O cromatismo nunca participa de modo orgânico da constituição do espaço tonal, mas penetra aí como um elemento estranho, intruso, e tende à sua transformação, senão à sua destruição progressiva (POUSSEUR, [1956] 2009: p.58-59)

291

Por fim o autor concluí com uma crítica apontando que de fato não encontrou nada de inédito nesta proposta expressionista de Schoenberg apresentada no *Opus 19/4*. Para Pousseur não se passava de mais um passo adiante no processo de esgotamento e dismantelamento da tonalidade, situação que levou a prática comum ao declínio no início do século XX.

¹²¹ O autor Kenneth L. Hicken (1980) corrobora esta posição de Pousseur em seu artigo “Tonal Organization In Schoenberg’s. Six Little Piano Pieces, *Op. 19*”, também defendendo que a organização das alturas no *Opus 19* de Schoenberg se referia mais a uma expansão do que o abandono da tonalidade.

Certamente que em Schoenberg o espaço tradicional já chegou a um ponto de desintegração muito avançado, mas ainda estamos defronte dele. Se é verdade, por um lado, que todo o conjunto encontra-se abalado, que a inquietude é geral e constante, que o estranho é entendido como fato coerente, por outro também é verdade que aí que não se encontrou a possibilidade de estabelecimento de uma ordem inédita, adequada às novas riquezas e necessidades. Encontramo-nos perante uma arte tipicamente expressionista, que participa, no plano musical, daquilo que Francastel chama de “destruição de um espaço” (ou seja, da crítica, exacerbada pelo fato de que esta não dispõe nem propõe ainda uma solução construtiva e verdadeiramente libertadora, dos modos de existências típicos de uma sociedade ultrapassada) (POUSSEUR, [1956] 2009: p.58-59).

No entanto, trazendo a obra para uma observação a partir de outra perspectiva, considerando ferramentas de análise mais adequadas para o repertório pós-tonal, percebemos que o início da quarta peça para piano do *Opus 19* de Schoenberg apresenta uma estrutura harmônica orientada por pares de alturas de mesma soma 10, sempre em torno de um mesmo eixo de simetria mediano entre as alturas Fá e Si. Ou seja, se opondo àquilo que Pousseur atribui apenas como um cromatismo com fins de “destruição progressiva” do espaço tonal, um “elemento estranho, intruso”, que não se constitui como uma “solução construtiva e verdadeiramente libertadora”, enxergamos na proposta de Schoenberg como a descoberta de um novo caminho para a organização do universo das dozes alturas em torno de padrões intervalares proporcionais. Em outras palavras, o compositor se volta para o uso da simetria intervalar por reflexão como pilar de organização de suas alturas, encontrando assim uma opção satisfatória para o recondicionamento do uso do universo cromático, sem depender exclusivamente das práticas convencionais de encadeamento harmônicos recorrentes na tonalidade. Em suma, não se trata de uma tentativa de expansão dos procedimentos tradicionais por inserções cromáticas, mas o nascimento de um novo horizonte para a organização do sistema de dozes alturas a partir da proporção entre intervalos.

Estruturalmente observamos que esta quarta peça do

Opus 19 pode ser dividida em três seções, sendo que a terceira parte retoma o material melódico do início, configurando assim uma obra em forma ABA'. Apresentamos mais detalhes desta formação na tabela abaixo:

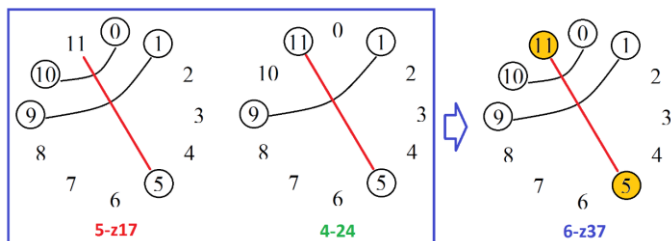
Segmento	Descrição	Compasso
Seção A c.1-5	Motivo a , melodia sem acompanhamento. Destaque das alturas Fá e Si, polaridades do eixo soma 10	c.1-2
	Motivo a' (em semicolcheias), reiteração do eixo soma 10 (Fá – Si)	c. 2-3
	Blocos sonoros em fermata, manutenção do eixo Fá – Si.	c.4-5
Seção B c.5-9	Motivo b , blocos harmônicos. Centro na nota Lá e mudança para o eixo soma 6 (Lá – Mib)	c.6
	Condução melódica em segmento octatônico que reitera a altura Lá e culmina em um acorde A7(13) sem função dominante. Manutenção do eixo soma 6	c.7-9

Tabela 1: análise estrutural do *Opus 19/4* de Schoenberg

Podemos revelar a orientação das alturas em torno do eixo soma 10 na apresentação do primeiro material melódico, um conjunto 5-z17 formado pelas alturas Sib, Dó, Réb, Fá e Lá. A consciência do uso de simetria intervalar se revela com a reiteração da altura Fá, uma das extremidades do eixo Fá – Si. Na sequência, Schoenberg coloca em destaque estas duas

alturas Fá e Si, apresentadas em dinâmica forte na região mais aguda, em contraste com os demais elementos todos em piano. As duas últimas notas do trecho, as alturas Lá e Dó#, também estão alinhadas em torno da soma 10, assim como o grupo formado pelas quatro últimas alturas deste exemplo – um conjunto 4-24. O mesmo acontece quando reunimos todas as alturas do trecho, formando um conjunto 6-z37 alinhado em torno do trítono Fá – Si.

Ex. 2: início do *Opus 19/4* de Schoenberg

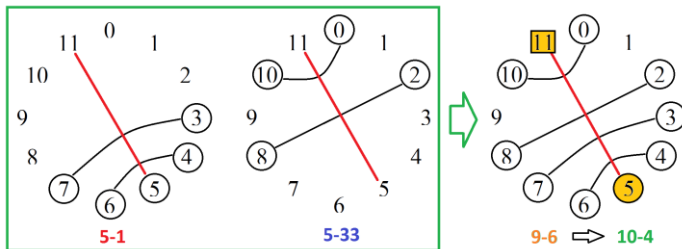


Ex. 3: conjuntos 5-z15, 4-14 e 6-z37, eixo invariante soma 10

O trecho a seguir reitera o alinhamento do grupo de altura em torno do mesmo eixo de soma 10. As cinco primeiras notas do compasso 9 são um recorte da escala cromática, um conjunto 5-1 alinhando em torno de Fá – Si, assim como as cinco notas seguintes, um recorte da escala de tons inteiros que forma um conjunto 5-33, também orientado pela mesma mediatrix. Temos aqui revelado também a recorrência à oposição entre os ciclos intervalares C1 (cromático) e C2 (tons inteiros) na música de Schoenberg. Sobrepondo as alturas

destes dois grupos de alturas temos como resultante um conjunto 9-6 ainda alinhado em torno da mesma simetria. Os blocos harmônicos que se seguem reiteram as mesmas alturas apresentadas no conjunto 9-6, incluindo somente a nota Si para a formação do conjunto 10-4, mas ainda insistindo na manutenção do eixo soma 10 estabelecido entre as alturas Fá e Si.

Ex. 4: Opus 19/4 de Schoenberg, c.3-5



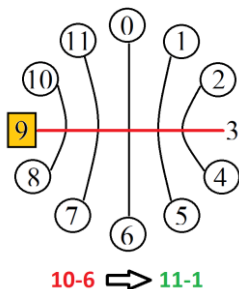
Ex. 5: conjuntos 5-1, 5-33, 9-6 e 10-4, eixo invariante soma 10

Depois da fermata do c. 5, temos a retomada melódica a partir da nota Si, passando por dois blocos harmônicos no c. 6 que repousam sobre Fá na passagem para o c.7, confirmando a importância das alturas Fá e Si como polaridades neste início da obra. No entanto, as alturas apresentadas neste trecho estão orientadas em torno de um novo eixo de reflexão de soma 6, entre as alturas Lá e Mib. Interessante notar que díades que formam esta soma estão colocadas próximas na justaposição dos dois blocos harmônicos – dois pares em sobreposição harmônica na região superior (Fá#/Dó e Si/Sol) e três pares na sequência melódica da região inferior (Lá#/Sol#, Mi/Ré e Dó#/Fá) – parâmetro que nos mostra que este eixo de simetria

não é apenas utilizado como fator estrutural harmônico subjacente, mas também é relevante na camada melódica superficial deste trecho. O c.7 é conduzido para altura Lá reiterada – uma das polaridades do eixo – completando um conjunto 11-1 simétrico em torno da mesma soma 6 (“polarização por ausência” da altura Mib¹²²).

Ex. 6: Opus 19/4 de Schoenberg, c.5-7

296



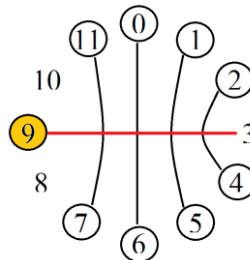
Ex. 7: conjuntos 10-6 e 11-1, mudança para o eixo soma 6

O que temos a seguir é a manutenção das alturas que completam a simetria do conjunto 11-1 em torno do eixo Lá-Mib, confirmado no final deste trecho com o repouso melódico sobre a díade Ré/Mi no c. 9, outro par de soma 6. Temos mais uma vez a presença da nota Lá no bloco harmônico do c.8 – um conjunto que pode ser interpretado como o acorde A7(13), mas sem conotação a uma convencional função de sétima de dominante – altura que é uma das extremidades do eixo de soma 6, corroborada como polaridade também por reiteração

¹²² Ver sobre “polarização por ausência” em SALLES, 2009

melódica. Temos ainda o conjunto de alturas entre os c. 8 e início do c.10 que completam um conjunto 9-9, novamente simétrico em torno do invariante eixo Lá-Mib. A altura Lá é retomada no início do c.10, reafirmando a importância desta nota no trecho.

Ex. 8: *Opus 19/4* de Schoenberg, c.8-9



Ex. 9: conjunto 9-9, manutenção do eixo soma 6

Podemos perceber nesta análise do início da quarta peça do *Opus 19* de Schoenberg como o uso de ferramentas de análise próprias para obras de perfil pós-tonal se mostraram muito satisfatórias na averiguação do uso de eixos de simetria nesta obra.

Referências Bibliográficas

COHN, Richard. *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.

HICKEN, Kenneth. Tonal Organization in Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19. In: *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, N^o1, 1980, p. 130-146.

POUSSEUR, H. *Apoteose de Rameau: e outros ensaios*. Trad. Flo Meneses e Mauricio Ayer. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

Sobre tempo e dinâmica na interpretação de *Neumes Rythmiques* de Olivier Messiaen

ALINE ALVES ¹²³

ECA/USP – alinne_alves@yahoo.com.br

ADRIANA LOPES DA CUNHA MOREIRA

ECA/USP - adrianalopes@usp.br

Os *Quatre études de rythme* “não só ocupam um lugar único na produção de Messiaen, mas, como bem observa Peter Hill, apresentam um desafio único para o pianista. [...] [E] o que os torna tão incomuns é a margem de liberdade que Messiaen deixa para o intérprete” (HILL, 2007, p. 79). A liberdade comentada por Hill refere-se, principalmente, às indicações vagas de andamento, como por exemplo, *Vif*, *Bien Modéré*, *Un peu lent*. Já a diferença em relação à dinâmica está, possivelmente, relacionada ao *métier* de cada intérprete, visto que Messiaen registra a dinâmica mais detalhadamente.

Procurando dialogar com pesquisas que têm como objeto de estudo um material gravado, as quais vêm sendo desenvolvidas nos últimos anos por autores como Cook (2009), Rink (2001), Fortunato (2011) e Gasques (2013), dentre outros, o objetivo desse estudo foi comparar as decisões interpretativas de diferentes intérpretes a partir da análise de áudio com suporte do software *Sonic Visualiser*¹²⁴ (CANNAM et al., 2010) aplicado a trechos importantes de *Neumes Rythmiques*. A análise de trechos, ao invés da peça como um todo, justifica-se por ser esta uma peça construída a partir de séries de 2 refrãos e 7 estrofes, cujos refrãos são constituídos sempre pelos mesmos materiais musicais, apresentados a cada vez de forma mais estendida, e cujas estrofes reiteram os

¹²³ Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

¹²⁴ O software *Sonic Visualiser* contém recursos como extração de pulso, análise espectral e análise harmônica, dentre outros. Para informações sobre o software cf. <http://www.sonicvisualiser.org/index.html>.

mesmos neumas (definidos aqui como identidades musicais com alturas, ritmos e intensidades fixas), que são permutados a cada repetição da estrofe, porém diferindo sempre na sucessão dos eventos.

As três seções da peça analisadas nesse artigo têm características bem específicas. O Refrão 1 (Figura 1, comp. 1-2) é formado por motivos díspares que são conectados através da ideia de ataque e ressonância e sobrepostos formando uma frase no compasso 1, que se repete em duração ampliada no compasso 2. A Estrofe 1 (Figura 1, comp. 3-11), e as demais estrofes da peça, são formadas pela utilização dos neumas rítmicos, com ressonâncias e intensidades fixas e, conseqüentemente, caráteres fixos também, os quais se apresentam com textura homorrítmica. Os três sistemas na partitura são comumente encontrados em obras de Messiaen para piano e característicos das estrofes nessa peça, funcionando tanto como facilitadores da leitura do pianista como esclarecendo o efeito das ressonâncias fixas. O Refrão 2 (Figura 1 comp. 12) apresenta uma textura homorrítmica com justaposição de dinâmicas contrastantes (*f* e *ppp*) e também alude à ideia de ataque e ressonância, refletindo, de acordo com o biógrafo do compositor Robert Johnson, não somente “a atração de Messiaen pelos ritmos não-retrogradáveis, mas também pelas durações que consistem de unidades de números primos” (JOHNSON, 2009, p. 104). Esse refrão, assim como o primeiro grupo, também realiza ao longo da peça um processo de expansão, que dessa vez se dá através de uma série de unidades de valor (semicolcheias) organizadas em números primos sucessivos, como por exemplo, 41, 43, 47 e 53.

Vif (rythme en ligne triple: 4 à 6, 6 à 10, 11 à 15) 8

PIANO

Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)

Vif (nombre premier en rythme non rétrogradable)

Figura 1: Refrão 1 (comp. 1-2), Estrofe 1 (comp. 3-11) e Refrão 2 (comp. 12). Messiaen, Neumes rythmiques.

Os intérpretes escolhidos para essa análise foram Yvonne Loriod (1924-2010), Peter Hill (n. 1948) e Roger Muraro (n. 1959)¹²⁵.

¹²⁵ Yvonne Loriod foi pianista, professora e compositora francesa. Ao longo de sua vida, manteve um relacionamento de extrema

Para analisar o andamento, optamos por marcar a semicolcheia enquanto unidade de valor ao longo da peça, já que a base do pensamento rítmico é um pulso mínimo. Para isso, utilizamos um recurso computacional que permite ao usuário adicionar uma marca temporal ao pressionar a tecla “ponto e vírgula” (;) no teclado do computador durante a audição da peça. No caso específico dessa peça, utilizamos esse recurso para marcar cada unidade de semicolcheia ao longo dos trechos analisados. As marcações indicam o tempo dos eventos em segundos em relação ao tempo da gravação utilizada. Feito isso, exportamos os dados para o programa Excel a fim de gerar gráficos e calcular as curvas de médias dos dados analisados.

Para analisar as intensidades, focamos apenas no Refrão 1 e utilizamos o gráfico fornecido pelo Sonic Visualiser através de uma ferramenta que extrai a curva de energia do áudio da gravação em uma escala em decibéis, que varia de -100 a 0, e que pode ser interpretada como a variação das intensidades.

302

***Neumes Rythmiques* e a manipulação do tempo nas três seções iniciais**

A forma com que o compositor nota as indicações de andamento na partitura sugere que o Refrão 1 e o Refrão 2 sejam executados no mesmo andamento, *Vif*¹²⁶. Entretanto, o que chama a atenção nas três interpretações realizadas é diferença de andamento entre esses dois refrãos. Loriod e Muraro fazem o Refrão 1 consideravelmente mais lento que o

proximidade com o compositor, primeiramente como sua aluna no Conservatório de Paris, no início dos anos 1940, posteriormente como sua segunda esposa (1961-1992). Peter Hill é pianista, musicólogo e professor. Teve como uma de suas professoras Nadia Boulanger e em 1994 gravou um ciclo de sete CDs com obras para piano de Messiaen, projeto que teve orientação do próprio compositor (DUCHEN, 2001). Roger Muraro é pianista e professor no Conservatório de Paris. Foi aluno de Yvonne Loriod e é um dos principais intérpretes da obra para piano de Messiaen.

¹²⁶ Animado, vivo etc., indicando um andamento metronômico em torno de 168-176 bpm.

Refrão 2; Peter Hill, por sua vez, aproxima um pouco mais o andamento dos dois refrãos.

De um modo geral, notamos que a duração das três seções analisadas (Figura 1) é semelhante nas interpretações de Loriod (46 segundos) e Muraro (45 segundos) e mais discrepante na interpretação de Hill (33 segundos)¹²⁷. Os gráficos abaixo (Figura 2) demonstram a média do andamento realizada por cada pianista. No eixo vertical, das ordenadas, tem-se os tempos em batimentos por minuto (bpm) e no eixo horizontal, das abcissas, tem-se a quantidade de semicolcheias do trecho (sendo as semicolcheias de 1 a 39 correspondentes ao Refrão 1, de 40 a 94, à Estrofe 1 e de 95 a 135, ao Refrão 2).

O pensamento estrutural de cada pianista a respeito do andamento das três primeiras partes da peça fica claro ao se observar a linha da média do andamento (linha laranja nos gráficos da Figura 2). Loriod e Muraro pensam os andamentos do Refrão 1 e da Estrofe 1 mais próximos, enquanto o andamento do Refrão 2 é mais movido. Hill é mais fiel às indicações da partitura ao realizar os Refrãos 1 e 2 mais rápidos que a Estrofe 1. Porém, cabe ressaltar que, mesmo Hill, realiza o Refrão 2 um pouco mais movido que o Refrão 1, o que nos leva a conjecturar que um passo um pouco mais apressado empresta maior vigor ao caráter mais rítmico dessa variação do refrão.

¹²⁷ Como um complemento às informações musicais aqui presentes, consideramos pertinente elucidar outros processos técnicos do uso do sistema *Sonic Visualiser*. As supracitadas marcas temporais adicionadas através do teclado do computador correspondem às semicolcheias executadas pelos pianistas, de maneira que uma eventual aproximação entre duas notas pelo intérprete, mesmo que não intencional, irá gerar um pico no índice Variações, que por sua vez redundará em um número elevado no eixo vertical. E, naturalmente, um andamento mais rápido resultará em um índice mais elevado no eixo vertical. Na Figura 2, Loriod atinge o nível de Variação de 400 bpm, Muraro atinge 500 bpm e Hill, pouco mais do que 700 bpm.

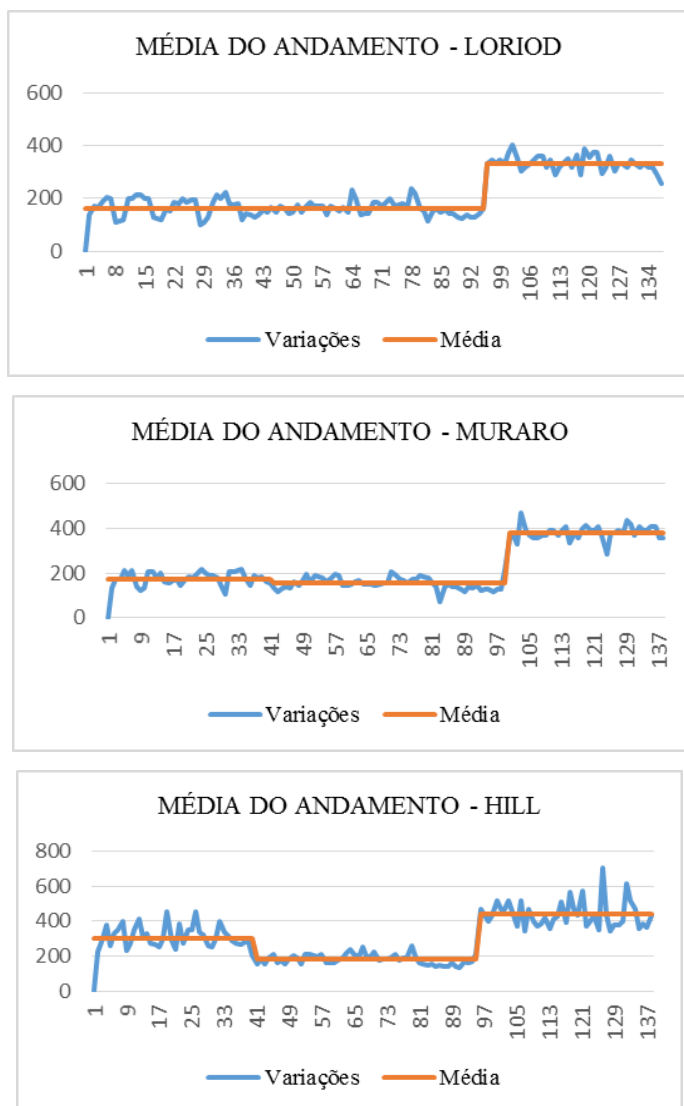


Figura 2: Média dos andamentos realizada por cada pianista. A linha laranja apresenta a média de andamento e a azul as oscilações do andamento. No eixo vertical, eixo das ordenadas, tem-se os tempos em batidas por minuto (bpm) e no eixo horizontal, das abcissas, tem-se cada pulso em semicolcheias.

Neumes Rythmiques e a manipulação da dinâmica no Refrão 1

O gráfico abaixo (Figura 3), gerado pelo programa Excel a partir dos dados fornecidos pelo *Sonic Visualiser*, compara a curva geral dos três pianistas na interpretação do Refrão 1.

Apesar do Refrão 1 ser um trecho relativamente curto da peça, ele tem um papel estrutural importante, por apresentar o material que é repetido, com variações, por quatro vezes ao longo da peça; por explorar, logo em seus três primeiros gestos, o amplo espectro que se estende do extremo-grave ao extremo-agudo do piano; por ser a única seção que não possui textura homorrítmica, mas é formada por duas camadas que remetem a uma “simultaneidade abrangente”, em que “a eternidade permanece imutável” enquanto “o tempo responde ao movimento” (SÃO TOMÁS DE AQUINO apud MESSIAEN, 1994, p. 7), estando a camada grave em um estado impassível, contemplativo da emancipação de sua própria ressonância que se esvai ao longo do tempo, e sobre a qual brinca, lúpida, a segunda camada da textura. Tais fatores justificam a escolha do Refrão 1 para um aprofundamento sobre suas características sonoras.

305

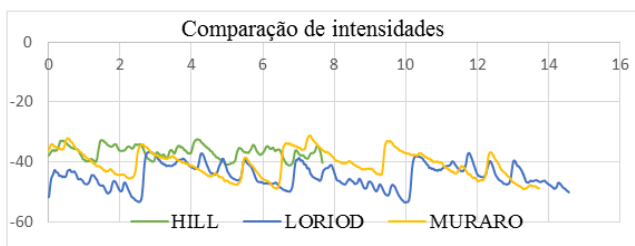


Figura 3: Comparação entre a curva de dinâmica gerada por Peter Hill (verde), Yvonne Loriod (azul) e Roger Muraro (amarelo). Os números apresentados na direção vertical indicam os decibéis e os números na horizontal o tempo de execução do Refrão 1.

De modo geral, os dados apresentados no gráfico (Figura 3) demonstram que a interpretação de Peter Hill (linha verde) dura, praticamente a metade do tempo em relação às interpretações de Loriod (linha azul) e Muraro (linha amarela).

Hill também apresenta menos nuances de dinâmica, uma vez que sua margem em decibéis varia de -41 a -32, a variação de Muraro é de -49 a -31 e a de Loriod, de -36 a -53 decibéis. Entretanto a gravação de Muraro evidencia mais a diferença entre os planos sonoros inferior e superior, o que pode ser observado na sua curva, que é mais sinuosa que a de Loriod. Esses dados numéricos nos levam a observar que a valorização, por Hill, do andamento *Vif* teve por consequência um menor detalhamento nas diferenciações de intensidades e tipos de toque; por outro lado, o foco na riqueza de nuances sonoras por Muraro e Loriod incidiu em menor fidelidade à indicação de andamento dada pelo compositor.

Os gráficos a seguir trazem informações mais pontuais sobre as três interpretações. Comparando-se as gravações de Hill (Figura 4) e Loriod (Figura 5), nota-se que todos os ataques têm picos mais claros no gráfico de Loriod. Isso pode ser resultado de diversos fatores aos quais não temos acesso como a ressonância da sala, a proximidade do microfone em relação aos martelos do piano e o tratamento da gravação, além das diferentes características de cada instrumento. Por outro lado, podemos observar ao ouvir as gravações, que Peter Hill realiza a linha inferior com maior intensidade e com mais pedal que Loriod o que faz com que os picos relacionados à linha do baixo se sobressaiam àqueles relacionados com a linha superior. Yvonne Loriod, por sua vez, realiza a linha inferior com menos intensidade e com um tipo de toque mais macio, executado por dedos que atingem as teclas sem muita velocidade, e provavelmente com menos tônus muscular, o que faz com que a ressonância não se misture com os ataques mais brilhantes da linha superior, estes provavelmente executados por dedos que atingem as teclas com mais firmeza e velocidade, valorizando a caracterização das atmosferas suscitadas pelas duas camadas da textura - e consequentemente, os picos de seu gráfico são mais claros de modo geral.

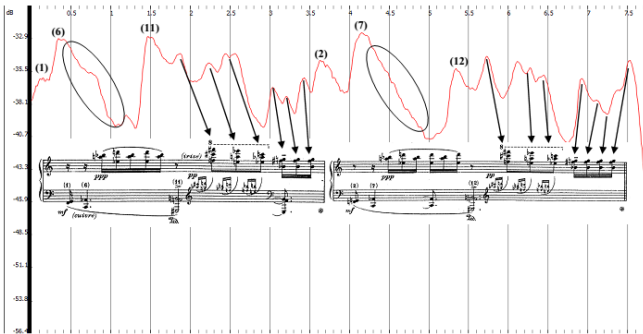


Figura 4: Gráfico extraído a partir da gravação de Peter Hill referente à interpretação do Refrão 1 (comp. 1-2). Os números entre parênteses se referem à indicação, na partitura, da duração dos ataques da linha inferior. Os círculos indicam momentos em que os ataques relacionados à linha superior não são claros no gráfico.

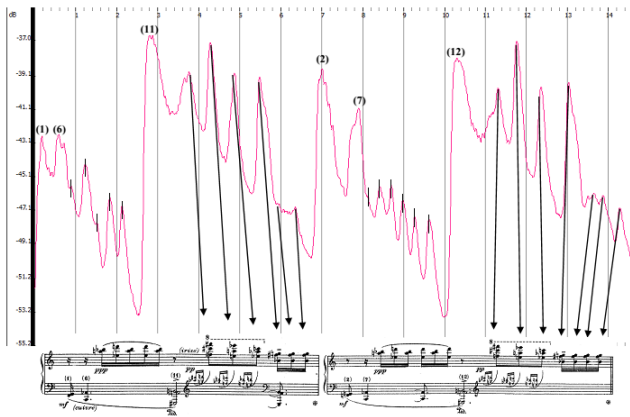


Figura 5: Gráfico extraído a partir da gravação de Yvonne Loriod referente à interpretação do Refrão 1 (comp. 1-2). Os números entre parênteses se referem à indicação, na partitura, da duração dos ataques da linha inferior. Os traços indicam os ataques relacionados à linha superior que são claros no gráfico.

Muraro (Figura 6), assim como Hill, ressalta a dinâmica *mezzo forte* da linha inferior, indicada na partitura pela expressão *cuvré* (cobre) - uma analogia a cores, frequentemente feita por Messiaen. Entretanto, mesmo destacando a camada inferior, alguns ataques da linha superior são mais claros do que no gráfico de Hill, com exceção às

colcheias finais de cada compasso (no primeiro compasso em grupo de três e no segundo em grupo de quatro), que são diluídas na interpretação de Muraro, ouvindo-se claramente apenas a primeira de cada grupo. Este dado que emerge do gráfico nos remete a uma nova escuta atenta, com o objetivo de buscarmos razões inerentes à prática pianística que levam a esses resultados e constatamos que fica clara a intenção de encerramento da ideia musical com uma dinâmica menos intensa.

Concomitante à nossa colocação inicial a respeito da sobreposição de tempos e texturas há, nas interpretações de Loriod e Muraro desse Refrão, a ideia de alusão ao movimento da ressonância natural através do percurso do extremo-grave ao extremo-agudo em três gestos, ataque e efeito de ressonância proposto por Messiaen (1944, p. 44), o que pode constituir mais uma justificativa para a escolha do andamento para essa seção, uma vez que o tempo influencia na percepção da ressonância. A interpretação mais fiel à indicação de andamento (*Vif*) de Hill, por outro lado, concentra-se em destacar a linha inferior, emprestando à textura em camadas uma sonoridade mais tradicionalmente homofônica (linha superior enquanto acompanhamento da linha inferior).

308

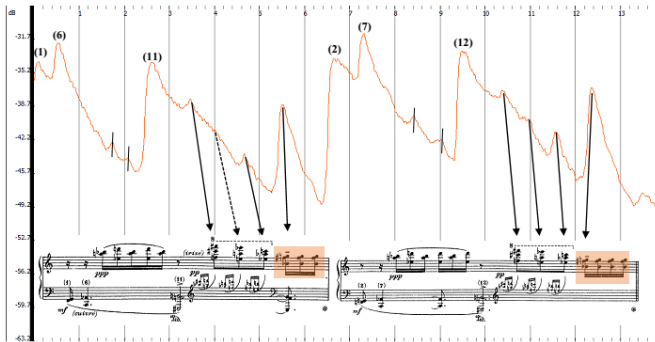


Figura 6: Gráfico extraído a partir da gravação de Roger Muraro referente à interpretação do Refrão 1 (comp. 1-2). Os números entre parênteses se referem à indicação, na partitura, da duração dos ataques da linha inferior. Os traços indicam alguns ataques relacionados à linha superior que são claros no gráfico mesmo com a linha inferior realçada. A seta pontilhada indica um ataque que não tem pico claro, porém é perceptível durante a audição.

Considerações Finais

Cada resultado apresentado pelos gráficos é consequência das escolhas feitas pelos pianistas a partir de suas interpretações da partitura e esse estudo possibilitou observar algumas das diferentes possibilidades de se abordar essa peça. O estudo do Tempo demonstrou ao menos duas interpretações diferentes, uma que contrasta o andamento entre Refrãos 1 e 2 e Estrofes (Peter Hill) e outra que coloca o Refrão 2 em destaque, ao executá-lo bem mais rápido que as outras seções (Yvonne Loriod e Roger Muraro). Ao observar os detalhes da dinâmica no Refrão 1 percebemos que podemos trazer à luz, através da performance, alguns conceitos teóricos do compositor, como o de ataque e ressonância.

Uma singularidade positiva desse tipo de abordagem que utiliza um *software* para gerar gráficos analíticos a partir do áudio de gravações musicais está relacionada a uma imediata ampliação na percepção da obra musical, tanto em seus detalhes quanto na clareza de sua conformação como um todo. Desse modo, a apreensão musical é ampliada através do contato com esse recurso gráfico que acrescenta informações advindas da percepção visual de interpretações gravadas à percepção auditiva das mesmas. Além disso, o acréscimo do sentido da visão ao auditivo também pode inferem ao analista enfoques de escuta que lhe haviam escapado antes da observação gráfica. E pode auxiliar o intérprete durante a construção de sua própria interpretação, uma vez que os gráficos traduzem visualmente diversos detalhes que podem não estar sendo percebidos pela audição, como oscilações não intencionais de andamento e de dinâmica. Ademais, resultam em maior qualidade na interpretação final da obra, ao gerar imagens pictóricas e novos questionamentos que impelem o performer a interpolações de mais escutas atentas a gravações, complementares à sua própria observação da partitura e à construção de sua interpretação.

Referências Bibliográficas

CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. In: *Proceedings of the ACM Multimedia*

2010 *International Conference*. Disponível em: <<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2013.

COOK, Nicholas. Methods for analysing recordings. In: COOK, Nicholas et al (Ed.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. NY: Cambridge U. Press, 2009. p. 221-245.

DUCHEN, Jessica. *Hill, Peter*. In: SADIE, Stanley, Ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Disponível em:

<<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S44489.htm>>. Acesso em: 17 maio 2015.

FORTUNATO, Catarina Isabel B. S. de A. *Tempo musical na interpretação de Préludes de Claude Debussy*. 2011. 188 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

310

GASQUES, Gisela de O. *Reflets dans l'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra*. 2013. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, PPG em Artes, Uberlândia, 2013.

HILL, Peter. Messiaen recorded: the Quatre Études de rythme. In: DINGLE, Christopher Philip; SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. England: Ashgate, 2007. Cap. 6. p. 79-90.

JOHNSON, Robert S. *Messiaen*. London: Omnibus Press, 2009.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. v. 1. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992)* en Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994.

_____. Neumes Rythmiques. In: *The Piano Music of Olivier Messiaen Preludes / Quatre Etudes de Rythme / Canteyodjaya*. Intérprete: Peter Hill. [S.l.]: Unicornio Cuba, 1993. 1 CD.

_____. Neumes Rythmiques. In: *Messiaen Edition*. Intérprete: Yvonne Loriod. [S.l.]: Warner Classics, 2006. 18 CD (box set).


_____. Neumes Rythmiques. In: *Olivier Messiaen Complete Edition*. Intérprete: Roger Muraro. Hamburg: Deutsche Grammophon, 2013. 32 CD.

RINK, John. The Line of Argument in Chopin's E Minor Prelude. *Early Music*. Oxford, p. 434-444. ago. 2001.

Bachianas Brasileiras n. 9: uma síntese de toda a série das Bachianas Brasileiras(?)

GUTO BRAMBILLA
ECA/USP - gutobrambilla@usp.br

PAULO DE TARSO SALLES
ECA/USP- ptsalles@usp.br

 O foco deste trabalho concentra-se sobre a transição entre o 2º episódio¹²⁸ e a conclusão da Fuga no segundo movimento das *Bachianas Brasileiras n. 9*.

Dois temas, cujos perfis melódicos são recorrentes em ao menos outras sete Bachianas, reaparecem no trecho analisado, como variantes desses modelos temáticos. Essas variantes estão sobrepostas e condensadas junto a outros elementos texturais da peça. Sabe-se que o procedimento de reaproveitar temas é frequente na obra villalobiana, como observa o musicólogo Manoel Correa do Lago:

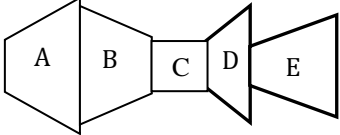
De fato, entre a composição do *Momoprecoce* (1929) e de *Magdalena* (1947), Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que apresentam, como peculiaridade, o fato de sua construção estar baseada na reutilização e transcrição de composições mais antigas. (LAGO 2012, p. 20)

A recorrência desses temas no momento conclusivo da série das *Bachianas Brasileiras*, remete a uma indagação: teria Villa-Lobos a intenção de fazer uma espécie de síntese de toda a série, reexpondo de forma tão clara, variantes temáticas de outros movimentos dessa mesma série? Antes de formular uma resposta definitiva, a intenção aqui é demonstrar o profundo controle do compositor sobre os seus processos criativos e a grande coesão temática de toda a série das *Bachianas Brasileiras*.

¹²⁸ Episódio: seções de desenvolvimento de uma fuga. Não possuem uma estrutura padronizada, porém podem ser definidos ou delimitados por cadências, mudanças de registro ou textura, modulações, reexposições do sujeito e/ou resposta. Para outras definições consultar BENJAMIN (1986).

Bachianas Brasileiras n. 9 (Fuga) - Análise.

A tabela 1 ilustra a estrutura formal do 2º movimento das *Bachianas Brasileiras n.º 9* (Fuga), bem como a relação entre as durações de cada seção e a suas respectivas densidades instrumentais, representando o número de instrumentos que intervêm em cada seção. O mapa da tabela 1 proporciona uma representação gráfica do foco deste trabalho, a transição entre os **segmentos D e E**, 2º episódio da Fuga a conclusão da peça,

Parâmetros	Modelagem
Forma - Total 99 compassos:	Representação gráfica
A = 1ª Entrada - 28 compassos; B = 1º Episódio - 27 compassos; C = Entrada. Intermediária - 16 compassos; D = 2º Episódio - 10 compassos; E = Conclusão - 18 compassos.	 <p data-bbox="525 751 859 826">Relação entre as durações de cada seção e as suas respectivas densidades instrumentais</p>

312

Tab. 1: Bachianas Brasileiras n. 9 (Fuga). Estrutura formal

O perfil melódico dos temas analisados possui um elemento característico de Villa-Lobos, que Paulo de Tarso Salles denominou “figuração em dois registros ‘zigzague’:

...um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa. (SALLES 2009, p. 114).

Segundo Salles, esta característica em Villa-Lobos pode ter se originado na sua formação como violoncelista, uma vez que tal figuração ocorre em várias obras de Bach para violoncelo; em influências de chorões como Callado e Pixinguinha, ou ainda obra “*Danse des adolescentes em Le Sacre*”, de Stravinsky.¹²⁹

¹²⁹ Ibid, p.115

Tal figuração pode ser encontrada também nas *Bachianas n. 5 (Martelo)*, *Quarteto de cordas n. 1*, *Sexteto Místico*, *Moreninha (d'A prole do bebê n. 1)*, *Choros n. 2*, *Choros n. 3*, *Choros n. 7*, entre outras. (SALLES 2009, p.117 - p. 129).

A partir do c. 80, nos dois últimos compassos do segmento D da peça, ocorre nos violinos 1, 2 e 3 o primeiro tema recorrente de Villa-Lobos (Fig. 1).



Figura 5: Bachianas Brasileiras nº 9 (Fuga) – 2º Episódio – cc. 80 e 81.

Outras variantes do tema acima podem ser encontradas na Embolada da *Bachianas Brasileiras n. 1*, Fig. 2 e no Prelúdio (*O Canto do Capadócio*) da *Bachianas Brasileiras n. 2*, Fig.3.



Figura 6 Bachianas Brasileiras nº 1 – Introdução (Embolada) cc. 12-20



Figura 7: Bachianas Brasileiras nº 2 – Prelúdio (O Canto do Capadócio) cc. 15-18

Os exemplos acima são analisados através de gráficos transformacionais, nos moldes de RINGS (2011), cujas classes de alturas são representadas conforme os seus significados tonais através do GIS¹³⁰ (**sd**, **pc**), onde: **sd**= *scale degree* (grau da escala) e **pc** = *pitch class*;

Assim, (**b3**, **Eb**) representa a classe de altura Eb

¹³⁰ *Generalized Interval System*. Ver (RINGS 2011, p. 44).

soando como terça menor, num contexto tonal de Dó menor.

Os intervalos entres as classes de altura dos temas analisados, serão retratados através de setas contínuas, representando transposições. As setas contínuas sem rótulos significam transposições de 2^a diatônicas, tanto ascendente quanto descendente. Os demais intervalos serão destacados através de rótulos (**T**, **X^Y**, **z**) onde **T** indica transposição, **X** o intervalo transposto; **Y** a sua direção, sendo omitido quando ascendente e igual a -1 quando descendente e **z**, a distância em semitons quando se tratar de uma transposição cromática e omitido quando se tratar de uma transposição diatônica.

Desta forma, no contexto tonal de Dó menor, o intervalo descendente entre (**b7**, **Bb**) e (**b2**, **Db**) será indicado por **T**, **6th⁻¹**, **9**, por não se tratar de uma transposição diatônica.

314

Os três exemplos, analisados e retratados nas Fig. 4, 5 e 6, são formados por duas camadas melódicas descendentes, uma superior e outra inferior, demarcadas pelas setas pontilhadas. As setas contínuas indicam o contorno melódico das frases. Os círculos pontilhados representam as notas ornamentais e os contínuos as notas alvo das melodias.

No primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras* n. 1 (Embolada) Fig. 4, as notas ornamentais formam a camada superior do tema¹³¹, assim como na *Bachianas Brasileiras* n. 2 (O canto do Capadócio) Fig. 5. Na Fuga da *Bachianas Brasileiras* n. 9 Fig. 6, o mesmo ocorre somente na camada inferior.

As Fig. 4 e 6 demonstram também que as duas linhas melódicas estão separadas por intervalos de sexta, enquanto na Fig. 5, a separação se dá através de intervalos de sétimas.

¹³¹ Na *Bachianas Brasileiras* n. 1 (Embolada) encontram-se ainda outras duas variações desta figuração melódica, nos cc. 254-60 e 265-70

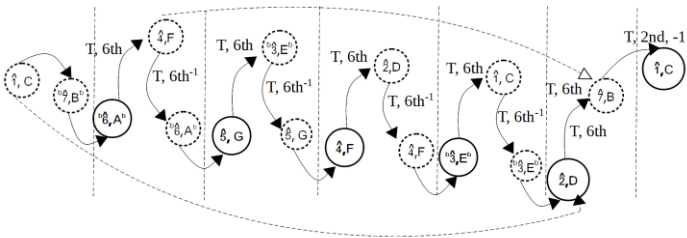


Figura 3: Bachianas Brasileiras n. 1 Introdução (Embolada) - cc. 12-20

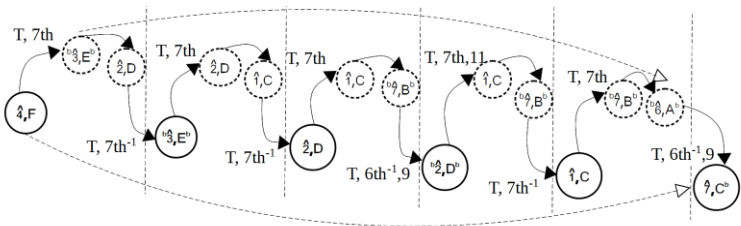


Figura 4: Bachianas Brasileiras nº 2 (O Canto do Capadócio) cc. 15-18

315

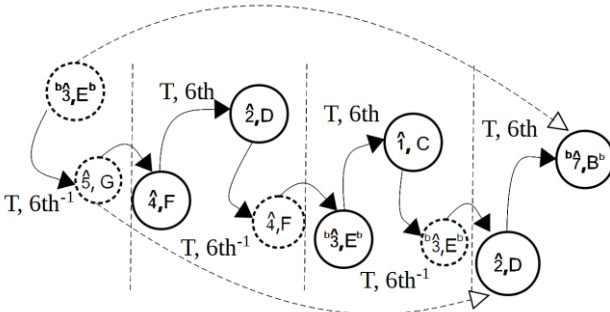


Figura 5: Bachianas Brasileiras nº 9 (Fuga) - 2º Episódio - cc. 80 e 81

Os três exemplos acima são resultados de manipulações das notas de ornamentação, bordaduras e notas de passagem. Nas Fig. 4 e 6, apenas as primeiras notas das bordaduras duplas são transpostas uma oitava acima, conforme vemos nas Fig. 7 e 8, enquanto que na Fig. 5 as duas notas, de passagem e bordadura inferior são transpostas uma oitava acima, conforme Fig. 9.

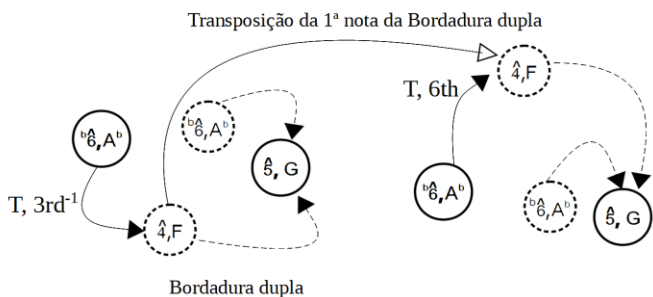


Figura 6: Bachianas Brasileiras n. 1 Introdução (Embolada)
Transposição da 1ª nota da bordadura dupla

316

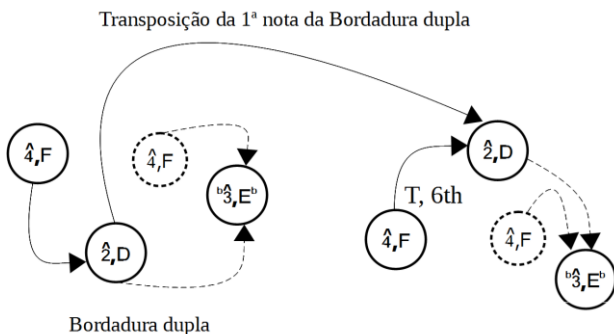


Figura 7: Bachianas Brasileiras nº 9 (Fuga) – 2º Episódio Transposição da 1ª nota da bordadura dupla

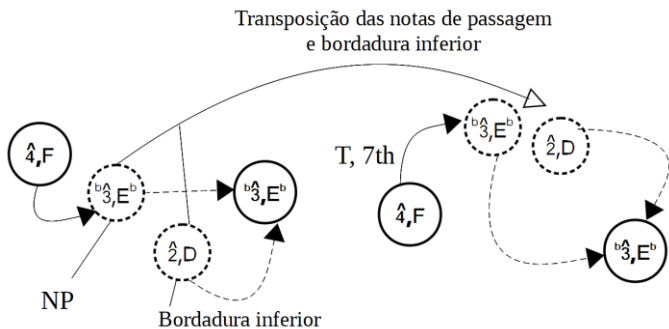


Figura 8: Bachianas Brasileiras nº 2 (O Canto do Capadócio)
Transposição da nota de passagem e bordadura inferior

Na Conclusão do movimento, o **segmento E** do mapa da Tabela 1, a partir do c. 82 tem início o segundo tema recorrente de Villa-Lobos Fig. 10. Esse tema está destacado na Fig. 11 e analisado na Fig. 12.

1º plano - Violino 2 - variante encontrada nas Bachianas n. 3, 4 e 7
2º plano - Sujeito condensado
1º plano - Violino 4 - variante encontrada nas Bachianas n. 3, 4 e 7 (dobra - uma oitava abaixo)
1º plano - Viola 1 - variante encontrada nas Bachianas n. 3, 4 e 7 (dobrando Violino 4)
2º plano - Sujeito condensado
3º plano - Suporte harmônico

Figura 9: Bachianas Brasileiras nº 9 (Fuga) Conclusão - cc. 82-84.

Figura 10: Brasileiras nº 9 – Fuga – Conclusão – Destaque para o tema cc. 82-84.

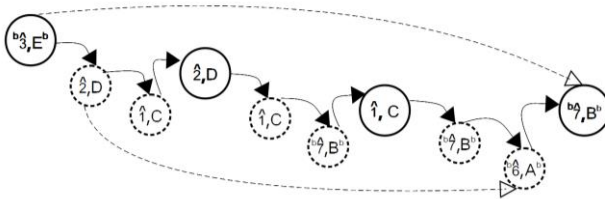


Figura 11: Brasileiras nº 9 – Análise do tema cc. 82-84

No tema acima, a figuração melódica é composta por 1 linha descendente, ornamentada por uma nota de passagem e uma bordadura inferior. Naturalmente, as notas de ornamentação também formam uma linha melódica descendente, conforme mostram as setas pontilhadas na Fig.

12, porém sem muito destaque, pela sua proximidade com a linha superior, cujas notas estão no tempo forte do compasso.

Outras variantes do tema acima podem ser encontradas, com tratamentos rítmicos diferentes, nas *Bachianas Brasileiras n. 4* – Coral (Canto do Sertão) (Fig. 10); *Bachianas Brasileiras n. 3*, nos movimentos: Prelúdio (Ponteio), Ária (Modinha) e Fantasia (Devaneio) (Fig. 11); *Bachianas Brasileiras n. 1* (Modinha); *Bachianas Brasileiras n. 7*, nos movimentos: Prelúdio (Ponteio) e Fuga, além das *Bachianas Brasileiras n. 2* – Tocata (O Trenzinho do caipira).¹³²



Figura 12: Bachianas Brasileiras nº 4 – Coral (Canto do Sertão) – compassos 26-29.

318

Figura 13: Bachianas Brasileiras nº 3 – Fantasia (Devaneio) – cc. 45-50

Conclusão

A análise da reutilização de material temático, característica marcante da obra de Villa-Lobos, pode significar uma excelente ferramenta para compreender o pensamento musical do compositor, criando um repositório de informações, contribuindo para estabelecer uma linha organizacional tanto do seu processo compositivo, quanto para novas pesquisas sobre a sua obra. Destaca-se que essas duas variantes temáticas analisadas abrangem 7 das 9 *Bachianas Brasileiras* e, pelo menos 11 dos 28 movimentos da série, demonstrando a grande coesão temática que permeia toda esta série. Outros aspectos

¹³² As variantes temáticas presentes nas *Bachianas Brasileiras n. 7*, movimentos – Prelúdio (Ponteio) e Fuga; e *Bachianas Brasileiras n. 2* – Tocata (O Trenzinho caipira), foram conferidas por audição.

musicais não abordados neste trabalho poderiam ampliar e reforçar tal coesão.

Segundo Manoel Aranha Correa do Lago:

A gênese da série das *Bachianas Brasileiras* parece ter se dado através de um processo gradual de amadurecimento, e adequadamente, Brito Chaves e Palma¹³³ tratam como um conjunto – senão como um espelho das nove obras da série – as numerosas transcrições que Villa-Lobos realizou de obras de Bach entre 1930 e 1941 (LAGO 2012, p. 24).

O musicólogo discorre sobre a cronologia da composição das *Bachianas Brasileiras*, compostas entre 1930 e 1945, bem como sobre os trabalhos paralelos de Villa-Lobos nesse período, principalmente referentes às transcrições de algumas obras de Bach.

Muitos movimentos das *Bachianas Brasileiras* são desenvolvimentos de peças antigas, incorporadas posteriormente à série. Alguns desses tiveram alterações de instrumentação no decorrer do período e a própria organização da série, o agrupamento dos movimentos, sua respectiva numeração, sofreram alterações antes que Villa-Lobos chegasse a uma formatação definitiva.

Tais informações demonstram como Villa-Lobos elaborou e reelaborou as obras dessa série de forma lenta e gradual, o que pode ser um indicativo de que algumas ideias musicais formaram um vocabulário próprio das *Bachianas Brasileiras*.

Como aparentemente há um consenso de que as *Bachianas Brasileiras n. 9*, foi a última a ser composta, algumas hipóteses poderiam responder a indagação inicial deste trabalho, entre elas: ou Villa-Lobos fez deliberadamente uma síntese de toda a série das *Bachianas Brasileiras* em seu último movimento, ou o vocabulário bachiano de Villa-Lobos, de tão arraigado emergiu naturalmente após tantos anos de trabalho.

¹³³ Palma, Brito Chaves, 1971 apud (LAGO 2012, p. 24).

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Thomas. *Counterpoint in the style of J.S. Bach*. 1986. Schimer Books. New York, NY - USA, 1986.

BRAMBILLA, Guto - *Bachianas Brasileiras nº 9 Processos de Híbridaçãocom a Música Instrumental Brasileira*, 2014.

GERLING, Fredi Vieira - *Performance Analysis and analysis for performance - A Study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras nº 9*. 2000. 276 f. Tese (Doutorado em Música) - University of Iowa, 2000;

LAGO, M. A. C. Transcrição e works in progress de Villa-Lobos nos anos 30 e 40. In: 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos, 2012, São Paulo. Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos. São Paulo: ECA-USP, 2012.

PALMA, Enos, BRITO CHAVES, Edgard: *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*, Companhia Editora Americana, Rio de Janeiro, 1971.

320 RINGS, Steven. *Tonality and Transformation*. New York: Oxford University Press. 2011

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*, Campinas, SP Ed. UNICAMP. 2009.

_____. "O acorde de Tristão em Villa-Lobos." In: *VI Fórum do Centro de Linguagem Musical - CLM, 2004, São Paulo. Anais do VI Fórum do Centro de Linguagem Musical - CLM, 2004*. v. 1.

Análise Tópico-Paradigmática do primeiro movimento do Trio em fá sustenido menor de Alberto Nepomuceno

ROBISON PORELI MOURA BUENO
Instituto Federal de São Paulo – rporeli@gmail.com

Os últimos anos da vida do compositor cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920), destacam-se duas obras avançadas e de envergadura. Tal é o caso do *Trio em fá sustenido menor* (1916) e *Le miracle de la semence* (1916/1917). O presente artigo tece considerações analíticas sobre o primeiro movimento do *Trio*, a fim de compreender como suas relações estabelecem a continuidade com o passado musical, mesmo representando um aporte progressista.

Para os autores de sua época, como Guilherme de Mello (1908), Nepomuceno fazia música nacional. Pouco tempo após sua morte, Renato Almeida (1926) o chamou de “precursor” do nacionalismo, diferença que seria aprofunda em 1939 por Mario de Andrade (1991), que classificou a obra do compositor cearense de “deficiente”. Essa tese da imagem de Nepomuceno como precursor ou sua variante, inaugurador, viria a ser reproduzida nas gerações seguintes de autores, dentre os quais Azevedo (1952), Lamas (1964), Kiefer (1976), Béhague (1971, 1979), Mariz (1981) e Neves (1981).

Em estudos mais recentes, o cosmopolitismo de Nepomuceno passou a ser valorizado e estudado com maior rigor analítico. Dudeque (2005) identificou aspectos que correspondem às instruções pedagógicas adotadas no ensino acadêmico de Berlim na época dos estudos de Nepomuceno. Coelho de Souza (2006) encontrou elementos característicos da harmonia progressista germânica (acordes aumentados, harmonias errantes, tonalidade suspensa, escala de tons inteiros, etc.) nas canções sobre textos estrangeiros. Pereira (2007) procurou reconstruir a vida e a obra de Nepomuceno, por meio do mapeamento das condições materiais de produção da música. Vidal (2011) dedicou-se ao estudo do germanismo em Nepomuceno, à luz de suas relações com fontes musicais austro-germânicas. E Taddei (2015) analisou a estruturação

harmônica de *Ártemis*, constatando o uso sistemático do cromatismo pós-wagneriano.

Contudo, para Goldberg (2007), Nepomuceno não é apenas cosmopolita, ele é um modernista. Ele o insere na primeira geração modernista brasileira ao constatar procedimentos como as “estruturas harmônicas duplas”, a “bitonalidade” e o “modalismo” (GOLDBERG, 2007, p. 191). Por fim, conclui classificando o compositor cearense como um “modernista eclético”, um “representante da ambivalente cultura brasileira da Primeira República” (GOLDBERG, 2007, p. 190).

Em que pese a competente análise formal, feita por Goldberg (2007, p. 130-162) do *Trio*, discordamos de sua tese. Ao contrário, concordamos com Coelho de Souza (2008) que afasta de Nepomuceno, ao mesmo tempo, a caracterização de “romântico conservador” e de “modernista iconoclasta”. Ao analisar a *Suíte Antiga*, ele observa:

322

a análise do processo de composição da *Suíte Antiga*, obra chave na formação da linguagem de Nepomuceno, demonstra que de modo algum ele partilha este princípio da invenção modernista. Nepomuceno desenvolve sua música a partir de dois paradigmas característicos do século XIX: o **estudo de modelos formais abstratos e a imitação de obras primas dos grandes compositores** (COELHO DE SOUZA, 2008, p. 79, grifo nosso).

Dessa forma, nossa análise visa demonstrar que apesar do uso de elementos composicionais progressistas, Nepomuceno continuou a utilizar elementos musicais de expressão ligados ao passado musical, não havendo ruptura, portanto. Para a demonstração dessa hipótese, far-se-á necessária uma análise dos tópicos estilísticos utilizados no *Trio*, conforme a teoria contemporânea da significação musical.

Método Analítico

Desde meados da década de 1960, a teoria musical vem sendo desafiada a superar a antiga dicotomia que separa estrutura musical e significado. Kramer (1990) defende que as obras musicais têm significados discursivos e que “esses significados não são ‘extramusicais’, mas [...] estão

inextricavelmente ligados aos processos formais e articulações estilísticas das obras musicais” (KRAMER, 1990, p. 1, tradução nossa¹³⁴). Agawu (1991) aproxima as unidades, que correspondem aos significados, das categorias retóricas do séc. XVIII, retomadas por Leonard Ratner (1980), chamadas de *tópicos*. Por meio dos tópicos, foi possível demonstrar que as figuras musicais sugerem objetos que fazem parte do universo semântico no qual a música foi composta. “Assim, nenhum texto ou título é necessário para que os tópicos musicais transmitam significação” (MONELLE, 2000, p. 16).

Ratner (1980, p. 9) define tópicos como “assuntos para o discurso musical” e os divide em tipos e estilos. O primeiro grupo abarca danças e marchas e o segundo inclui estilos como música turca, militar e música de caça. Os autores mais importantes dessa perspectiva, além de Ratner, são Agawu (1991, 2009), Monelle (2000, 2006) e Hatten (2004). O que, inicialmente, limitava-se à música do período clássico (Haydn, Mozart e Beethoven) foi ampliado por Agawu (2009) para música do romantismo e início do século XX, com instigantes análises de Liszt, Brahms e Mahler.

Agawu (2009) também sugere um método analítico que procura superar aspectos formalistas e abordar a obra musical como uma espécie de discurso. É a análise paradigmática. Seu procedimento consiste em segmentar a obra em unidades musicais ou “blocos de construção”. Em seguida, ele dispõe essas unidades em colunas, segundo o paradigma escolhido. Como a ênfase de nossa proposta analítica recai sobre a identificação de tópicos e seus derivados, chamamos a ela não apenas de paradigmática, mas de *análise tópico-paradigmática*.

Segmentação

O primeiro movimento do *Trio* contém 313 compassos e apresenta grande complexidade harmônica e formal. Segundo a análise de Goldberg (2007, p. 138), trata-se de uma sonata cíclica com introdução e coda. Esse esquema formal, ao qual acrescentamos os números dos compassos, pode ser

¹³⁴ Todas as citações em língua estrangeira são de tradução nossa.

consultado na tabela 1.

Introdução [c.1-50]	Exposição [c. 51-144]		Desenvolvimento [c.145-224]			Recapitulação [c. 225-302]			Coda [c. 303-313]
	1ª Região	Transição	2ª Região	Desenvolvimento	Transição	1ª Região	Transição	2ª Região	
αα'βα''	A	φ	B1-B2-B1'	A-B2-B1	φ'	A	φ''	B1-B2-B1'	α

Tabela 1 - Resumo estrutural do primeiro movimento, conforme Goldberg (2007, p. 139).

Seguindo o procedimento de Agawu (2009), procedemos a segmentação deste movimento. O critério utilizando foi um somatório de características que indicavam uma unidade ou “bloco de construção”. Foram levadas em conta as características temáticas e motivicas e a predominância tópica. É importante observar que as unidades encontradas não têm um padrão de duração. Algumas são longas, com vários compassos, correspondendo a seções inteiras da música. Outras são curtas, com dois compassos. Assim sendo, identificamos quarenta e uma unidades neste movimento. A tabela 2 apresenta todas elas com suas respectivas referências tópicas.

324

Tabela Paradigmática

Após a segmentação, é necessário considerar as afinidades tópicas e temáticas para atribuição de paradigmas. O paradigma é um modelo, o que vale dizer, carrega em si uma simplificação. Consequentemente, o estabelecimento de paradigmas, tendo como critério afiliações tópico-temáticas, deve descontar diferenças de tonalidade, distâncias modulatórias, funções formais estabelecidas ou transitórias, diferenças entre material temático principal e secundário, entre outros aspectos.

Sendo assim, neste primeiro movimento, foi possível estabelecer quinze paradigmas, como explicitados na tabela 3. A terminologia empregada para descrevê-los não é exata e tem caráter ilustrativo. A tabela 4 é a tabela paradigmática resultante, onde cada unidade é colocada em uma das quinze colunas, cada qual representando um paradigma.

Unidade	Compassos	Referências tópicas
1	1-5	estilo declamatório
2	6-11	<i>barcarolle</i>
3	12-16	estilo declamatório
4	17-23	<i>barcarolle</i>
5	24-28	recitativo, arabesque
6	29-33	recitativo, arabesque
7	34-36	estilo culto
8	37-41	estilo declamatório + <i>pianto</i> , <i>sospiro</i>
9	42-50	<i>pianto</i> + <i>barcarolle</i>
10	51-71	<i>Stile appassionato</i>
11	72-75	<i>Stile appassionato</i> + estilo culto
12	76-78	estilo declamatório+ <i>stile appassionato</i>
13	79-86	declamatório, declamatório+virtuosístico, declamatório, declamatório+virtuosístico
14	87-93	estilo culto, <i>pianto</i>
15	94-99	<i>pianto</i>
16	99-104	estilo culto
17	105-112	canção de ninar
18	113-120	cantilena lúgubre
19	121-128	elegia
20	129-144	canção de ninar em cânone , música de fadas
21	145-153	fanfarra, <i>Stile appassionato</i> em cânone
22	153-159	bravura
23	159-164	fanfarra, <i>stile appassionato</i> em cânone
24	165-172	estilo culto
25	173-186	cantilena lúgubre em estilo culto
26	187-199	canção de ninar +cantilena lúgubre+ militar
27	199-203	cadenza
28	203-204	e. declamatório + <i>coups d'archet</i>
29	205-211	estilo culto, <i>pianto</i>
30	212-217	<i>pianto</i>
31	217-224	estilo culto, <i>coups d'archet</i>
32	225-246	<i>stile appassionato</i>
33	247-250	<i>stile appassionato</i> + estilo culto
34	251-254	estilo declamatório + <i>stile appassionato</i>
35	255-261	e. declamatório + <i>coups d'archet</i> , declamatório em e. culto, e. culto
36	262-269	canção de ninar
37	270-277	cantilena lúgubre
38	278-285	elegia
39	286-302	canção de ninar em cânone , música de fadas
40	303-305	estilo declamatório
41	306-313	<i>barcarolle</i>

Tabela 2 – Unidades estruturais e referências tópicas do primeiro movimento do Trio. Quando a indicação tópica é seguida de vírgula, significa que predomina na unidade o primeiro tópico, mas aparecem também outros tópicos. Quando é seguida do sinal “+”, significa que os tópicos ocorrem ao mesmo tempo (tropificação).

A	declamatório lento em 8ª	F	declamatório rápido	K	cantilena lúgubre
B	barcarolle	G	polifonia declamatória	L	elegia
C	recitativo com arabesque	H	<i>Pianto</i> cromático	M	bravura
D	polifonia "sem tonalidade"	I	polifonia com <i>le-sol-fi-sol</i>	N	polifonia ondulante
E	stile appassionato	J	canção de ninar	O	cadenza

Tabela 3 – Os quinze paradigmas resultantes das afiliações tópicotemáticas.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
1	2													
3	4	5												
		6	7											
8	9			10										
				11	12									
					13	14	15	16	17	18	19			
									20					
					21							22		
				23									24	
										25				
									26					27
						28	29	30	31					
				32										
				33	34									
					35				36	37	38			
									39					
40	41													

Tabela 4 – Tabela paradigmática das 41 unidades do primeiro movimento do *Trio* de Nepomuceno.

Narrativas

Uma das primeiras informações que a tabela mostra é de carácter estatístico. Quais paradigmas são predominantes?

Para escolher um número simbólico, quais os três mais ocorrentes? A tabela 5 mostra o número de ocorrência dos paradigmas.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
4	4	2	1	6	5	2	2	2	5	3	2	1	1	1

Tabela 5 – Somatório de ocorrência dos paradigmas.

Percebe-se, então, que o paradigma E ocorre 6 vezes, seguido por F e J que estão empatados com 5 ocorrências cada, e A e B empatados com 4 ocorrências. O que isso pode significar? O paradigma E é a dimensão do *stile appassionato*, de conflito e turbulência interna, em meio a qual a voz do indivíduo se sobrepõe. Consultando sua duração, percebe-se que essa dimensão se estende por vários compassos, sendo, portanto, a dimensão predominante da obra. O paradigma F aparece em segundo lugar, porém se consideramos que tanto F como A estão em estilo declamatório, constata-se que a peça também apresenta uma forte dimensão de narração, da voz do poeta que fala. As cinco ocorrências de J e as quatro de B podem indicar que a peça também tem uma importante dimensão lírica, do poeta que canta tangendo sua lira ou harpa, visto que o piano sempre está executando arpejos nas unidades desses paradigmas.

A simples contabilidade das ocorrências paradigmáticas muda completamente a maneira de encarar a obra. A análise formal identifica uma sonata cíclica e análise tópico-paradigmática sugere que, sobre esse substrato estrutural, ocorre uma narração cheia de paixão e emoção, temperada por momentos de lirismo. Kofi Agawu, no entanto, faz uma advertência: “[...] a análise paradigmática não lhe diz o que significa uma obra; em vez disso, ela torna possíveis narrações individuais de *como* ela significa” (AGAWU, 2009, p. 271, *itálico do autor*). Essa narração das dimensões musicais, a partir da tabela paradigmática, leva em consideração dois conceitos básicos, repetição e retorno. Eles podem representar retoricamente um reforço e ao mesmo tempo uma expansão do significado, bem como um retardamento do progresso narrativo.

Considerando esses fatores, é possível perceber que a unidade 1 inicia o processo narrativo, sendo expandida pela unidade 2. Em seguida, há um retardamento do processo porque as unidades 3 e 4 repetem 1 e 2. Porém essa repetição ganha em significado, porque em 3, o tema já está modificado e em 4 há uma expansão tonal. A narração continua com 5, retarda em 6 e novamente continua com 7. Em seguida, ocorre um retorno, com 8 e 9, mas há novamente um ganho de significado, porque essas unidades reaparecem tropificadas. Essa narração corresponde a Introdução do movimento e se colocada de forma sintagmática, temos ABABCCAB, que se assemelha a uma estrutura com estrofes e estribilho. O próximo momento é de grande expansão narrativa. Descontando algumas repetições, temos EFGHIJKL. Depois dessa grande expansão, é necessário ir retornando, com pequenas idas e vindas. E o próprio desenho, formado pela tabela, mostra esse gradual retorno até o início de tudo, A e B, com as unidades 40 e 41.

328

Diante desses elementos, pelo tipo da narrativa e as características dos paradigmas predominantes, pode-se verificar que não se trata apenas de um complexo movimento de sonata, mas uma peça com conotações significativas de caráter épico, mais precisamente, uma balada.

Balada e estilo bárdico

A balada, originalmente, era uma forma literária, surgida no final da Idade Média, que continha elementos narrativos e também poderia ser cantada. Ela combinava narrativa, diálogo dramático e passagens líricas em forma estrófica e incluía frequentemente um refrão recorrente. Derivada dessa forma antiga, aparece, no séc. XVIII, a *ballad* inglesa. Seu surgimento está associado ao escritor escocês James Macpherson (1736-1796), que teria descoberto uma série de poemas de Ossian, o lendário bardo irlandês. O clima desses poemas é épico e eles frequentemente narram histórias lendárias cheias de aventura, batalhas intermináveis e amores infelizes. O personagem Ossian influenciou grandemente toda uma geração de poetas, escritores, pintores e compositores românticos. Em geral, ele é frequentemente retratado com sua harpa, pronto para cantar e contar suas narrativas de luta e

drama. Imitando esses poemas, na Alemanha, surge a *Kunst-Ballade*, um poema narrativo que trata de histórias medievais, muitos deles traduções de baladas inglesas tradicionais. Seguindo essa tradição, Goethe e Schiller escreveram inúmeras baladas, que influenciaram a composição do *Lied*, principalmente Karl Loewe e Franz Schubert.

A balada puramente instrumental é obra de Frédéric Chopin, que em 1836 publicou sua primeira *Ballade*, a op. 23. James Parakilas (1992) analisa e aponta as características comuns das baladas de Chopin e das baladas de Brahms, como as oitavas monofônicas representando o narrador, a estrutura fortemente simétrica e quase estrófica, e personagens musicais bem definidos em diálogo uns com os outros. Do ponto de vista tópico, Dichensheets (2012) complementa que as baladas instrumentais frequentemente fazem uso do *estilo bárdico*, em direta alusão ao bardo Ossian. O estilo bárdico não é um tópico isolado, mas um dialeto, que reúne vários tópicos e gestos expressivos. Entre as principais características do estilo bárdico estão: uso dos modos menores, alusões à harpa, acordes paralelos, conduções abertas, alusões a tempo antigo e arcaico, estilo declamatório (voz do bardo), mudanças dramáticas de humor, harmonias dissonantes, uso dos estilos heroico, tempestuoso e militar. “O efeito é um épico musical recontado por um poeta, cheio de perigo, heroísmo, cavalheirismo e, muitas vezes, romance” (DICHENSHEETS, 2012, p. 128-127).

Todas essas características podem ser encontradas no primeiro movimento do *Trio* de Nepomuceno. A título de exemplificação, comparamos o início da primeira balada de Chopin com o início do trio, como ilustrado na figura 1. De fato, as duas composições são extremamente diferentes, mas suas semelhanças se dão em nível de diletto tópico, ou seja, o uso comum do estilo bárdico.

The image displays two musical systems side-by-side for comparison. The top system is Chopin's *Ballade No. 1* (Op. 23), and the bottom system is Chopin's *Trio Op. 23*. Annotations on the left side of each system describe the music's style and structure. In the *Ballade* system, the first system is annotated as 'Estilo declamatório, lento, em oitavas, representando o bardo (narrador) que inicia a narrativa épica.' and 'Evocação da harpa'. The second system is annotated as 'Canção lírica em compasso de 6 tempos, representando o bardo, que agora pôe-se a cantar.' In the *Trio* system, the first system is annotated as 'Estilo declamatório, lento, em oitavas, representando o bardo (narrador) que inicia a narrativa épica.' and 'Evocação da harpa'. The second system is annotated as 'Canção lírica em compasso de 6 tempos, representando o bardo, que agora pôe-se a cantar.' Red boxes in both systems highlight specific harmonic and melodic patterns in the piano part, showing similarities between the two pieces.

Figura 1 – Similaridades entre os primeiros compassos da 1ª Ballade, op. 23, de Chopin e os primeiros compassos do Trio de Nepomuceno.

Ainda que seja um estudo introdutório do *Trio*, é possível vislumbrar que Nepomuceno apoia sua composição não só sobre os modelos formais da herança musical do século XIX, mas também sobre os modelos expressivos, como a forma híbrida da *balada*. Os aspectos progressistas da harmonia são, assim, ampliações a serviço dos meios expressivos, equilibrando tradição e progresso.

Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. *Playing with Signs: A semiotic interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de Música no Brasil 1800-1950*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

BÉHAGUE, Gerard H. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators, 1971.

_____. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do Harmonielehre de Schoenberg. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 63-81, jul./dez. 2006.

_____. Influência e Intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva*. Curitiba, v.1, n. 2, p. 53-82, out. 2008.

DICKENSHEETS, Janice. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research*, 2012, 31:2-3, p. 97-137.

DUDEQUE, Norton. Aspectos do Academicismo Germânico no Primeiro Movimento do Quarteto n.º 3 de Alberto Nepomuceno. *Ictus*, 6, 2005, p. 211-232.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil*. 2007. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press, 1990.

LAMAS, Dulce Martins. Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ano IV, nº 8/10, 1964.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MELLO, Guilherme T. P. de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

332 PARAKILAS, James. *Ballads without Words: Chopin and the Tradition of Instrumental Ballade*. Portland: Amadeus Press, 1992.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expressions, Form and Style*. New York: Schirmer, 1980.

TADDEI, Rita de Cássia. *Alberto Nepomuceno, Ártemis: um Estudo de Análise Neoriemanniana*. 2015. 189 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

VIDAL, João Vicente. *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade*. 2011. 343f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Simetria nas artes: relações entre as propriedades estéticas e psicológicas da simetria visual e auditiva

ALLAN MEDEIROS FALQUEIRO¹³⁵
ECA/USP – allanfalqueiro@gmail.com

Este artigo é resultante da pesquisa de doutoramento efetuada na Universidade de São Paulo (USP), com apoio da FAPESP. O entendimento do termo “simetria” passou por transformações no decorrer do tempo (DARVAS, 2003, p. 9). Palavra de origem grega, *symmetria* (συμμετρία) é a combinação do prefixo *syn-* (que pode significar com, simultaneamente, comum), com a palavra *métron* (medida), denotando, para os gregos, o sentido de medida comum. O termo era utilizado para designar a harmonia presente entre as diferentes partes de um objeto, demonstrando as proporções entre as partes constituintes deste (DARVAS, 2007, p. 9).

A palavra “simetria” não esteve presente no latim ou nas línguas europeias modernas durante a Idade Média, sendo comumente traduzida como “harmonia” ou “proporção”, tendo “equilíbrio” e “balanço” como outros possíveis sinônimos (DARVAS, 2003, p. 9). Com a redescoberta e publicação de diversas traduções do tratado arquetônico de Vitruvius (c. 90-20 a.C) na Renascença, o conceito de simetria voltou a ser estudado. Petrarch (1304-1374) menciona que não havia uma palavra equivalente no latim (apud DARVAS, 2007, p. 50), acarretando, posteriormente, na absorção da palavra grega pelas línguas europeias modernas, primeiro em italiano (*simmetria*) e, após, em alemão (*symmetrie*) (DARVAS, 2003, p. 9-10). Na língua portuguesa, o termo é datado de 1563-1570 (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2573). Como afirma Darvas,

não foi por acaso que esta adoção do termo grego aconteceu paralelamente com o crescimento da autoconsciência das

¹³⁵ Esse artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2013/03646-9). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

artes, o desenvolvimento da teoria da arte, o surgimento e aplicação da perspectiva e geometria nas artes visuais em geral (DARVAS, 2003, p. 10).

O estudo de simetria no século XX foi muito influenciado pelo matemático Hermann Weyl (1952). Promovendo um fortalecimento do estudo de simetria em um sentido moderno e interdisciplinar, o autor apresentou duas definições para o termo. A primeira destas pode ser relacionada com a interpretação grega original: “simétrico significa algo bem-proporcionado, bem balanceado, e simetria denota aquele tipo de concordância de várias partes de forma a integrar um todo” (WEYL, 1952, p. 3, tradução nossa). Em contrapartida, a segunda definição dada por Weyl é muito mais próxima do ponto de vista matemático e tem como base a simetria bilateral e seu caráter reflexivo, sendo estritamente geométrica e absolutamente precisa (WEYL, 1952, p. 4).

334 **Formas geométricas de simetria**

Quatro formas geométricas de simetria são expostas por Weyl: bilateral, translacional, rotacional e ornamental (WEYL, 1952). Por serem bidimensionais e de identificação e comprovação mais simples na música (SALLES, 2009, p. 42), focaremos nas três primeiras formas. Uma forma possui simetria quando esta, após sofrer uma operação de simetria, mantém partes correspondentes ou congruentes, conservando uma forma invariante (ROHDE, 1997). Rohde (1997) lista cinco operações de simetria: translação; reflexão; rotação; inversão e dilatação. Há, portanto, uma maneira distinta de nomear as simetrias, através da operação que ela sofre. Por ter um discurso mais próximo à arte, detalharemos a simetria a partir do conceito de forma simétrica, porém demonstrando as operações de simetria que produzem cada uma das três primeiras formas apresentadas por Weyl.

Como mencionado anteriormente, a simetria bilateral é considerada por Weyl (1952) como o segundo sentido comumente dado à palavra simetria. A operação de simetria necessária para a formação da simetria bilateral é a reflexão: uma forma geométrica possui simetria bilateral quando, aplicando-a sobre um plano e traçando um eixo no seu centro,

há a reflexão de suas metades. Para cada ponto da forma, haverá um ponto mapeado na mesma distância no lado oposto ao eixo. Tomando a letra M como exemplo: ao traçarmos um eixo no seu centro (Figura 1a), a primeira metade da letra será idêntica à segunda, porém refletida. Cada ponto x terá um ponto equivalente a uma distância $-x$ no plano cartesiano (Figura 1b).

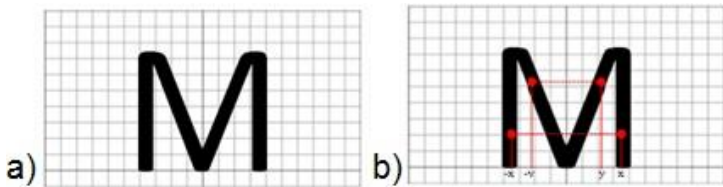


Figura 1: Simetria bilateral da letra M.

Um exemplo desta simetria na arte pode ser vista no Políptico de Baroncelli, de Giotto e sua escola, feito em 1334 para a Capela Baroncelli, localizada na Basílica de Santa Cruz, Florença (Figura 2). Nas artes, o conceito de simetria não é tão estrito como na matemática. Portanto, os santos e anjos pintados nos painéis laterais não são necessariamente idênticos aos presentes no lado oposto, embora o sentido da simetria bilateral permaneça presente.

335



Figura 2: “Políptico de Baroncelli”, Giotto, 1334.

O termo translação refere-se ao “movimento de um sistema físico no qual todos os seus componentes se deslocam paralelamente e mantêm as mesmas distâncias entre si” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2752). A simetria translacional, portanto, pode ser entendida como a repetição de um mesmo padrão geométrico, como se imaginássemos o movimento ou deslocamento deste. Este tipo de simetria é muito comum em ornamentos, como molduras ou colunas. A Figura 3 apresenta dois exemplos de simetria translacional possíveis em uma ornamentação unidimensional, assim como apresentados por Weyl (1952, p. 48). O padrão superior contém a translação de uma seta, denominada pelo motivo α , que é repetido cinco vezes. Da mesma forma que a segunda seta é uma translação da primeira e a terceira é uma translação da segunda, a terceira continua sendo uma translação da primeira seta. Já o padrão inferior contém um motivo α que, além de transladado quatro vezes, possui simetria bilateral de reflexão, sendo as marcações x os possíveis centros simétricos de cada motivo transladado. A ornamentação acima do Político de Baroncelli (Figura 2) possui padrão que une a simetria translacional com a bilateral: ao mesmo tempo em que há a translação do anjo, há a reflexão de suas asas.

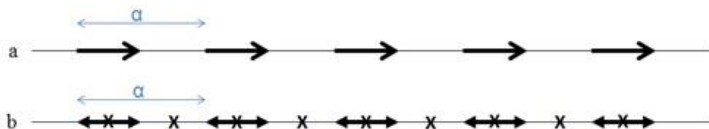


Figura 3: “Político de Baroncelli”, Giotto, 1334.

A terceira forma geométrica bidimensional de simetria tratada por Weyl é a rotacional. Toda forma, quando submetida a uma rotação de 360° em torno de um eixo central, retorna para a posição original. É possível afirmar que uma forma possui simetria rotacional quando no decorrer desta operação ela apresentar ao menos uma congruência. Tomando como exemplo o padrão de entalhamento em madeira chinês da figura 4, podemos ver que se efetuarmos uma rotação de 180° a imagem resultante será idêntica à original. Neste caso, temos uma simetria rotacional de 2-vezes. Para encontrar o ângulo em que há congruências, basta efetuar a operação $360^\circ/n$,

sendo n o número de congruências.



Figura 4: Padrão de entalhamento em madeira chinês com a imagem de duas crianças (YU, 1989, p. 1025).

A pintura *Lizard (No. 56)* de Maurits Cornelis Escher, datada de 1942, possibilita a visualização de diversas simetrias rotacionais (Figura 5). A primeira simetria possível é de 2-vezes, tendo como eixo o ponto de encontro dos rabos dos lagartos: após 180° , haverá outro lagarto de mesma cor. O segundo eixo possível encontra-se no mesmo ponto, mas tomando a união entre as patas dianteiras direita dos lagartos, também de 2-vezes e de mesma cor. Ao assumirmos como eixo de simetria a conexão entre as patas dianteiras esquerda, haverá uma simetria rotacional de 6-vezes: a cada 60° de rotação haverá um lagarto, porém de cor diferente, caracterizando uma antissimetria. Cada uma destas simetrias ocorre diversas vezes na pintura.

337



Figura 5: “**Lizard (No. 56)**”, Maurits Cornelis Escher, 1942.

Conceitos relacionados e propriedades estéticas e psicológicas

Três conceitos podem ser gerados a partir do conceito de simetria: assimetria; dissimetria e antissimetria. O primeiro é usado para definir a ausência de simetria. “Falamos de assimetria quando nenhuma das características de um objeto dado exibe simetria” (DARVAS, 2007, p. 21). O segundo, dissimetria, diz respeito a uma ou mais quebras da simetria presente, seja em uma característica ou em um detalhe no interior da simetria. Darvas exemplifica a dissimetria como “a maçaneta de uma porta, uma bolha em um diamante, uma sarda em um rosto” (DARVAS, 2007, p. 21). Este conceito é muito importante para as artes, visto que a simetria completa pode reduzir o potencial criativo da obra. O Políptico de Barocelli, por exemplo, possui uma dissimetria: apenas um dos santos do lado esquerdo está virado para a direção oposta, mostrando sua face esquerda ao invés da direita (McMANUS, 2005).

338

O último conceito relacionado é o de antissimetria: “falamos de antissimetria quando uma característica é preservada ao ser transformada em seu oposto” (DARVAS, 2007, p. 23). Um exemplo clássico é o Taijitu (Exemplo 2), representação chinesa do yin-yang, que possui uma simetria rotacional de 180° em que há a inversão das cores: o branco vira preto, o preto vira branco.



Figura 6: *Taijitu*, representação gráfica do Yin-Yang (YU, 1989, p. 1009).

Destes três conceitos, é a relação entre a simetria e a assimetria que proporciona uma maior discussão,

principalmente por se tratarem de dois opostos. No artigo “Sobre o problema de simetria nas artes visuais”, de 1949, Dagobert Frey afirma: “simetria significa descanso e vínculo, assimetria, movimento e desprendimento, uma é ordem e lei, a outra arbitrariedade e acidente, uma é rigidez formal e restrição, a outra é vida, divertimento e liberdade” (FREY apud WEYL, 1952, p. 16).

De fato, são dois polos que não trabalham de forma independente, sendo a assimetria necessária para que a simetria seja compreendida. Como afirma Adorno, “a assimetria, segundo o seu valor linguístico-artístico, só pode conceber-se em relação à simetria; uma prova muito recente disso são os fenômenos que Kahnweiler chama fenômenos de distorção em Picasso” (ADRONO, 1993, p. 181). O mesmo discurso pode ser encontrado na fala de Frey, que argumenta: “o agente decisivo [da composição artística] encontra-se na tensão entre simetria e assimetria” (apud SCHUMMER, 2003, p. 89).

A Tabela 1, apresentada por McManus, sumariza as propriedades psicológicas e estéticas entre simetria e assimetria como descritas por historiadores e filósofos no decorrer da história. De acordo com o autor, tais propriedades são facilmente demonstráveis. É evidente como a primeira dualidade, que trata a simetria como repouso e a assimetria como movimento, sintetiza as demais dualidades presentes na tabela.

Simetria	Assimetria
Repouso	Movimento
Ligação	Desprendimento
Ordem	Arbitrariedade
Lei	Acidente
Rigidez Formal	Vida, Jogo
Restrição	Liberdade
Tédio	Interesse
Quietude	Caos
Monotonia	Surpresa
Fixação	Separação
Estase	Fluxo

Simplicidade	Complexidade
--------------	--------------

Tabela 1: propriedades psicológicas e estéticas entre simetria e assimetria.

Gombrich (1982, p. 58) utiliza um folheto para fotógrafos amadores a fim de demonstrar visualmente tais propriedades. O folheto contém dois barcos: o da esquerda no centro da imagem e entre duas colunas; o da direita afastado do centro e cercado por apenas uma coluna. Gombrich afirma: “um barco fotografado no centro de uma fotografia parecerá em calmaria, um exibido fora do centro aparentará mover-se” (1982, p. 58).

Como salientado por McMannus (2005, p. 161-2), há diferenças entre as duas gravuras: as velas do barco da direita aparentam mais esvoaçantes do que as do anterior, como se estivessem sendo infladas pelo vento. A Figura 7 contém o folheto dos barcos, manipulado para que os barcos sejam os mesmos nas duas imagens (a Figura 7a contém o barco que originalmente ocupava a imagem da direita; a Figura 7b contém o barco da esquerda e que representava o repouso). De acordo com o autor, o efeito permanece convincente, confirmando que a diferença entre os barcos não influencia a percepção de repouso e movimento proposta.

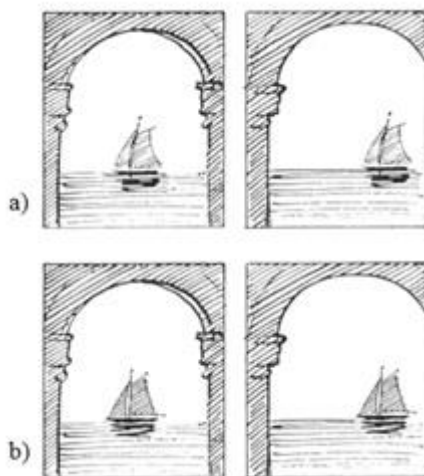


Figura 7: Folheto para fotógrafos demonstrando oposição entre

simetria e assimetria.

Conforme Gombrich (1982, p. 58), este efeito é, evidentemente, aplicável à imagem de um barco, pois faz sentido a sugestão de que um barco esteja se movimentando, o que não aconteceria com uma árvore. Portanto, isto cria um “estranho paradoxo – o entendimento de movimento depende da clareza de sentido, mas a impressão de movimento pode ser reforçada por falta de clareza geométrica” (GOMBRICH, 1982, p. 58).

Simetria inversiva: simetria aplicada à música

A simetria na música pode ser vista em vários âmbitos, dependendo do elemento que o pesquisador observa. Pode-se, por exemplo, falar a respeito de simetria na forma, tendo como ilustração mais básica a forma ternária A-B-A. A forma minueto e trio também possui este tipo de simetria, sendo a forma ternária do minueto simetricamente separada pela forma A-B-A do trio. Já a forma arco, ABCBA, possui a parte C como centro de uma simetria bilateral. Ainda observando a forma, mas com uma visão direcionada em suas partes constituintes, é possível tratar a repetição de uma melodia como uma simetria translacional. Este trabalho está focado na busca de simetria no âmbito das alturas, procurando por relações simétricas que estejam organizando as notas de uma composição.

A expansão da tonalidade no romantismo tardio provocou uma insustentabilidade do sistema tonal, tornando-se necessária a formulação de novas linguagens e correntes. Griffiths (1987, p. 23) afirma que houve uma grande variedade de meios e objetivos para a formação destas. É importante ressaltar que, embora os compositores estivessem se aventurando em novos universos, elementos constituintes do sistema tonal e da tradição de escrita musical permaneciam presentes em suas obras. Entretanto, muitas vezes estes elementos eram manipulados e utilizados de forma diferenciada.

Uma das formas de oposição ao sistema tonal se deu a partir da utilização de estruturas simétricas ao invés de estruturas harmônicas. No artigo *Symmetrical Formations in*

the String Quartets of Béla Bartók, publicado no ano de 1955 e que iniciou a discussão a respeito de formações simétricas na música, Perle (1995, p. 189) afirma que a origem desta prática está no impressionismo, sendo popularizada a partir da difusão deste movimento. Inicialmente, estas formações simétricas eram derivadas da divisão da oitava em partes iguais. O autor aponta que estas foram “apropriadas pelos músicos comerciais e eventualmente elaboradas e exploradas por certos excêntricos músicos como um método de composição superior e aperfeiçoado, tão conveniente e moderno quanto comida congelada pré-cozida” (PERLE, 1995, p. 189). Esta ferramenta, na música impressionista, era limitada e utilizada para “suspender temporalmente o efeito de tom central, para neutralizar qualquer tendência de movimento e para dar menos ênfase a características motílicas e procedimentos de desenvolvimento” (PERLE, 1995, p. 191).

342

Do ponto de vista analítico, a teoria da centricidade atonal surgiu na segunda metade do Séc. XX e tornou-se uma das principais teorias analíticas para a música pós-tonal. Embora seja uma teoria lançada em meados da década de 1950 com o artigo supracitado de George Perle, nas décadas seguintes, com o lançamento de dois livros do mesmo autor (PERLE, 1977; 1991), ela teve sua difusão. Elliott Antokoletz, discípulo de Perle, também teve papel fundamental na consolidação da simetria inversiva com a publicação de um livro a respeito da música de Béla Bartók (ANTOKOLETZ, 1984).

Embora o sistema tonal tenha inúmeros elementos que possuem simetria em sua constituição – tais como o acorde diminuto, o ciclo de quintas, dentre outros – ele é baseado na assimetria, na oposição entre as funções tônica e dominante, que proporcionam a sensação de tensão e repouso. Tal oposição garante à música dinamicidade e movimento. Já a organização das alturas em torno de um eixo simétrico proporciona uma sensação de estaticidade, haja vista a ausência de uma direcionalidade, uma resolução previsível, de forma com que a tensão não implique em um posterior repouso e vice-versa.

Ao tratar da utilização de acordes que possuem formação simétrica, Perle afirma que “devido à sua auto-evidente estrutura, tais acordes [simétricos] tendem a possuir

um caráter em certa medida estável, o que sugere seu emprego como ponto de origem ou destino de uma progressão harmônica. A própria progressão pode ser simétrica” (PERLE, 1991, p. 26). Para justificar sua proposição, o autor apresenta três formações utilizadas como acordes finais de movimentos em obras atonais de Webern (Op. 7, No. 3), Schoenberg (Op. 19, No. 2) e Berg (Op. 5, No. 1).

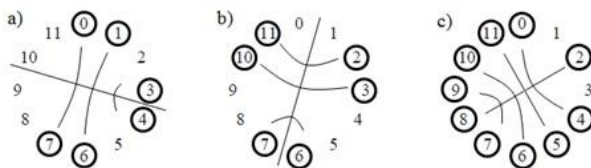


Figura 8: Representação dos acordes utilizados por Perle (1991) em mostrador de relógios.

É possível traçar um comparativo, portanto, com a relação entre a percepção de simetria e assimetria nas artes visuais. Para além do sentido da visão, a utilização de simetria na música também provoca a sensação auditiva de estabilidade, repouso. Há, deste modo, uma convergência entre as propriedades estéticas e psicológicas da simetria nas artes visuais e na música. Logo, o compositor pode explorar a oposição estética entre simetria e assimetria, utilizando elementos tonais em determinados trechos da composição, assim como momentos em que a simetria seja organizadora das alturas.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ANTOKOLETZ, Elliott. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

DARVAS, György. *Symmetry: Cultural-historical and ontological aspects of science-arts relations; the natural and man-made world in an interdisciplinary approach*. Basel: Birkhäuser, 2007.

_____. Perspective as a symmetry transformation. *Nexus Network Journal*, Vol. 5, No. 1, 2003. p. 9-21.

GOMBRICH, E. H. *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon Press, 1982.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2573.

McMANUS, I. C. Symmetry and asymmetry in aesthetics and the arts. *European Review*, Vol. 13, Supp. No. 2, 2005. p. 157-180.

PERLE, George. *The Right Notes: selected essays by George Perle on twentieth-century music*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1995.

_____. *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern*. 6ª edição. Berkeley: University of California Press, 1991.

_____. *Twelve-Tone Tonality*. Berkeley: University of California Press, 1977.

344

ROHDE, Geraldo Mario. *Simetria: rigor e imaginação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHUMMER, Joachim. Aesthetics of chemical products. *HYLE – International Journal for Philosophy of Chemistry*, Vol. 9, No. 1, 2003. p. 73-104.

WEYL, Hermann. *Symmetry*. Princeton: Princeton University Press, 1952.

YU, L. X. Symmetry in chinese arts and crafts. *Computers Math. Applic*, Vol. 17, No. 4-6, 1989. p. 1009-1026.

Elementos seriais no 2º movimento Andante Quase Adagio da Primeira Sinfonia para duas orquestras de corda de Cláudio Santoro.

RAFAEL FAJOLLI DE OLIVEIRA
ECA/USP – rafael.fajolli.oliveira@usp.br

Introdução

Cláudio Santoro (1919-1989) é um dos compositores brasileiros mais importantes do século vinte. Além de 14 sinfonias, Santoro também é autor de um amplo número de obras escritas em diversos estilos e para variadas formações instrumentais. Ele é apontado por diversos musicólogos brasileiros, entre eles José Maria Neves e Vasco Mariz, como a principal figura da composição brasileira depois de Heitor Villa-Lobos.

Segundo Mendes, a produção composicional de Santoro pode ser dividida em seis momentos: a primeira fase (1939-1946), na qual se encaixa a Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas, é marcada pelo uso do atonalismo livre e do atonalismo sistêmico. Essa posição experimental apresentada por Santoro influenciou os principais compositores que faziam parte do movimento Música Viva, que fora idealizado e arquitetado pelo compositor e educador Hans-Joachim Koellreuter, cujo principal objetivo era renovar o cenário musical brasileiro. O contato entre Santoro e Koellreuter acabou desencadeando importantes consequências para a produção brasileira de música erudita, a própria característica composicional adotada pelo grupo Música Viva, que aderira a técnica dodecafônica por influência de Santoro é um exemplo destas consequências. De acordo com as palavras do próprio Koellreuter, podemos concluir a importância de Santoro para a escolha da estética seguida pelo grupo, como também a Primeira Sinfonia sendo apresentada como obra inaugural:

[...] Lembro dos primeiros trabalhos que fez comigo: a Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas e da Sonata para Violino Solo, e outra para Violino e Piano. [...] sei que ele

se afeiçoou à música dodecafônica, eu mesmo não fazia música dodecafônica naquela época. Cláudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, o contrário como todo mundo pensa. (Koellreutter, apud: Souza, 2003, p.28).

Na segunda fase (1946-1948), Santoro passou por um momento de transição, na qual sua linguagem composicional esteve em processo de reformulação, produzindo peças que navegavam entre a música atonal e nacionalista.

A terceira fase de Santoro (1949-1960), é marcada por uma forte influência do nacionalismo, esta posição ideológica é atribuída por parte da militância de Santoro ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), procurando durante este período aplicar em sua música a doutrina soviética do Realismo Socialista, influenciado pelas diretivas de Jdanov. Esta fase também foi caracterizada pela negação da estética serialista, como também pelo distanciamento dos experimentos e complexidades advindas da música vanguardistas do século XX.

A quarta fase de Santoro (1963-1989) pode ser subdividida em três momentos claros: primeiramente, há um reencontro com o serialismo (1960-1965). Em uma segunda etapa ocorrem as experiências vanguardistas (1966-1977). Na última fase (1978-1989), Santoro apresentou maior maturidade discursiva.

1. Utilização de mais de uma série dentro de uma mesma música.

Vasco Mariz ao mencionar a Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas em seu livro “Cláudio Santoro, Vida e Obra”, diz:

Estava escrevendo a 1a. Sinfonia, para duas orquestras de cordas, quando começou a estudar com Hans-Joachim Koellreutter. A técnica dos doze sons ainda lhe era desconhecida; todavia, a disposição de suas obras deixava perceber inclinação espontânea para liberdade de composição. A obra mencionada é um espécime curioso, pois o 1o. movimento - elaborado sem a influência de Koellreutter - revela uma inquietação singular, decididamente moderna, enquanto o 2o. movimento já é uma tentativa de aplicação do

método dodecafônico. A série contém mais de um som repetido, mas o desenvolvimento está bem integrado na técnica de Schönberg. O movimento final prima pela considerável liberdade polifônica. (MARIZ, 1990)

De acordo com Vasco Mariz o segundo movimento da Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas foi a primeira experiência de Santoro na manipulação da técnica desenvolvida por Schoenberg. Tal afirmação é confirmada a partir da análise da peça, onde foi possível aplicar a contagem dos elementos seriais como proposto por musicólogos como Stefan Kostka, Miguel Roig-Francolí e Ernst Krenek, tal método demonstra como os procedimentos de Santoro estavam alinhados com os processos seriais tradicionais.

O material serial utilizado para o engendramento desta obra pode ser entendido a partir de duas perspectivas. Na primeira delas, podemos entender a série como proposta por Mariz, ou seja, uma série que contenha mais de um som repetido em sua estrutura, nesse caso temos:

347

Bb Eb Ab B F C# E G C A D# F# C# F D G# E

Figura 1: Representação da série utilizada por Cláudio Santoro no segundo movimento da Primeira Sinfonia, a partir da perspectiva de Vasco Mariz.

Uma série criada a partir de dezessete elementos, com os doze sons da escala cromática e cinco alturas repetidas, sendo elas, Ré sustenido (Mi bemol), Sol sustenido (Lá bemol), Fá, Dó sustenido e Mi. Nessa análise adotaremos uma segunda hipótese que aponta como material para a construção desta peça duas séries “decafônicas” (dez elementos) distintas que são desenvolvidas e relacionadas no decorrer da peça. Tal escolha decorre da liberdade como Santoro trabalhou essas duas séries na estrutura da peça, é evidente que em muitos momentos essas duas séries são somadas, gerando uma terceira série com dezessete elementos como veremos neste artigo, no entanto, há momentos onde essas séries são apresentadas isoladamente e com outras relações entre si. Examinando as duas séries contidas na Primeira Sinfonia de

Santoro, pode ser observado a seguinte situação.

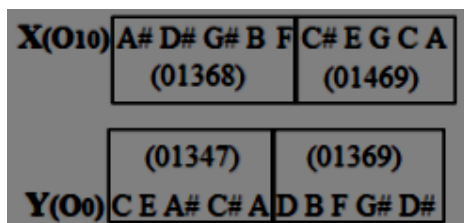


Figura 2: As duas séries utilizadas por Cláudio Santoro no segundo movimento da Primeira Sinfonia, série “X” original no décimo nível de transposição e série “Y” original.

Na Figura 2 são apresentadas as séries “X(O10)”, que representa a série “X” em seu décimo nível de transposição, e “Y(O0)” que designa a série “Y” original, tais séries foram escolhidas nestas transposições, pois ao relacioná-las, é possível perceber que elas apresentam uma elevada quantidade de elementos em comum, observe que, a única altura de “X(O10)” que não está contida em “Y(O0)” é o Sol natural (G), e a única altura de “Y(O0)” que não está em “X(O10)” é o Ré natural (D). Apesar das distintas séries utilizadas por Santoro não serem produtos de procedimento comum como o cíclico ou a multiplicação, é possível extrair algumas características que as relacionam. Ao dividir as séries em dois pentacordes e analisarmos esses grupos a partir da teoria dos conjuntos como proposto por Allen Forte em seu *“The Structure of Atonal Music”* e Joseph N Straus em *“Introdução à teoria pós tonal”*, como ocorre na Figura 2, temos as classes de altura 5-29 (01368) e 5-32 (01469) que formam a série “X”, e as classes de altura 5-16 (01347) e 5-31 (01369) que engendram a série “Y”. É importante notar que as classes de altura 5-29, 5-32 e 5-31 são muito próximas, observe que, entre as classes 5-29 (01368) e 5-32 (01469) ocorrem mudanças de apenas dois semitons, ou seja, o elemento “3” de 5-29, em 5-32 passa a ser o elemento “4”, da mesma maneira que o elemento “8” de 5-29, passa a ser o elemento “9” em 5-32. Os parentescos envolvendo as classes 5-29 e 5-32 com a classe 5-31 (01369), são ainda mais estreitos, ao relacionar as classes 5-29 e 5-31, é possível averiguar a diferença de apenas um semitom entre elas, enquanto que em 5-29 há o elemento “8”,

em 5-31 o único elemento distinto é o “9”, o mesmo ocorre entre as classes 5-32 e 5-31, enquanto que em 5-32 há o elemento “4”, em 5-31 tem o elemento “3”, sendo todos os outros comuns. A imagem a seguir ilustra tal situação.

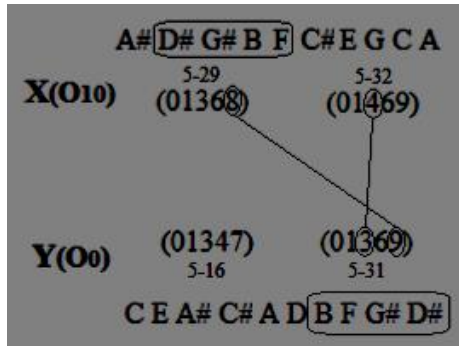


Figura 3: Demonstração da relação entre os pentacordes 5-29, 5-32 e 5-31. A possibilidade de invariância entre as séries X(O10) e Y(O0).

Os números circulados na Figura 3 apontam as relações já explicadas anteriormente existente entre as classes de conjunto 5-29 e 5-32, que compõem a série “X”, com a classe de conjunto 5-31 que está contida na série “Y”. Esta proximidade existente entre as séries, pode produzir, dependendo a ordenação das séries, invariâncias que podem ser aproveitadas na estruturação da composição por meio de elisões entre alturas. Na Figura 3, também pode ser averiguado como ocorre a elisão entre as séries “X” e “Y”, observe que as alturas Ré sustenido (D#), Sol sustenido (G#), Si (B) e Fá (F), presentes no primeiro pentacorde da série “X”, também estão presentes, quase na mesma ordenação em sua forma retrograda, no segundo pentacorde da série “Y”. Aplicando uma análise ainda mais precisa sobre o fenômeno em questão, pode ser identificado a elisão entre o bicorde Si e Fá (B F) que aparecem exatamente nesta ordenação em ambas as séries. O bicorde Ré sustenido e Sol sustenido (D# G#) que aparece nesta ordenação na série “X”, e tem a sua invariância perfeita, mantendo a ordenação na forma retrograda da série “Y”. Os trechos a seguir, procuram exemplificar como Cláudio Santoro

articulou a propriedade da elisão no segundo movimento de sua Primeira Sinfonia para duas orquestras de corda.

350

Figura 4: Compassos 23-30, segundo movimento da primeira sinfonia de Santoro, primeiro e segundo violinos da orquestra 1, viola e violoncelo da orquestra 2.

A Figura 4, torna evidente a principal maneira como Santoro escolheu às transposições das séries utilizadas no

segundo movimento de sua Primeira Sinfonia. Observe que, é possível localizar um processo quase mecânico desenvolvido a partir da localização de invariâncias entre as séries “X” e “Y”. No compasso 24, da Figura 4, temos as séries X(I10), que tem início no final do compasso 23, e X(O10), ambas as séries são apresentadas respectivamente nos primeiro e segundo violinos da primeira orquestra, logo em seguida, a partir do compasso 25, é apresentada a série Y(R7) no segundo violino, sobrepondo a série precedente X(O10), esta sobreposição só foi possível por meio de elisão realizada entre ambas as séries, enquanto que a série X(O10) é finalizada com as alturas Sol (G), Dó (C) e Lá (A), a série Y(R7) é iniciada com as mesmas alturas em igual ordenação, ou seja, os elementos 8, 9 e 10 de X(O10) são congêneres aos elementos 1, 2 e 3 de Y(R7). No primeiro violino da orquestra 1, a série X(I10) é “transformada” na série Y(RI1) no compasso 27, através do mesmo processo de elisão utilizado no segundo violino. Na segunda orquestra, na viola e violoncelo, é apresentada a série Y(O11), iniciada no compasso 24, logo em seguida, por processo semelhante ao descrito anteriormente. São aproveitadas as alturas Mi (E), Sol (G) e Ré (D) para ser realizada a “modulação” para a série X(R4). Este procedimento é a aplicação mais procedente na peça em questão. Tal prática, determina a qualidade e o nível de transposição das séries utilizadas, observe que, ao escolher uma série “X” em sua forma original, a continuidade por elisão, no caso em questão, só será possível por meio de alguma série “Y” em sua variante retrograda. O mesmo ocorre com a inversão, ou seja, para alguma série na forma invertida, a elisão relacionando os últimos três termos, apenas será possível através de uma série diferente na forma retrograda invertida. Na Figura 4, pode ser averiguado como se dá o desenvolvimento deste sistema, veja que, para a série X(I10), a única possibilidade para a modulação por elisão será a série Y(RI1), ou seja, o retrógrado da forma apresentada inicialmente com uma diferença de três semitons entre os níveis de transposição, enquanto que a série X(I10) é iniciada pela altura Si bemol (Bb10), a série Y(RI1) deve ser iniciada por Dó sustenido (C#-3). Sendo assim, sempre que houver a relação X(I) – Y(RI), a diferença entre os níveis de transposição será de

três ou nove semitons. A tabela a seguir, demonstra as relações dos níveis de transposições existentes entre as possibilidades de combinações entre as séries “X” e “Y”, tal como apresentadas na Figura 4.

Relação de transformação por invariância entre as séries.	Diferença de semitons entre os níveis de transposição.
$X(O) - Y(R)$	3 ou 9
$Y(O) - X(R)$	5 ou 7
$X(I) - Y(RI)$	3 ou 9
$Y(I) - X(RI)$	5 ou 7

Tabela 1: relações de variação entre a forma e o nível de transposição, gerada a partir de processo envolvendo transformações entre diferentes séries por invariância.

352

A tabela 1 deixa claro o processo mecânico utilizado por Santoro, veja como a forma de variância e o nível de transposição da primeira série, definem a forma e o nível de transposição da série que se segue. Como pode ser averiguado, sempre quando a série “X” na variante original é escolhida, a série com combinação de invariância entre as três últimas notas de “X”, será a série “Y” na variante retrograda, com uma diferença de três ou nove (considerando a inversão do intervalo) semitons no nível de transposição. Quando a série precedente for “Y” original, a série combinada será “X” retrograda, com uma diferença de cinco ou sete (inversão do intervalo) semitons em nível de transposição. Para as relações seriais na forma invertida, a situação é similar, ou seja, a conexão de uma série invertida sempre se dará com uma série retrograda invertida, quando a sequência for da série “X” para a “Y”, a relação de transposição será de três ou nove semitons, na ordenação oposta. Da série “Y” para a “X”, o nível de transposição terá uma diferença de cinco ou sete semitons.

Outra estratégia estrutural que pode ser observada na Figura 4, é como Santoro engendrou oposição entre as

orquestras 1 e 2, observe que, sempre quando possível, as séries “X” e “Y” estão sendo contrapostas entre as diferentes orquestras. A partir dos compassos 23 e 24 da Figura 4, Santoro sobre põe duas séries “X”, sendo X(I10) e X(O10) que são expostos pelos primeiro e segundo violinos da primeira orquestra, com uma série “Y” dividida entre a viola e o violoncelo da segunda orquestra, sendo uma série Y(O11). A partir do compasso 25, a série Y(R7) tem início no segundo violino da primeira orquestra, enquanto que no compasso 26, a série X(R4) tem seu início na segunda orquestra, contrapondo a série “Y” apresentada pela primeira orquestra. A mecânica do processo de invariância para concatenar diferentes séries, acaba favorecendo o desejo de contrapor diferentes séries entre as orquestras 1 e 2, ou seja, enquanto que na primeira orquestra o padrão é de “X” para “Y”, na segunda será de “Y” para “X”, logo, o “X” da primeira orquestra terá o “Y” da segunda orquestra como contraponto e quando o “Y” for apresentado pela orquestra 1, seu contraponto será o “X” na orquestra 2.

353

A utilização de séries independentes em uma mesma música não é uma releitura criativa incomum do método serial. Outros compositores tiveram semelhante ideia inventiva para fins diversos. Entre esses compositores podemos apontar o italiano Luigi Dallapiccola, os compositores norte-americanos ultramodernos e dois membros da segunda escola de Viena, sendo eles, o próprio Arnold Schoenberg que utilizou duas séries distintas em seu Trio para cordas, e Alban Berg que gerou várias séries distintas a partir de operações cíclicas em sua ópera “Lulu”, tal procedimento também foi utilizado por Koellreutter em sua “Música 1941” para piano, e mais posteriormente pelo próprio Santoro em sua canção “A menina exausta XII” de 1944.

2. Séries que diferem da coleção cromática, omissão de elementos e a livre ordenação da série.

Uma das características mais marcantes da música serial de Cláudio Santoro, e que já está presente em sua Primeira Sinfonia, é a utilização de séries que superam a

coleção cromática, ou seja, a criação de séries com número de elementos inferior ou superior aos doze tons da escala cromática, ou a omissão de alguns elementos contidos na série. Tal prática, também pode ser vastamente encontrada na obra dodecafônica de outros compositores advindos de regiões periféricas, além de ser uma ação, também identificada na música serial do próprio Schoenberg, que utiliza uma série com dezoito elementos em seu “Trio para cordas”.

É muito comum na obra serial de Santoro, de qualquer das fases, a livre ordenação da série ou a reordenação de alguns elementos da série. Outro elemento fundamental e extremamente recorrente na técnica serial de Santoro, como também de seus colegas da Música Viva, é a omissão de alguns elementos da série no decorrer da obra, como também, por vezes, a repetição incomum de alguns elementos, como acontece na Figura a seguir:

354



Figura 5: Compassos 34-37, segundo movimento da primeira sinfonia de Santoro, Violoncelo da segundo orquestra.

Na Figura 5 ocorre uma repetição do décimo elemento da série X(R16), no entanto, o fator incomum desta repetição, está na antecipação deste elemento para, exatamente, o meio da série, ou seja, a numeração dos elementos neste caso, é: 1 2 3 4 5 10 6 7 8 9 10. Outro procedimento que acontece com vasta frequência em Santoro, é a omissão e reordenação das séries, o último caso é bastante comum na literatura da música dodecafônica, aparecendo na obra do próprio Schoenberg, principalmente em sua primeira fase de música dodecafônica. No caso da omissão de elementos, é algo mais raro de ser encontrado no cânone da música dodecafônica, no entanto, aparece em demasia na obra de Santoro, já estando presente em sua primeira peça dodecafônica. Vejamos o exemplo a seguir, extraído do segundo movimento da Primeira Sinfonia de Cláudio Santoro.

The image shows a musical score for Viola and Violin 2. The Viola part (top) starts with series Y(O4) in measures 1-4, then transitions to series X(R9) in measure 5. The Violin 2 part (bottom) starts with series Y(R8) in measures 1-4, then transitions to series X(R4) in measure 5. The score includes fingerings and articulation marks.

Figura 6: compassos 1-5, viola e segundo violino da primeira orquestra do segundo movimento da Primeira Sinfonia de Cláudio Santoro.

A Figura 6, inicia-se com a exposição de duas séries que estão conectadas por processo de elisão. Já explicado anteriormente, a série Y(O4) que está na viola, é seguida pela série X(R9), iniciada na viola e finalizada no segundo violino. As próximas séries a serem apresentadas, quase que ao mesmo tempo, são respectivamente, as séries Y(R8) e X(R4), observe, que ocorre omissão de elementos em ambas as séries, em Y(R8) não há a presença do sexto elemento, e em X(R4) há a falta do décimo elemento. Tais séries também apresentam reordenação dos elementos, perceba que a ordenação de Y(R8) está: 3 1 2 7 4 5 8 9 10, e a ordenação de X(R4) é: 1 2 5 6 3 4 7 8 9, estes procedimentos modificam o material intervalar dentro das séries, conseqüentemente, alterando a sua característica sonora, ou seja, são também técnicas de permutação serial. Outra característica importante, demonstrada na Figura 6, são os outros procedimentos envolvendo elisão, veja que, a série Y(R8) compartilha elementos comuns com as séries X(R9) e X(R4), o terceiro elemento de Y(R8) é igual ao décimo elemento de X(R9). Não é coincidência que este som tenha uma duração que supera o espaço temporal dos primeiro e segundo elementos de Y(R8), assim como, o quarto e quinto elementos são iguais ao primeiro e segundo elementos de X(R4), logo, também não é pura coincidência, que o sétimo elemento de Y(R8) tenha uma duração temporal que o leva a contrapor com

o quinto elemento e ser seguido pelos elementos 8, 9 e 10, lembrando que o sexto elemento foi omitido.

3. Conclusão

Como pode ser averiguado nesse texto, a afirmação de Vasco Mariz referente ao segundo movimento da Primeira Sinfonia para duas orquestras de corda de Cláudio Santoro se confirma, como sendo a primeira experiência serial do compositor. O texto também demonstrou algumas maneiras de manipulações seriais aplicadas por Santoro, tornando evidente a consciência composicional que o autor já tinha nessa fase inicial. Claramente pode ser afirmado que o segundo movimento da Primeira Sinfonia é a gênese de todos os procedimentos composicionais que caracterizam a obra serial de Santoro tanto neste momento inicial, como também em sua última fase.

356 Referências bibliográficas

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press. 1973.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall. 1990.

KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint*. New York: Schirmer. 1940.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora. 2001

MARIZ, Vasco. *Claudio Santoro, vida e obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill. 2008.

SOUZA, Iracele A. Vera Livro de. *Santoro: Uma História em Miniaturas – Estudo Analítico-Interpretativo Dos Prelúdios Para Piano de Claudio Santoro*. Campinas: Unicamp. 2003.


STRAUS, Joseph N. *Introdução à teoria pós tonal*. New Jersey: Prentice Hall. 1990. Editora Prentice-Hall do Brasil, Ltda., Rio de Janeiro (segunda edição traduzida para o português).

MENDES, Sérgio Nogueira. *O Percurso Estilístico de Cláudio Santoro: Roteiro Divergente e Conjunção Final*. Campinas: Unicamp. 2009.

Violão velho, Choro novo: biografia e produção musical de Zé Barbeiro

CIBELE PALOPOLI

ECA/USP - cibele.palopoli@usp.br

 Choro surgiu em meados do século XIX na cidade do Rio de Janeiro. O que era a princípio uma maneira abasileirada de se interpretar gêneros de dança europeus, tais como a polca, a valsa e a schottish, consolidou-se como o primeiro gênero musical brasileiro urbano, com melodia, harmonia, ritmo, forma e instrumentação bem definidos. Na virada entre os séculos XX e XXI verificamos transformações que foram diferenciando o Choro tradicional daquele que tem sido produzido atualmente. Neste contexto, surge a obra de José Augusto Roberto da Silva (n. 1952), violonista e compositor radicado em São Paulo. Zé Barbeiro, como é conhecido no meio musical, adotou o violão de sete cordas, característico do Choro, como o seu instrumento, consolidando-se como um dos mais importantes violonistas do Brasil. Paralelamente à sua carreira de intérprete, passou a compor aos cinquenta anos de idade. Atualmente, após cerca de dezesseis anos de atividade composicional, Zé Barbeiro possui mais de 200 obras entre choros, polcas, baiões, maxixes, valsas, sambas, gafieiras, frevos, tanguinhos, xotes, bossa novas, lundus, rumbas e marchas, além de gêneros híbridos, como choro-maxixe, polca-tango, choro-bossa e polca-choro. Esta comunicação tem por objetivo mapear a trajetória artística e composicional de Zé Barbeiro, visando uma futura organização sistemática de sua produção musical e discográfica.

Vida

Filho primogênito de seis irmãos, José Augusto Roberto da Silva nasceu em 4 de fevereiro de 1952 na cidade de São Miguel dos Campos, Alagoas. Aos dois anos mudou-se com a família para Carapicuíba, São Paulo, local onde os seus pais permaneceriam até o final de suas vidas. Ainda criança começou a trabalhar como engraxate na barbearia do pai, Seu

João Roberto da Silva, passando posteriormente a herdar dele a profissão de barbeiro e o gosto pela música, embora o “dom musical” não tenha sido exatamente uma herança, mas sim uma condição inata:

Entre os 4 irmãos do meu pai que eu conheci, só meu pai foi barbeiro e também só meu pai que tocava acordeon. Da família toda, foi o único que mexeu com música. Eu acordava com ele tocando, ele adorava forró. Até hoje ele gosta, só que não toca mais porque está com 81 anos de idade e também porque nunca tocou direito, nunca estudou... (BARBEIRO. In: AMARAL JÚNIOR, 2013, p. 411).

Foi através do acordeon de seu pai e de um violão esquecido na barbearia em que trabalhavam que Zé Augusto, como era chamado na juventude, foi tendo contato com a música, aprendendo o violão por conta própria ou com esporádica ajuda de músicos amadores que por ali passavam. Era o auge da Jovem Guarda e, influenciado pelos amigos de colégio e querendo se destacar com as mulheres, aprendeu a tocar alguns sucessos de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, como *Calhambeque*.

Com bom ouvido e habilidade musical, porém sem muitos recursos financeiros, Zé ganhou de um vizinho chamado Joel, já falecido, uma guitarra para acompanhá-lo em músicas do iê-iê-iê, passando a integrar um grupo amador que costumava ensaiar em Mairinque. Bruscamente, Zé rompeu com este grupo e com a guitarra em função do seu primeiro e impactante contato com o Choro, aos vinte anos de idade.

Foi no camarim de um festival de música em Osasco que José Augusto foi se apresentar que ele conheceu o bandolinista Miltom dos Santos e o violonista João Macacão. Os músicos tocavam Alvorada, de Jacob do Bandolim, e Zé ficou fortemente impressionado com a música e com os bordões do violão sete cordas. Receptivo, João Macacão percebeu grande potencial no jovem, dando-lhe algumas dicas e indicando discos. Zé passou então a se dedicar ao Choro com muito afinco, intercalando os estudos com o trabalho na barbearia.

Assim, comecei a comprar discos que ouvia na barbearia, onde tinha uma vitrola portátil, e desde a hora que eu entrava eu já colocava uma música. Meu pai falava: “Você não

cansa dessa porcaria?”. E eu só ouvia choro. Quando eu não tinha cliente, além de ouvir eu ficava tocando, tentando aprender, e quando eu tinha um cliente eu cortava o cabelo dele sem deixar de ouvir. Cheguei até a furar disco (BARBEIRO. In: CASTELLOTI, 2011, p. B2).

Sem condições de comprar um violão sete cordas de imediato, Zé supriu o bordão grave afinando a sexta corda do violão em Do, embora este recurso não funcionasse adequadamente, pois a corda logo cedia, perdendo assim a afinação. Estreitando laços com João Macacão, Zé passou a acompanhá-lo nas rodas de Choro, dando canjas sempre que possível. Conseguiu comprar seu violão sete cordas cerca de um ano depois e rapidamente passou a substituí-lo sempre que necessário, chegando posteriormente a integrar o seu conjunto, Amantes do Choro.

[...] eu devo registrar aqui que o João Macacão me deu todo o apoio do mundo e ele foi o primeiro que eu vi tocar e, realmente, o primeiro que me deu a chance de tocar, me convidando aonde ele tocava né, ele já tocava na noite na época, e ele falou assim: “pô Zé, você tem condições de tocar choro bem, começa a frequentar as rodas de choro e tal...”! E eu fiz. Ele mandou comprar tudo quanto era relacionado a Dino (Horondino Silva)... (BARBEIRO. In: LARANJA, 2009, s.n.).

Além de introduzi-lo ao Choro, João Macacão forneceu-lhe o nome artístico que o acompanharia por toda a sua carreira artística, destacando-o dos demais Zés com o epíteto de Zé Barbeiro.



Figura 1: Zé Barbeiro em apresentação com o trio Tecendo o Choro na Unisantos, em 9 maio de 2016 (Foto: Ric Pereira).

Devidamente batizado, Zé Barbeiro passou a tocar na noite paulistana no início da década de 1980 e, embora eventualmente retornasse de madrugada para a casa, em Carapicuíba, em função dos horários limitados dos ônibus, jamais deixou de abrir a barbearia na manhã do dia seguinte. Exigência de seu pai, que não via com bons olhos a carreira de músico e sonhava em ter um filho advogado.

Obcecado pelo violão sete cordas, Zé Barbeiro dedicou-se com afinco ao estudo do instrumento, sempre por conta própria e tendo na figura de Horondino Silva o seu maior expoente. Assim, tocava da maneira “tradicional” até por volta de 1995, quando começou a pesquisar um modo mais próprio de interpretar o Choro.

Eu mesmo mudei, foi passando o tempo e vi que poderia fazer mais do que aquelas linhas que eu sempre fazia, igual do Dino ou de outros mestres. Eu sei fazer e faço o tradicional, mas comecei a querer alterar umas coisas, a harmonia, o ritmo. Os antigos não querem que mude nada, é pra tocar igual a gravação, do mesmo jeito. Hoje é diferente, devido ao estudo isso está mudando. E acho mesmo que tem que mudar, a música instrumental está muito avançada hoje (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014, p. 339).

Aos poucos, Zé Barbeiro passou a se destacar pela sua levada diferenciada, rica em balanço e com grande volume sonoro. Tocando em festas e na noite, o músico naturalmente acabou desenvolvendo artifícios para que pudesse ser mais ouvido em meio a ambientes barulhentos.

O Zé tem aquela mão de pedreiro que tinha João Pernambuco. Mas é capaz de enveredar pelos acordes dissonantes, pelo flamenco. Mais importante: é ligadíssimo no solista, sabendo responder a cada provocação com um repertório de recursos inigualável (NASSIF, 2004, p. 4).

São inúmeros os trabalhos realizados por Zé Barbeiro. Ao lado de Milton Mori (cavaco) e Marcelo Gallani (pandeiro), acompanhou a pianista Rosária Gatti no disco Chiquinha Gonzaga 150 anos (1997). Integrou a banda de baile Bananeira, onde apresentava-se regularmente no Bar Avenida e realizou um concerto no Festival de Jazz de Vienne, França (jun/1998).

Nos anos 2000, integrou o grupo Nosso Choro, juntamente com Stanley Carvalho (clarinete), Milton Mori (bandolim), Marco Bertaglia (violão), João Wertchko (cavaco) e Marcelo Gallani (percussão), com o qual gravou diversos CDs. Fez parte, ainda, do regional do bandolinista Aleh Ferreira, gravando alguns discos e apresentando-se na 15ª Feira Mundial do Livro, em Guadalajara, México (2002).

Em 2004, Zé participou do Prêmio Visa, acompanhando o bandolinista Danilo Brito. Neste mesmo ano, foi violonista, arranjador e diretor musical do disco *Divino samba meu*, de Dona Inah, com o qual a cantora conquistou o prêmio TIM na categoria Revelação (2006). Ainda com esta intérprete, realizou uma turnê pela França e no Marrocos durante o mês de março de 2005. Já em 2010, dirigiu o CD *Samba comigo*, da cantora Anaí Rosa.

O músico também tocou nos mais importantes redutos de samba e Choro da cidade de São Paulo, como os bares Vou vivendo, Clube do Choro, Bar do Cidão e Ó do Borogodó. Neste último, situado na Rua Horácio Lane, n. 21, Vila Madalena, Zé apresenta-se semanalmente desde 2000 até os dias de hoje. Foi neste local que se deu o encontro de Zé Barbeiro com o violonista Alessandro Penezzi, o flautista Rodrigo Y Castro e a pandeirista Roberta Valente, culminando na criação do grupo Choro Rasgado.

Além da fértil amizade, a parceria com Alessandro Penezzi rendeu a participação dos músicos no projeto *Violões do Brasil* (2005)¹³⁶ e a conquista do 2º lugar no V Prêmio Nabor Pires de Camargo (2006).

A carreira de Zé Barbeiro foi condecorada com o segundo lugar do 1º Festival de Choro de Curitiba (2004, com a

¹³⁶ O projeto *Violões do Brasil* teve como resultado a gravação de dois CDs, um DVD e um livro. Zé Barbeiro e Alessandro Penezzi gravaram as obras *Arranca toco* (Meira) e *São Braz* (Penezzi). Produzido por Myriam Taubkin e patrocinado pela Petrobrás e pelo SESC/SENAC, a série realizou um panorama nacional sobre o violão brasileiro, constando, entre os instrumentistas, nomes como Sérgio e Odair Assad, Badi Assad, Marco Pereira, Fábio Zanon, Turíbio Santos, Rogério Caetano, Carlos Barbosa Lima, Marcus Tardelli, João Lyra, Maurício Carrilho, Paulo Porto Alegre, Paulo Bellinati, Guinga e Zé Menezes.

música *Baba de calango*), com os prêmios de melhor instrumentista e de melhor música instrumental no Festival de Avaré (2004) e com a gravação das peças *Chorando a tempo e Ponto de tripa*, respectivamente na primeira e segunda edição do Festival Instrumental de Guarulhos (2008).

Em sua trajetória artística, Zé já acompanhou diversos artistas consagrados, como Silvio Caldas, Elizete Cardoso, Ângela Maria, Leci Brandão, Thobias da Vai-Vai, Dudu Nobre, Inezita Barroso, Jamelão, Nei Lopes, Valter Alfaiate, Zeca Pagodinho, Martinho da Vila, Ataufo Alves Junior, Emilinha Borba, Almir Guineto, Carlos Poyares, Altamiro Carrilho, Raul de Barros, Laércio de Freitas, Raul de Souza, Armandinho, Dominginhos e Yamandú Costa.

Obra

Não levou muito tempo para que, a partir da sua busca por novas maneiras de interpretar, Zé enveredasse para a composição musical. Embora o músico tenha estudado teoria musical por conta própria, ciente de que saber ler e escrever partituras seria um diferencial, sua escrita sempre foi muito intuitiva e essencialmente orientada pela sua prática enquanto violonista de Choro. O próprio compositor relata esta influência na elaboração de suas melodias:

Tenho o hábito de brincar com o ritmo utilizando a harmonia e a baixaria como forma de dialogar com os solistas. Acredito que a influência esteja aí. Minha maneira de tocar sempre esteve ligada a essa proposta [...] Na realidade, como sou um autodidata, minhas composições acabam sendo criadas de modo espontâneo. Não faço uso racional dos recursos, simplesmente testo e, se ficou bom, registro (BARBEIRO. In: CARRILHO, 2010, p. 20).

O início de sua prática composicional culminou com a popularização do *software* de edição de partituras Encore. Zé, então, passou a utilizá-lo como ferramenta para testar combinações melódicas, harmônicas e até timbrísticas, sem deixar de imprimir às suas obras traços de sua personalidade e de sua trajetória musical.

Data de junho de 2000 a sua primeira composição, o choro *Maria mole*. Desde então, Zé Barbeiro passou a escrever

com bastante regularidade, somando hoje mais de 220 obras em dezesseis anos de trajetória composicional. Todas suas peças estão grafadas no *Encore*, tendo Zé um cuidado especial em registrar a data de criação e procurando ser bastante específico na notação musical. A respeito do seu processo composicional, Zé Barbeiro declara:

Comecei a assoviar umas melodias, escrevia e depois ia ver se alguém tocava. Porque eu não sou solista, sou violão base, quando eu componho eu ponho no papel e dou para um solista tocar. Porque uma coisa é você ouvir no computador e outra ouvir o cara mesmo tocando (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014, p. 338-339).

É válido ressaltar que o compositor sempre tem em mente a sonoridade de um típico regional de Choro, composto por instrumento solista (flauta ou bandolim, por exemplo), cavaco, violão seis cordas, violão sete cordas e pandeiro. Portanto, salvo quando há indicações específicas de instrumentação, muito provavelmente a composição foi pensada na interpretação de um regional de Choro, embora a notação indique, quase sempre, apenas melodia e cifra. Além disso, sua forte vivência no Choro fez da estrutura de suas composições algo natural e espontâneo:

Para mim vem junto, a melodia e a harmonia. Eu penso na melodia e já vem a harmonia, quando eu ponho no computador já vou conferindo. Não tenho método, a melodia vem da cabeça da gente. Eu não sei explicar, pra mim é assim. Eu vou assoviando a melodia e vou fazendo. Quanto às partes, de tanto você tocar choro, as formas estão na sua cabeça. Ajuda na hora de pensar nas partes. Eu acredito que quando componho, acabo a primeira parte e a segunda já está encaminhada, e a terceira também (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014, p. 341-342).

Os títulos das composições de Zé Barbeiro refletem a sua vasta criatividade e senso de humor e são inspirados em

fatos do cotidiano¹³⁷, homenagem a familiares e amigos¹³⁸, trocadilhos¹³⁹, palavras jocosas¹⁴⁰, canções para bebês¹⁴¹ e desafios para os intérpretes¹⁴² ¹⁴³. O contato com jovens instrumentistas de alto nível de excelência incentiva Zé Barbeiro a compor peças complexas e que exigem dos intérpretes bastante estudo. O compositor fica fortemente motivado ao encontrar pessoas dispostas a tocar a sua obra, passando a escrever com base em características pessoais dos intérpretes, oferecendo-lhes desafios técnicos:

A melodia do choro era sempre a mesma, então eu quis mudar. No começo, o que eu queria mesmo era derrubar o pandeirista, o solista. Eu pensava: Quero fazer uma música para derrubar! (rsrs) (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014, p. 340).

¹³⁷ *Domingo eu vou lá* (2002), *Chá de macaco* (2004), *Ó do Borogodó* (2004), *Lavando louça* (2008), *Um dedo de prosa* (2010), *Bergamota azeda* (2012), *Festa de aniversário* (2012) e *Choro natalino* (2012).

¹³⁸ *Carmen* (2001), *Choro pra Karina* (2002), *Léosado* (2009), *Isabela* (2009), *A César o que não é de César* (2011), *Henrique e seu bandolim* (2012), *Madame Poli* (2012), *Louise Woolley* (2015) e *Cibele... sem canseira!!!* (2016).

¹³⁹ *Sessentário* (2009), *Dr. Platiléonas* (2009), *Tanga tolada* (2012) e *Koolongo* (2011).

¹⁴⁰ *Cangote de lesma* (2004), *Baba de calango* (2002), *Bafo de bode* (2004, em parceria com Alessando Penezzi), *Clarinetista enchendo o sax* (2004), *Lagartixa desdentada* (2005), *Lambari descascado* (2005), *Lêndas do Choro* (2005), *Carniça ambulante* (2006), *Na frigideira ela dança* (2006), *Chorrorroso* (2007), *Calo de dromedário* (2009), *Espuma de sapo* (2009), *Mingau de lagarto* (2011) e *Esqueleto de gafanhoto* (2013).

¹⁴¹ *Sofia* (2012), *Bem-vinda, Laura* (2012), *Anita* (2013), *Tereza* (2016) e *Maria* (2016).

¹⁴² *Respira fundo* (2002), *Vê se não erra a nota* (2005), *Segura a bucha* (2006), *Se vira aí, mano!* (2011), *Será que você consegue?* (2013), *Quem errar... cai* (2014) e *Se não conseguir tocar... é porque é muito ruim* (2016).

¹⁴³ Há casos híbridos, como, por exemplo, em que uma mesma composição foi inspirada na amiga pianista japonesa, Makiko Yoneda, e é também um trocadilho (*Makiko cequé???*, 2015) ou, ainda, uma peça dedicada à pandeirista Roberta Valente no intuito de desafiá-la (*Roberta, olha o breque!*, 2001).

Há uma série de jovens músicos que o motivaram a compor por muitos anos, como o violonista Alessandro Penezzi, o flautista Rodrigo Y Castro, o clarinetista Alexandre Ribeiro, o pandeirista Léo Rodrigues e o saxofonista César Roversi.

Meu processo de composição foi impulsionado por um grande amigo flautista, o Rodrigo Y Castro. Esse músico sempre se interessou em tocar minhas músicas. Componho pensando em provocar, desafiar o solista, daí uma atenção especial à melodia. Além do desafio, procuro trabalhar com a polifonia, sempre com relação à questão da provocação. Assim como o Rodrigo, acabaram surgindo outros músicos que se interessam por minhas composições e me incentivam a conciliar vozes diferentes, buscando um efeito “meio torto” (BARBEIRO. In: CARRILHO, 2010, p. 20).

Assim como o Choro em suas origens, a obra de Zé Barbeiro é essencialmente instrumental. Em algumas de suas partituras há a indicação do gênero musical, sendo a maior parte de sua obra formada por choros. Embora algumas peças sejam bem tradicionais – em forma Rondó contendo 16 compassos em cada seção e com tonalidades vizinhas – a grande maioria se destaca por fugir destes moldes, seja em aspectos harmônicos, métricos ou formais. Zé Barbeiro faz uso constante de convenções¹⁴⁴ e breques inusitados, acordes dissonantes, melodias angulosas, métrica mista e uso de grande sessão de instrumentos de percussão.

Eu gosto muito da forma que eu estou fazendo nas composições, acho que tem muita coisa para criar dentro do gênero ainda, sem fazer grandes alterações, mudanças de compassos, formas, etc. (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014, p. 342).

Tendo se formado no ambiente tradicionalista e conservador das rodas de Choro, Zé Barbeiro vive um conflito

¹⁴⁴ Terminologia utilizada na música popular para designar padrões rítmicos que fogem da métrica convencional a serem seguidos por todos, tanto nos instrumentos melódicos, quanto harmônicos e percussivos.

entre a sua formação enquanto chorão e a sua produção enquanto compositor. Ele é hesitante ao classificar a sua obra, embora esteja consciente de que ela foge dos padrões tradicionais. O compositor já sofreu na pele a experiência de ver o público se retirando do seu show – sobretudo as pessoas de maior idade – por ter apresentado músicas “modernas demais”.

Ao ser indagado sobre as suas influências, Zé Barbeiro afirma que os compositores que mais se aproximam de seu estilo – que ele se refere, vez ou outra, por “música instrumental” – são Radamés Gnattali e Laércio de Freitas, e que ele próprio não tem o hábito de ouvir *jazz* ou música *pop*¹⁴⁵. Zé Barbeiro custou para adotar timbres diferentes dos instrumentos tradicionais do Choro, tendo feito uso de instrumentos como contrabaixo elétrico e bateria recentemente, em sua fase mais experimentalista, marcada pelo lançamento do disco *Sem massagem* (2016).

366

O chorinho tem duas linguagens na minha cabeça. Uma até a década de 70, 80, o chorinho tradicional, e de 80 pra cá, o chorinho mais contemporâneo, mais moderno. Não diria moderno, mas é que o pessoal começou a adaptar, dar uma roupagem de harmonia diferente, breques pra caramba, então, o choro até a década de 60, tem uma linguagem que cai direitinho na cabeça e no ouvido de cada um. A partir do momento que aí entra Hermeto Pascoal, Wagner Tiso, um pessoal muito louco de harmonia, até o Laércio de Freitas e outros que eu não lembro o nome, o pessoal começou a pôr uma roupagem diferente que é pra ter um pouco mais de dificuldade pro elemento tocar. Experimentar mais (BARBEIRO. In: AMARAL JÚNIOR, 2013, p. 415-416).

Desde o ano de 2000 até o momento da redação deste trabalho, verificamos um total de 218 composições entre choros, polcas, baiões, maxixes, valsas, sambas, gafieiras, frevos e tanguinhos, além de gêneros híbridos, como choro-maxixe, polca-tango, choro-bossa e polca-choro e outros menos usuais ao universo dos chorões, como xote, bossa nova, lundu, rumba e marcha. Esta diversidade em sua produção musical é reflexo

¹⁴⁵ Informações declaradas à autora desta pesquisa em conversa informal com o compositor.

de sua formação musical fortemente enraizada no Choro que, desde os primórdios do seu surgimento, esteve relacionado à gêneros de dança.

Elencamos na tabela abaixo (Tab. 1) a quantidade de peças escritas por ano, verificando que, embora o número de obras seja bastante variável, Zé Barbeiro não teve hiatos em sua trajetória composicional.

ANO	QDE DE PEÇAS
2000	1
2001	7
2002	11
2003	3
2004	12
2005	16
2006	13
2007	14
2008	20
2009	19
2010	5
2011	15
2012	30
2013	14
2014	14
2015	10
2016	14
TOTAL	218

Tabela 1: Quantidade de peças compostas por ano de atividade composicional.

Até o presente momento, Zé Barbeiro possui 55 obras gravadas em discos comerciais, o que representa um total de 25% de toda a sua produção musical até então.

Referências Bibliográficas

AMARAL JÚNIOR, José de Almeida. *Chorando na garoa*: memórias musicais de São Paulo. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo, 2013.

CARRILHO, Fábio. Barba, cabelo e bigode. *Revista Cover Guitarra*, v. 178, fev. 2010.

CASTELLOTTI, Carla. O tremendão do Choro. *Gazeta de Alagoas*. 12 de março de 2011, p. B1-B5.

CIPRIANO, Zé Carlos. As 7 cordas do choro paulistano. *Blog Suvaco de Cobra*. 4 de maio de 2005. Disponível em: <<http://sovacodecobra.uol.com.br/2005/05/as-7-cordas-do-choro-paulistano/>>. Acesso em: 6 mai. 2016.

KFOURI, Maria Luiza. *Discos do Brasil: uma discografia brasileira*. Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br/>>. Acesso em 30 set. 2014.

LARANJA, Marcello. *Entrevista com Zé Barbeiro para o site do Clube do Choro de Santos*. Santos, 2009. Disponível em: <<http://clubedochoro.org.br/blog/entrevistas/ze-barbeiro/>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

NASSIF, Luís. *Notas para encarte do CD Baba de Calango*. São Paulo: Maritaca, 2004.

NOBILE, Lucas. Navalha sonora. *O Estado de São Paulo*. 26 de fevereiro de 2011.

368

PERON, Fábio. *Fábio Peron convida*. Ep. 3, com Zé Barbeiro. 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/3fEfdmdhneg>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

PIRES, Francisco Quinteiro. A felicidade inédita de ser artista. *Estadão*. 22 de maio de 2009. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-felicidade-inedita-de-ser-artista,374912>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

QUINTETODOZÉ. *Website*. Disponível em: <<http://www.quintetodoze.com/>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

RUMOS Itaú Cultural. *Zé Barbeiro – Rumos Música: mapeamento* (2011). Depoimento gravado dentro do programa Rumos Música 2010-2012, carteira Mapeamento, no Itaú Cultural em São Paulo/SP, fevereiro de 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/A-Fx1ex-UKI>>. Acesso em 30 jul. 2016.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2014.


Esta página foi intencionalmente deixada em branco

Música e Educação

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

Práticas Docentes e o Aluno Adulto Iniciante de Piano

ADRIANA MORAES DOS SANTOS DIAS
ECA/USP – amsulm@hotmail.com

 processo de ensino e aprendizagem de piano na fase adulta apresenta diversos desafios para o professor e o aluno. Em meu percurso musical como professora de piano, com foco para o aluno adulto, questões surgiram e trouxeram-me inquietações que me levaram à pesquisa e à reflexão sobre as práticas docentes em relação ao aprendizado do aluno iniciante. Tais questões estão relacionadas aos aspectos da pessoa adulta e à aprendizagem pianística, bem como os modos de condução dos conteúdos musicais e dos tipos de materiais didáticos (métodos e tipos de repertório) utilizados pelos professores desse instrumento. A partir disso, esse trabalho propõe uma reflexão sobre a prática do ensino e aprendizagem para alunos adultos iniciantes no piano em aulas particulares, escolas de música e conservatórios. Trata-se de um recorte de uma pesquisa de mestrado concluída junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

O cenário da prática de ensino e aprendizagem para alunos adultos iniciantes no piano em aulas particulares, escolas livres de música e conservatórios, na cidade de Ribeirão Preto, é o objeto de estudo dessa pesquisa.

O objetivo, deste trabalho, é refletir sobre como se dá, na atualidade, o ensino de música através do piano para adultos iniciantes nesses diversos contextos e espaços musicais, especificamente na cidade de Ribeirão Preto e responder às seguintes questões: Quais as especificidades do aluno adulto? Quais os modos de ensinar do professor de piano para o aluno adulto? Quais os materiais didáticos de iniciação utilizados pelos professores? Qual é a formação do docente?

As reflexões aqui apresentadas buscam contribuir para a área que trata dos processos de ensino e aprendizagem de música e do ensino do piano.

Procedimentos metodológicos

A presente pesquisa possui caráter qualitativo. A partir dos objetivos desse estudo e do levantamento bibliográfico, foram elaboradas perguntas a serem aplicadas a dois públicos-alvo: professores que atuam na cidade de Ribeirão Preto no ensino de piano para alunos adultos iniciantes em aulas particulares, em escolas de cursos livres de música e em conservatórios, e alunos iniciantes de piano, com faixa etária entre 30 e 59 anos. As questões tiveram como foco aspectos da prática do ensino e da aprendizagem do piano para adultos iniciantes.

A coleta de dados ocorreu no período de junho a dezembro de 2014, através de entrevistas realizadas pessoalmente e de questionário enviado por e-mail. A pesquisa envolveu 16 participantes, sendo cinco alunos adultos iniciantes de piano e onze professores.

A análise escolhida foi a análise de conteúdo, compreendida como um conjunto de técnicas de análise das comunicações. As unidades de análise, ou seja, as respostas dos entrevistados, foram reunidas e relacionadas em torno de quatro categorias: trajetória musical, razões para iniciar o estudo de piano na fase adulta, descrição das práticas docentes para o adulto iniciante de piano e experiências de adultos na iniciação pianística.

373

Trajetória musical

As experiências e conhecimentos musicais ocorrem em contextos educativos diversos, que podem ser classificados como formais, não formais ou informais. Esses termos caracterizam modalidades onde os processos de educação e de aprendizagem transcorrem. Libâneo (2004) organiza esses termos em duas modalidades:

- A educação não intencional, também chamada de informal, que atua de modo disperso, difuso, não planejado ou não sistemático;
- A educação intencional, que se estende em educação não formal e formal e assume formas intencionais e sistemáticas.

As respostas dos participantes a respeito de suas formações e trajetórias musicais, em específico no instrumento piano, perpassam pelas modalidades informal, não formal e formal, através das várias experiências musicais vivenciadas em seus ambientes. Essas experiências são observadas de diversas maneiras: na prática do instrumento, antes mesmo de receber orientação de um professor, através de aulas particulares de piano na casa do docente, em escolas de música, conservatórios e em tantos outros cursos de formação na área (cursos técnicos, superiores, pós-graduações, entre outros).

Outro aspecto a ser considerado, mencionado pela maioria dos professores participantes da pesquisa, é a aula particular de piano, citada como parte integrante da formação desses docentes. Tal aspecto intensifica a importância do papel do professor particular de piano, ainda tão vigente, na formação de quem busca pelo estudo do piano.

Além da formação específica no instrumento, os caminhos da experiência com a docência foram indicados pelos professores entrevistados. Assim, a formação para a docência desses professores, técnicos, licenciados ou bacharéis, se iniciou quando começaram a ministrar aulas, ainda quando eram discentes no instrumento, tendo seus professores como exemplos. A formação foi acontecendo durante todo o percurso de atuação e através de diversos cursos dos quais participaram.

A busca e a participação em diversos cursos de formação na área, de igual modo, são retratadas pelos professores participantes dessa pesquisa. Essa questão remete a um dos desafios da carreira docente, como a necessidade de se ter em mente que o caminho da docência é construído por constantes eventos e não termina com o curso na faculdade. Afinal, “para entender o mundo que hoje se desponta, é bom ter claro o seguinte: a educação não termina no último dia do ensino profissional ou do curso superior – nem nunca” (RIBEIRO, 2014).

Razões para iniciar o estudo de piano na fase adulta

A escolha por aprender a tocar um instrumento é instigada por fatores motivacionais intrínsecos e/ou extrínsecos (HENTSCHKE et al, 2009; ARAÚJO, 2015, TOMANIK, 2011). As motivações provenientes de fatores

extrínsecos são caracterizadas pelos estímulos dos ambientes e contextos vividos, os fatores internos, ou intrínsecos, pelas “necessidades, aptidões e interesses” pessoais (ALBUQUERQUE, 2011, p. 22).

As respostas dos entrevistados a respeito das motivações para iniciar o estudo de piano indicam entusiasmos provenientes da interação entre os fatores motivacionais de ordem intrínseca, como a realização e o desenvolvimento pessoal, o prazer, dentre outros, e extrínseca, relacionados ao seu ambiente, como os objetivos de ensinar música ou tocar em uma banda, para a família ou para outras pessoas. Assim, verifica-se que as razões para iniciar as atividades musicais, aqui através do piano, apresentam um conjunto de relações entre o aluno, a prática musical através do instrumento e o seu ambiente ou contexto vivido. No entanto, as respostas apresentam momentos de ausência de ânimos no decorrer desse processo. Não só o desânimo pode ocorrer, em virtude do aluno considerar que tocar piano não é uma atividade tão fácil de ser realizada, mas outros desafios próprios da prática docente, como a escolha de materiais didáticos ou o modo como são apresentados os conteúdos.

375

Descrição das práticas docentes para adultos iniciantes de piano

Esta categoria retrata sobre os programas de ensino, a escolha dos materiais didáticos, os tipos de repertórios, as atividades de criação e os modos de ensino e aprendizagem daqueles que vivem essa realidade: o professor e o aluno de piano, em específico dos participantes dessa pesquisa.

De acordo com as respostas dos professores entrevistados, quanto aos programas de ensino nos conservatórios de música, não há um consenso entre eles. Para alguns, se o programa apresenta flexibilidade, para outros, há uma cobrança para que ele seja seguido. Já nas escolas de música (de cursos livres), em sua maioria, não há um conteúdo definido, ficando a responsabilidade para o professor. Nesse caso, o professor poderá elaborá-lo de acordo com a especificidade e objetivo do aluno, o que ocorre, também, na casa do professor, onde há mais abertura quanto às propostas de ensino para os alunos.

Outro indicativo apresentado nas respostas aponta que o modelo de programa de ensino conservatorial, contendo uma lista de estudos, métodos ou peças para determinado nível, pode ser transferido para outros espaços e contextos de ensino e aprendizagem, mesmo quando não há obrigação de segui-lo, como nas escolas de cursos livres de música ou em aulas particulares de piano. Essa realidade pode estar relacionada à replicação do tipo de programa de ensino pelos quais os professores tiveram durante a sua formação no instrumento (GLASER; FONTEERRADA, 2006; TOMANIK, 2011). Por outro lado, as respostas ainda indicaram que alguns professores direcionam o conteúdo musical conforme surgem as situações e necessidades durante as aulas.

376

Quanto aos materiais didáticos, o que se constata, é que os métodos infantis são os mais utilizados para adultos iniciantes, na atualidade, por parte dos professores e alunos adultos de piano entrevistados. Essa realidade pode estar relacionada a vários fatores, dentre os quais se destacam a segurança do docente em replicar métodos utilizados há muito tempo, a não disposição para pesquisar outras e novas abordagens, o que resulta no não conhecimento de outros tipos de propostas e, ainda, a quase inexistência de material brasileiro de iniciação pianística para adultos iniciantes. Ao adotar um método de iniciação pianística infantil, o professor deve ter em mente que tais materiais apresentam e percorrem o conteúdo musical, levando em conta o desenvolvimento da criança. Na ausência de materiais específicos para o adulto, um dos caminhos é a criação de material didático que poderá ser elaborado de acordo com o desenvolvimento do aluno no instrumento.

Quanto aos tipos de repertório, de acordo com as respostas dos entrevistados, os tipos de repertórios mais trabalhados nas aulas para adultos são a “música clássica” ou “erudita” (os entrevistados utilizaram ambas as classificações para indicar a música erudita europeia), a folclórica e música popular brasileira. A escolha do repertório é realizada juntamente com o aluno, que pode ocorrer em duas situações: (1) o aluno traz ou sugere alguma peça que queira tocar e, em seguida, (2) o professor leva as opções e o aluno escolhe uma das peças apresentadas pelo docente.

A criação de repertório com obras em níveis de

execução para iniciantes adultos é uma das possibilidades de expansão. Outra possibilidade é conhecer “as riquezas melódicas de culturas não ocidentais e músicas de tradição oral que pode se transformar através da escrita e conhecer uma segunda via dentro de um contexto cultural” (CASTRO, 2013, p. 50). Junto a essas possibilidades, estão os arranjos musicais que proporcionam diversidade no repertório musical para piano, especialmente para os alunos iniciantes. Através de arranjos, os alunos poderão tocar uma música que conhecem e apreciam, sendo um fator motivador para o aluno adulto iniciante. Além disso, as práticas de tirar músicas “de ouvido” e criar e compor são atividades que podem ser incorporadas ao repertório musical.

Quanto à presença de atividades criativas, os alunos entrevistados relatam que não realizam esse tipo de atividade em suas aulas de piano. As respostas dos professores entrevistados sugerem que essas atividades fazem parte do processo de ensino. Outro aspecto apontado é a dificuldade, por parte do adulto, diante das atividades de improvisar e criar. Essa questão pode estar associada ao fato de que o adulto tem sua compreensão do que seria uma “obra musical” a partir de suas referências e concepções musicais. Esse entendimento pode levá-lo a considerar que não está preparado para criar ou compor.

A respeito dos modos de ensino, as respostas dos alunos entrevistados indicam que os professores apresentam os conteúdos através de exercícios técnicos, métodos impressos e repertórios. Quanto aos professores entrevistados o que mais se destaca nas respostas é que o ensino para adultos deve ser em “linguagem mais adulta”. No entanto, alguns modos de ensino parecem partir das experiências dos próprios professores com crianças iniciantes no instrumento. Adultos são mais do que crianças crescidas. Constantemente, eles apresentam aspectos relevantes para a sua aprendizagem, que podem servir de direcionamento para as ações docentes. A ideia de “falar com o adulto de forma adulta” envolve compreender as especificidades da realidade desse público, considerando a sua relação com a aprendizagem, suas experiências pessoais e musicais através das várias ações da prática docente, como a elaboração das propostas de ensino, da aplicação prática dos conceitos teóricos musicais, a escolha de

materiais didáticos, dentre outros.

Experiências de adultos na iniciação pianística

As respostas dos entrevistados apresentam, como aspecto mais favorável da aprendizagem de piano na fase adulta, a compreensão teórica dos conceitos musicais, seguida pela motivação, relacionada, principalmente, à vontade de tocar piano. Dos elementos não favoráveis, ou considerados difíceis, os mais destacados são a falta de paciência e a disponibilidade de tempo para estudar, a leitura da partitura e a coordenação motora. A leitura musical é uma das habilidades necessárias à execução pianística, mas pode se tornar um processo difícil, pois é preciso compreender as informações que estão na partitura. Ela ainda pode ser uma dificuldade intensificada para os alunos que já tocavam “de ouvido” antes de iniciar o estudo do piano.

378

Outras respostas como “pouca paciência” e “falta de tempo para estudar”, são mencionadas pelos participantes e podem ser reflexos do estilo de vida agitado e corrido que os adultos levam no dia a dia. Diante da realidade do presente século, dos resultados dos avanços das tecnologias da informação e da comunicação, das interações efetuadas de modo tão rápido com os usuários e da correria e agitação dos centros urbanos que impactam a vida pessoal e profissional do adulto, a paciência para aprender a tocar piano e a disponibilidade e o ânimo para estudar fora dos horários das aulas se tornam elementos a serem superados por esse público que busca por esse conhecimento.

Considerações finais

A realidade dos alunos adultos iniciantes que procuram pelo estudo do piano apresenta desafios para o aluno, para a prática docente e para os diversos contextos e espaços de ensino de música que atuam com esse público específico.

Os modos de ensino do professor de piano, evidentemente, são frutos de sua formação musical e instrumental, provenientes dos diversos cursos na área e de suas experiências com a docência ao longo de sua trajetória

musical. Os professores entrevistados neste estudo não trabalham apenas com alunos adultos, mas com alunos de outras faixas etárias e em diversos contextos e espaços formais e não formais de ensino de música. Tais constatações apontam para a necessidade de elaboração de propostas de ensino de música, considerando os vários aspectos de aprendizagem em diferentes fases da vida.

Na fase adulta, os adultos apresentam aspectos característicos de aprendizagem. O adulto, geralmente, é firme em suas ideias e concepções e possui grande capacidade de abstração e racionalização. Além de objetivos e interesses pessoais, ele pode indicar caminhos significativos de aprendizagem para si mesmo. Nesse processo, destaca-se a importância do professor que atua para esses alunos.

O desejo de aprender a tocar piano e as experiências pessoais e musicais adquiridas ao longo da trajetória de vida de cada um são elementos favoráveis à decisão do adulto em ter aulas de piano. Ao procurar por aulas, eles estão motivados e apresentam diversas razões para iniciar o estudo do instrumento. O que se apresenta é o fazer musical como um elemento motivacional significativo para esses alunos. Assim, adultos buscam realizar atividades musicais porque se sentem bem quando as realizam.

A procura de aulas de piano por parte de adultos, por outro lado, abre um caminho para a entrada de outras questões passíveis de serem analisadas. Dentre essas questões estão os programas de ensino de piano oferecidos para esse público, na atualidade, bem como os tipos de materiais didáticos utilizados pelos docentes em atividades realizadas nas aulas.

Nesse estudo, a maioria das respostas dos professores e dos alunos adultos indica que a prática de ensino de piano para esse segundo público, mesmo em cursos livres de música, em aulas particulares ou na casa do professor, é quase sempre orientada pelo modelo de ensino utilizado pelos conservatórios de música para o estudo progressivo do piano. De acordo com as respostas obtidas, o programa de ensino abarca estudos, exercícios técnicos, “recreativos” e repertórios. A escolha do repertório, geralmente, contempla as preferências musicais do aluno adulto. Nesse contexto, verifica-se, ainda, a escassez de materiais didáticos nacionais de iniciação ao piano para o aluno adulto e a necessidade de publicações específicas. Na falta de

materiais didáticos para adultos, os professores de piano recorrem aos métodos impressos voltados para a fase infantil.

Muitos dos materiais para adultos iniciantes estão disponíveis em publicações estrangeiras e podem abarcar, em único volume, a leitura e a interpretação de partitura, teoria, técnica, repertório e atividades de criação e improvisação no piano.

Junto à escolha e à utilização dos materiais didáticos (métodos e repertórios) para adultos iniciantes de piano, outro aspecto evidenciado nesse estudo possui relação com a presença de atividades não ligadas diretamente à leitura da partitura, como criar, improvisar ou tocar “de ouvido” no instrumento.

As respostas dos professores indicam que eles propõem atividades criativas para seus alunos adultos. Em contrapartida, os alunos entrevistados relatam a ausência dessa prática em suas aulas. A dificuldade de trabalhar com atividades de improvisação e criação em aulas de piano para alunos iniciantes é destacada, resultando quase sempre na concepção de falta de mestria por parte deles, ou ainda, a ideia de que essa prática é restrita aos profissionais da área. Esse tipo de atividade, por sua vez, pode se apresentar como uma tarefa difícil para quem está iniciando. No entanto, as experiências do docente com essa prática e o modo criativo de como as atividades serão abordadas nas aulas poderão levar o aluno adulto a vivenciar momentos tão inerentes ao fazer musical.

A presença de atividades de criação, improvisação ou tocar alguma música “de ouvido” nas aulas de piano, para esse perfil de aluno, pode ocorrer à medida que as propostas de ensino, dos professores e dos espaços de ensino de música, reconheçam a importância dessa prática nos processos de ensino e aprendizagem do piano.

A respeito dos modos de ensino dos professores de piano para o aluno adulto, as respostas dos professores entrevistados indicam que o ensino para adultos deve partir de uma “linguagem adulta”. Contudo, algumas ações ainda parecem estar vinculadas a uma prática docente voltada para a iniciação de crianças no instrumento. Nesse contexto, torna-se relevante que as propostas de ensino de piano para adultos sejam repensadas. Ministras aulas para esse público implica em

compreender as suas razões para com o estudo do piano e em apresentar os conteúdos próprios da aprendizagem e da prática desse instrumento, considerando os modos de apreensão de conhecimentos, experiências e particularidades de quem se encontra nesse momento da vida.

Diante do processo de aprendizagem pianística, dificuldades relacionadas à coordenação motora, à leitura da partitura, à memorização, aos materiais didáticos utilizados em aula e à falta de tempo para estudar são alguns dos desafios a serem vencidos por eles. Contudo, as motivações, a vontade de aprender e as experiências significativas com o fazer musical, podem se transformar em elementos favoráveis à aprendizagem do piano nessa fase da vida. Assim, fazer música se torna essencial para esses alunos.

A prática musical de adultos iniciantes se caracteriza como uma prática amadora significativa, visto que, através dela, as pessoas estão fazendo música. Além da perspectiva de aprendizagem por toda a vida, essa prática contempla experiências pessoais, musicais e sociais. Logo, verifica-se, a existência da interação entre os elementos internos e externos, tão atuantes nos processos de ensino e aprendizagem de música.

É notória, portanto, a crescente procura de adultos por aulas de piano. Esta pesquisa buscou compreender como ocorre o ensino de música através do piano para adultos iniciantes em aulas particulares, em escolas livres de música e em conservatórios, na cidade de Ribeirão Preto. Apesar das constatações observadas, se faz necessário que outros trabalhos surjam e busquem refletir sobre as propostas deste ensino e sobre as particularidades deste público.

É certo que muitas questões ainda precisam ser estudadas sobre essa temática, como a implementação e o oferecimento de cursos de piano para adultos iniciantes, a prática de tocar “de ouvido”, de improvisação e suas implicações na relação com a música grafada, a prática musical e a qualidade de vida de adultos, dentre tantos outros assuntos pertinentes ao tema. Tais reflexões são importantes para a área que trata dos processos de ensino e aprendizagem de música e do ensino do piano para alunos adultos.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, A. F. A. de. *Aprendizagem musical a partir da motivação: um estudo de caso com cinco alunos adultos de piano da cidade do Recife*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, Recife, 2011.

ARAÚJO, R. C. Motivação para prática e aprendizagem da música. In: ARAÚJO, R. C.; RAMOS, D. (Org.). *Estudos sobre motivação e emoção em cognição musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2015. cap. 2, p. 45-58.

CAMPOS, M. C. *A educação musical e o novo paradigma*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CASTRO, M. C. Educação-campo maior de aplicação da pesquisa em música. In: SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA, 1., 2013, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 44-53. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/esteticaefilosofiadamusica/AnaisSEFiM_2013UFRGS.pdf>. Acesso em: 14 maio 2014.

GLASER, S.; FONTEERRADA, M. Ensaio a respeito do ensino centrado no aluno: uma possibilidade de aplicação no ensino do piano. *Revista da ABEM*, n. 15, p. 1-9, set. 2006.

HENTSCHKE, L. et al. Motivação para aprender música em espaços escolares e não escolares. *Educação Temática Digital*, Campinas, v. 10, p. 85-104, out. 2009. Número especial.

LIBÂNEO, J. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* 7. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

PERKINS, R.; AUFEGGER, L.; WILLIAMON, A. Learning through teaching: exploring what conservatoire students learn from teaching beginner older adults. *International Journal of Music Education*, v. 33, n. 1, p. 80-90, 2014. Disponível em: <<http://ijm.sagepub.com/content/early/2014/05/12/0255761414531544>>. Acesso em: 9 maio 2015.

RIBEIRO, R. J. Os principais ministérios: cultura. *Valor Econômico*, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/politica/3798846/os-principais-ministerios-cultura>>. Acesso: 29 mar. 2015.

TOMANIK, A. M. *Um olhar sobre o ensino de piano para adultos*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.biblio.tecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8U4H6S/disserta_o__aline_maria_tomanik.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 jul. 2014.

Processos criativos da educação musical no ensino fundamental: proposta de compreensão do conceito e das abordagens pedagógico-musicais.

ARIANE DA SILVA ESCÓRCIO RIBEIRO
ECA/USP – ariane.escorcio@gmail.com

A educação musical no contexto escolar passou por diferentes fases em relação à legislação que delimita a presença da música neste processo pedagógico formal, sendo que atualmente a lei 11.769/2008 trata da música como conteúdo obrigatório da área de Artes. Apesar da complexidade da questão, em virtude de fatores diversos que não serão tratados neste texto, é fato que esta mudança estrutural tornou a música novamente presente no currículo de muitas escolas.

Desta maneira, faz-se necessária a continuidade das discussões sobre sua realização, ainda que alguns anos após a implementação da referida lei (FERNANDES, 2013, p.7) e também levando em conta que não se pode homogeneizar o contexto escolar como um todo, uma vez que em muitas escolas particulares a Música passou a ser tratada como matéria autônoma, especialmente no ensino fundamental, mas nas escolas públicas pouca coisa mudou:

Este é um momento propício para levantar o que está por trás das atitudes tomadas em relação ao ensino de música, tanto nas escolas especializadas quanto nas da educação geral, para que se tenha clareza a respeito do valor que lhe é atribuído e do papel que representa na sociedade contemporânea (FONTERRADA, 2008, p.10).

Sabendo que as mudanças de legislação não garantem efetivamente a presença da música no contexto escolar, é importante compreender as bases deste processo, pois permeando estas alterações legislativas estão os fundamentos da área, seus valores e práticas, que não acompanham as mudanças estruturais, mas, sim, o pensamento de uma época e as características sociais.

É possível dizer também que são estes fundamentos que norteiam as ações e as práticas, as propostas pedagógicas,

além do lugar que a área ocupa em determinado ambiente:

Uma fundamentação sólida da educação musical pressupõe uma análise do desenvolvimento da área em termos históricos, o desenvolver da sua filosofia, as questões metodológicas, sua relação com o processo de geração e transmissão do conhecimento musical, a posição atual de geração e transmissão do conhecimento musical, a posição atual da educação musical em relação a cultura, os princípios e objetivos da educação musical em relação a cultura, os princípios e objetivos da educação musical, os programas de música e sua implementação, e a questão da avaliação (OLIVEIRA, 1993. p. 26).

Há diferentes possibilidades de compreensão dessa dinâmica da educação musical na produção de pesquisas científicas. Entre elas, há a pesquisa documental a partir de um objeto bastante presente no contexto educativo, qual seja, o livro didático. Embora seja um importante meio de compartilhamento de informações, sabemos que seu uso obrigatório ou acrítico pode gerar práticas de educação musical desconectadas de um contexto ou de uma realidade singular ou também reforçar concepções equivocadas ou que não correspondem ao momento presente.

Apesar de ser importante ressaltar essa questão, tais livros podem representar uma importante fonte documental não somente de pesquisa histórica como uma possibilidade de compreensão de perspectivas atuais. Isto porque é possível verificar sua presença no contexto escolar desde sua utilização como métodos oficiais e sistemas de ensino adotados obrigatoriamente, até em casos de materiais de consulta por professores, troca de ideias entre educadores, entre outras formas de compartilhamento.

Na revisão bibliográfica, verifiquei que esta fonte documental é amplamente utilizada como pesquisa para a compreensão de conceitos na educação geral e em outras áreas do ensino, mas no âmbito da educação musical escolar ainda é pouco explorada.

A partir desta constatação, propus esta forma de investigação como maneira de compreender a questão da criatividade na educação musical, especificamente no contexto escolar. Isto porque cada tempo tem suas referências para a

construção das concepções de música, de educação e de educação musical dentro do processo pedagógico geral, o que KOELLREUTTER chama de educação musical funcional: aquela que corresponde à contemporaneidade,

voltada às necessidades da sociedade, do indivíduo, em tempo real, e não fundamentada em objetivos, valores, princípios e conteúdos que remetem à épocas passadas, em que viviam outros seres humanos, com necessidades e características próprias” (BRITO, 2001, p. 31).

A criatividade é apresentada como uma alternativa para redimensionar o processo educativo, propondo a superação do modelo tradicional¹⁴⁶, visando condutas mais reflexivas, abertas e não estáticas para transformar a formação do indivíduo, as relações humanas e as construções sociais.

As questões que procuro responder na pesquisa de mestrado relatada neste artigo envolvem compreender este conceito de criatividade em termos de concepções e propostas pedagógico-musicais. Investigo, também, se há espaço para a criatividade nos livros didáticos, fonte documental que auxiliará a compreensão de elementos deste contexto específico do ensino de música.

Este trabalho é justificado a partir dos pressupostos de que a perspectiva da aprendizagem criativa é um conceito emergente de pesquisa (BEINEKE, 2012, p. 49) e que cabe a esta abordagem também ser estudada no domínio da educação básica, por se tratar de um contexto de ensino com características bastante específicas e diversos desafios a superar. Acredito também poder contribuir para uma discussão ainda com lacunas, visto que “os aspectos da inteligência e da criatividade musicais na escola regular” ocupam um espaço “pouco comum na literatura brasileira”

¹⁴⁶ Entende-se por este modelo tradicional aquele que tem como foco a reprodução de um sistema musical específico pela via do ensino técnico-interpretativo, que não leva em consideração as características e necessidades dos alunos, do contexto.

(FERNANDES, 2013, p. 51).

Discorrerei agora sobre a elaboração dessa pesquisa em andamento, apresentando seus objetivos, sua metodologia e seus referenciais teóricos norteadores.

Pesquisa sobre educação musical no contexto escolar

Com o propósito de contribuir para a compreensão da Educação Musical nas especificidades e necessidades do contexto escolar, o projeto de pesquisa relatado neste artigo foi apresentado como uma proposta de continuidade a pesquisas desenvolvidas durante a graduação, que também trataram de questões da educação musical no ensino básico, buscando compreender fundamentos.

o fundamental é o essencial, o principal, o que serve de base. Em termos de educação musical, os fundamentos são os elementos que servem de base e apoio para o desenvolvimento de uma teoria. Torna-se essencial que o educador musical tenha consciência dos princípios e fundamentos que servem para guiar os seus atos, os seus métodos de ensino e para abordar os problemas que surgem no seu trabalho (OLIVEIRA, 1993, p. 26).

No projeto de Iniciação Científica, o objetivo foi identificar, no texto dos livros didáticos, as concepções de Educação, Música e Educação Musical veiculadas e como elas sofreram transformações, por uma perspectiva histórica. No Trabalho de Conclusão de Curso procurei traçar um panorama das práticas pedagógicas elaboradas para o ensino de música no contexto do ensino fundamental pela análise deste mesmo material.

Embora as concepções e as propostas pedagógicas não devam ser dissociadas, pois estão articuladas em uma prática reflexiva que não desvincula a teoria da ação, as pesquisas foram assim organizadas devido ao tempo disponível e à dimensão que uma Iniciação Científica e um Trabalho de Conclusão de Curso possuem. Ainda assim, mostraram-se eficientes para a compreensão de um processo histórico marcado por mudanças de fundamentos.

Isto porque este movimento é marcado por superações ou retomada de pensamentos, coexistência de conceitos até

mesmo por vezes contraditórios, o que caracteriza a complexidade da área. Disto surge a necessidade de compreensão do processo, a partir de algum registro, neste caso documental, pois isto pode possibilitar a identificação de novas propostas, as quais procuram superar os paradigmas anteriores ou aquelas desconectadas das características de seu tempo. Acredito que estes meios de análise possam contribuir para o entendimento de aspectos importantes para a área.

Uma fundamentação sólida da educação musical pressupõe uma análise do desenvolvimento da área em termos históricos, o desenvolver da sua filosofia, as questões metodológicas, sua relação com o processo de geração e transmissão do conhecimento musical, a posição atual de geração e transmissão do conhecimento musical, a posição atual da educação musical em relação a cultura, os princípios e objetivos da educação musical em relação a cultura, os princípios e objetivos da educação musical, os programas de música e sua implementação, e a questão da avaliação (OLIVEIRA, 1993. p. 26).

387

Partindo da mesma fonte documental das pesquisas anteriores e articulando estes dois meios de análise da dinâmica da educação musical no contexto escolar – as concepções e as práticas pedagógico-musicais – o enfoque agora no mestrado é compreender uma questão específica da educação musical, que pode ser relevante para o momento atual e pertinente em relação à contribuição científica, pois verifica-se “o aumento de interesse pela criatividade no ensino de música” (FONTERRADA, 2015, p. 131)

Esta pesquisa de mestrado aqui relatada propõe, então, verificar se há espaço para a criatividade nos livros didáticos e de que maneira são expostas as concepções e desenvolvidas as práticas. Desta forma, o objetivo é contribuir para uma melhor compreensão do conceito e das propostas pedagógico-musicais, visando aproximar a questão do contexto escolar, que parece ainda estar distante da música e de procesos criativos:

No caso da educação básica, a presença da educação musical é quase inexistente, exceção feita a algumas escolas que

acolhem propostas de música em seus currículos. Mas, mesmo nos casos em que se registra a presença da música, até onde se conhece, as práticas musicais criativas não aparecem com frequência aos currículos escolares (FONTERRADA, 2015, p. 16)

Para compreender a discussão da criatividade na Educação Musical no contexto do ensino fundamental, uma visão mais geral do tema poderá dar pistas do andamento e da localização das discussões, possibilitando uma análise comparativa em relação ao Brasil. Isto parece relevante na medida em que se sabe que a criatividade é ainda um campo instável devido à banalidade que o termo adquiriu (FERNANDES, 2013, p. 56) e também que podem haver possíveis equívocos de entendimento do conceito e de seus objetivos dentro do processo pedagógico e musical, mais especificamente (BEINEKE, 2012).

388

FREGA (2001), no prólogo à versão digital de *Creatividade Musical*, aponta a escassez de obras que tenham referências concretas e que o tema acaba restrito à discussão, chegando pouco à prática. Além da possibilidade de compreender o lugar e o tempo das discussões, será possível, especialmente, verificar o quanto elas se refletem nas concepções e nas propostas registradas nas publicações que são a fonte documental. Tal processo pode ser pertinente na medida em que se acredita que este é um tema sobre o qual muito se fala, sobretudo na educação geral, mas pouco se aplica (FREGA, 2001, p.4).

A partir disso, a investigação da criatividade no contexto escolar será desenvolvida pelo estudo documental, verificando o espaço destinado aos processos criativos em materiais que visam compartilhar concepções e abordagens entre educadores musicais. As análises são realizadas identificando concepções, descrevendo e analisando abordagens práticas propostas com esta perspectiva de aprendizado. A abordagem de tais aspectos será descrita a seguir.

O conceito e as propostas como ferramenta de análise

A fundamentação tem sido elaborada considerando

duas vias de compreensão do tema: o conceito em si e as propostas pedagógico-musicais.

Para o entendimento do conceito procuro, na bibliografia sobre educação musical, definições que tratam da questão da criatividade. Acredito que este panorama se revelará bastante diversificado e nos ajudará a ter uma visão da complexidade do tema da criatividade na Educação Musical. Isto porque é levado em conta o pressuposto de que não se trata de um conceito de uma dimensão única, mas, sim, multifacetado. E seus diferentes entendimentos, ao mesmo tempo em que podem gerar conflitos de interpretação, tem como ponto que os une um pensamento sobre educação contemporânea (FREGA; VAUGHAN, 2001, p. 8)

Em detrimento de uma visão recorrente da criatividade, relacionada a uma competência individual supostamente presente em apenas alguns indivíduos, há o entendimento deste conceito baseado na ideia de que a criatividade está presente em diferentes graus e domínios para todas as pessoas e que há a diferenciação entre a emergência de um produto novo de relevância histórica e a novidade individual (BODEN; EYSENK; LUBART apud BEINEKE, 2012, p. 47).

Em relação à emergência desta abordagem pedagógica, FONTERRADA (2015, p.16) aponta que os educadores musicais do século XX trouxeram o sentido de criatividade para a educação musical. Segundo a autora, a primeira geração (Dalcroze, Orff, Kodaly, Willems) demanda mais a capacidade criativa do professor do que uma interação criativa com a música por parte do aluno, o que só viria à tona com a chamada segunda geração do século XX (Porena, Paynter, Self, Gainza).

FONTERRADA aponta também que, ainda que mantenham suas características particulares, estas propostas tem em comum o fato de colocarem os alunos “em contato direto com práticas criativas (...) [sendo importante que eles aprendam] a escutar, a vivenciar a música e experimentar as ideias próprias em suas propostas musicais” (FONTERRADA, 2015, p. 17). Busco também, então, identificar a repercussão destes referenciais nas concepções e práticas propostas nos livros didáticos.

Para compreender as propostas pedagógico-musicais, a ideia é fazer um levantamento de discussões acerca da criatividade em três diferentes vias - seus aspectos, os princípios e as propostas em si:

Em seus aspectos, procuro identificar os meios de expressão da criatividade, ou seja, por quais práticas ela toma forma no processo pedagógico, se estão diretamente relacionados à composição ou se englobam outras práticas, quais e de que maneiras são propostas.

Pelos princípios, o propósito é compreender em linhas gerais o que pretendem ou possibilitam promover e desenvolver nos alunos, tanto em relação à aproximação com a música mesmo quanto à dimensão da formação humana e das relações sociais;

E, por fim, as propostas visam compreender estratégias didáticas, considerando aquelas delimitadas por algumas características fundamentais apontadas por FREGA e VAUGHAN: estímulo a pensamentos abertos, sem respostas pré-determinadas, que possibilitem ao aluno desenvolver seu próprio esquema de trabalho e avaliação e que propicie a discussão e troca de ideias (2001, p. 11)

390

Considerações Finais

As análises, etapa central da metodologia desta pesquisa de mestrado aqui relatada, estarão baseadas em um roteiro elaborado a partir da fundamentação teórica. Cada livro terá sua descrição de contexto e características para que seja possível situá-los e ter uma visão geral. A partir disto buscarei identificar pontos de ruptura com pensamentos pedagógicos vigentes em determinado período anterior, no caso da perspectiva histórica. Para as produções mais recentes investigaremos as concepções de criatividade e também como são as propostas das práticas criativas.

Se cada momento possui suas concepções e propostas e no momento atual a criatividade é apresentada como uma alternativa às necessidades contemporâneas da educação e da sociedade, cabe avaliar como esta noção foi construída, incorporada e é desenvolvida atualmente, propondo uma reflexão sobre o que é atual ou o que já foi superado, os possíveis vias de compreensão da proposta e as práticas

educativas que foram e são desenvolvidas tendo como base ou se relacionando com este pensamento pedagógico.

Articulando os diferentes aspectos da análise e tecendo reflexões acerca desta abordagem da criatividade e suas práticas pedagógicas no contexto do ensino fundamental, bem como suas implicações para este ambiente da educação musical, com este trabalho espera-se contribuir para uma melhor compreensão do tema, podendo oferecer subsídios para que a prática da educação musical pela criatividade possa se tornar mais efetiva, especialmente em um contexto onde os princípios tradicionais geram dificuldades para propostas mais abertas, aproximadas dos alunos e da nossa realidade.

Referências Bibliográficas

BEINECKE, Viviane. *Aprendizagem criativa e educação musical: trajetórias de pesquisa e perspectiva educacionais*. Educação, v. 37, n.1, 2012.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

FERNANDES, José Nunes. *Educação Musical: temas selecionados*. Curitiba: CRV, 2013.

FONTEERRADA, Marisa de Oliveira Trench. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FONTEERRADA, Marisa de Oliveira Trench. *Ciranda de Sons: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

FREGA, Ana Lucía. VAUGHAN, Margery M. *Creatividad Musical: Fundamentos y estrategias para su desarrollo*. Buenos Aires, 2001. (edición eletrônica)

OLIVEIRA, Alda. *Fundamentos da Educação Musical*. ABEM, 1993.

Musicologia e Etnomusicologia

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

“Alerta, alerta pecadores, acordai quem está dormindo”: o Canto pras Almas do Terno Irmãos Paiva de Santo Antônio da Alegria-SP

PRISCILA RIBEIRO¹⁴⁷
ECA/USP – pricabach@gmail.com

Este presente artigo traz alguns apontamentos sobre o “Canto pras Almas” realizado na Quaresma, dentro de uma perspectiva em que faz uso de reflexões sobre a sacralização do rito, seu uso canônico e não canônico, o fazer musical local e música ritual. Procuramos estudar junto a autores como Oswaldo Elias Xidieh, Carlos Rodrigues Brandão, Mário de Andrade e Christopher Small, esse último trazendo para a discussão a pergunta principal de sua investigação: “Qual é o significado quando a performance toma lugar no tempo, no local, e como uma pessoa faz parte disso” (SMALL, 1999, p.13). O significado do trabalho musical, da performance e seu efeito como um todo, transcende a fronteira da música ocidental tomada como a tradicional “arte-correta”, sendo o *musicar* muito mais rico e complexo do que permitem as estéticas ocidentais convencionais.

Na cidade de Santo Antônio da Alegria, interior do estado de São Paulo, encontra-se ainda uma das práticas devocionais do catolicismo popular quase extinta da cultura caipira, o Canto pras Almas no período da Quaresma. Esta tradição muito antiga traz uma sonoridade surpreendente de rito e musicalidade. Luis da Câmara Cascudo no “*Dicionário do Folclore Brasileiro*” (2012)¹⁴⁸ dá notícia do culto até meados do séc. XIX, “A encomendação das almas deixava, pelo aparato sinistro e sigiloso, a maior impressão no espírito do povo” (CASCUDO, 2012, p.278). A primeira descrição que aparece em

¹⁴⁷ P Este artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2015/15778-2). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

¹⁴⁸ A primeira edição da obra é de 1954, colecionando no ano de 2012 sua 12ª edição, usada neste artigo.

Cascudo refere-se ao Canto pras Almas, no norte brasileiro, sendo que, curiosamente ao final, cita-se uma recolha feita em 1956 na cidade de Santa Rosa de Viterbo-SP, cidade próxima a Santo Antônio da Alegria-SP. Em alguns lugares aparece como “Encomenda pras Almas”, “Reza pras Almas”, “Devoção das Almas”, etc.

Oswaldo Elias Xidieh em *“Semana Santa Cabocla”* (1972), traz estudo pioneiro sobre esse assunto, no qual descreve o rito a partir de recolhas feitas entre 1943 e 1949 no interior do estado de São Paulo. Desse, na zona rural de Jaboticabal-SP, das descrições apresentadas, identificam-se a maioria nas atividades do grupo de Santo Antônio da Alegria-SP, desde o texto até a estrutura formal do rito. Delas destacamos as vestes brancas usadas pelos penitentes, o uso da matraca, nomeação das vozes cantadas, condutas como não olhar para traz e a obrigação de fazer o rito sete anos seguidos. Xidieh (1993) diz que é preciso conjurar as almas benignas e esconjurar as malignas, sendo este o alvo dos ritos mágicos, “embora os gestos arcaicos tenham sido absorvidos ou substituídos pelas cerimônias da Igreja, que procura neutralizá-los, as devoções conservam, lado a lado, traços de magia arcaica e rituais do culto católico” (XIDIEH,1993, p.17). Um outro aspecto, é que, a cultura rústica cabocla, nesse caso a cultura caipira, faz uso das orações como simpatias e promessas sempre com uma finalidade. Carlos Rodrigues Brandão (1985) cita um dos aspectos que criam atributos para a manipulação do sagrado, a *“presença da aflição”*, pois, toda a referência individual ou coletiva ao domínio do sagrado carrega um “certo peso de aflição”, no qual situações rituais trazem a esperança de uma *solução para a aflição*. “O fiel se incorpora a um ritual procurando obter, de sua atuação nele e da expectativa correspondente da divindade, a cura de seu mal” (BRANDÃO, 1985, p.195). Assim, cria-se essa relação na qual, a maioria, se aplica quando se torna necessário forçar o sagrado a atender alguma necessidade individual ou coletiva, como contratos, que regem e regulamentam as ações e comportamentos de um determinado grupo social, podendo assim manipular também o sagrado já que este foi posto em plano igualitário de atuação. Pois, “para o homem do povo o

mundo do sobrenatural, também é um mundo de gente, e como tal, manipulável” (XIDIEH, 1993, p.98). Xidieh apresenta os elementos mágicos e religiosos, como a matraca, um instrumento de uso antigo por diversas culturas. Com a função de espantar espíritos maus era usado em ritos religiosos devido a interdição dos sinos das igrejas no tempo de quaresma. A matraca é cercada de respeito, medo e superstição, uma atribuição popular de valores a esses objetos “mágicos” pois, “seu som, choco e surdo, afasta os espíritos perturbadores, mantendo-os à distancia por ocasião do ato penitencial e é o único capaz de secundar as orações e os cânticos de maneira a dar-lhes valor e alcance” (XIDIEH,1972, p.20). Assim, diz ainda que a diferença na qual se impõe entre ritual mágico e ritual religioso, está que na magia, o ritual também é um fim, e, na religião, um simples meio. No caso que estudamos, o ritual é um fim, e todo o seu processo está decididamente ligado à religião. Mário de Andrade em “*Música de feitiçaria no Brasil*” (1993) também traz o uso da matraca com evidente significação exorcista, pois exerce um papel nos usos mágico/religiosos. Andrade pontua que, usa-se esses objetos evitando o som propriamente musical, para atingir sentimentos de horror para servir como afastamento dos poderes maus.

O grupo do qual me ocupo neste artigo é organizado por Luiz Paiva e leva o nome de Terno Irmãos Paiva, sendo chamado às vezes de “Terno dos Paiva”. Esse é um dos poucos ainda atuantes na região de Santo Antônio da Alegria, e conta com participantes da família Paiva como também alguns amigos próximos. Desse, tive a oportunidade de acompanhar no ano de 2014 sua peregrinação em dias de quaresma, aproveitando a proximidade que nos cabe por laços familiares. O grupo apresenta-se geralmente as terças, quintas e sextas-feiras deste período como também na Semana Santa, sendo que encerram a peregrinação com a “entrega das almas” no cemitério na noite da Sexta-feira da Paixão. Andam em uma quantidade de sete homens, cada um com uma função vocal diferente. Na maioria das vezes esse canto reserva-se para os homens, sendo que, segundo Luiz Paiva na cidade de Cássia dos Coqueiros-SP, próxima a Santo Antônio da Alegria, esse é feito somente por mulheres, em um grupo de seis pessoas. As funções vocais que aparecem no Terno dos Paiva, em ordem de

execução do mais grave para o mais agudo são: Tirador (o que inicia o verso cantado), Responderor, Caceteiro, Tala, Contratala, Tipe, e as vezes a Turina. Para cada parte do rito existe uma melodia diferente. As melodias que mais variam são as usadas na parte da “oração”, cantando em torno de 4 “toadas” (como chamam essa melodia). A parte inicial do rito sempre mantém a mesma toada e no “bendito” há três toadas diferentes para cantar. Os cantos são feitos do lado de fora da casa. Todo rito inicia e termina com o toque do “corrupio” (que tem a mesma função que a matraca), uma espécie de instrumento com grande volume sonoro, feito de madeira. Dentro dos ternos, geralmente aparecem outros instrumentos como o “berra-boi” (um pedaço pequeno de bambu amarrado a um barbante com um pequeno orifício na ponta) e a matraca dita anteriormente (três placas de madeira amarradas entre si, sendo que a do meio contém um cabo). Em algumas casas visitadas, os moradores preparam uma mesa deixada do lado de fora com algum agrado em forma de doces, bolos e café. Já em outras ocasiões, os donos das casas convidam os cantadores para entrarem nas casas após cantar, também oferecendo quitutes. A quantidade de casas que cantam em uma noite é sempre encerrada em número ímpar como 3, 5 ou 7 casas. Luiz diz que as orações (cantos) servem para Deus ter piedade das almas e levá-las para o céu, tirando-as do sofrimento, por isso no canto reza-se “pelo amor de Deus”. Ele conta que aprendeu a cantar pras almas com seu pai, pois quando criança ia escondido ver o Terno cantar. Na época não eram permitidas pessoas, além dos cantadores, acompanharem o Terno. Diz que quando inicia-se a cantoria, não pode haver barulho, necessita-se de muita concentração sendo que antigamente as pessoas viam “muita coisa” por conta da fé, como vultos e objetos que se moviam sem explicação. Nesta época, os cantadores não rezavam em voz alta o Pai-Nosso e a Ave Maria que são pedidos em cantoria, hoje em dia reza-se pois, se não houver ninguém na casa onde estão cantando ou se a pessoa dentro da casa não rezar, os cantadores cumprem com essa obrigação. O “não rezar” resulta na “pena” (culpa, ou falta para com as almas) que pode cair sobre os cantadores. Assim também, se você disser que vai rezar pras almas, você tem que ir, porque se não as

almas ficam perto de você e isso não é bom, conclui Luiz. Visto isso, observa-se que hoje em dia em Santo Antônio da Alegria, muito conservou na tradição de “cantar pras almas”, em uma sociedade que difere-se da descrita por Xidieh nos anos de 1940. Xidieh (1993) traz diversos pontos sobre a persistência e coerência das sociedades rústicas, onde as manifestações culturais, mesmo sofrendo diversas influências externas com o passar do tempo, criam meios de sobreviver. No entanto, fala sobre as condições necessárias para que estas aconteçam, onde “destruídas as condições que permitiam perpetuação e veiculação desse setor mágico-religioso de cultura popular, vão também desaparecendo as possibilidades de suas manifestações” (XIDIEH, 1993, p.15). O Terno dos Paiva procura manter viva a tradição, como uma resistência, pois, nem sempre encontram apoio da comunidade para que o rito permaneça, como também cantadores que se disponibilizem sair à onze horas da noite, em alguns dias da semana no período da Quaresma para realizar a peregrinação.

398

Uma das coisas que chama atenção é o papel e uso da música no rito, como o modo de fazê-la. Xidieh (1972) adverte que, em seu estudo, o foco não é a música e sim o fato religioso e de magia, mas como não poderia deixar de falar dela, pede aos folcloristas da música que o façam. Ele cita, no entanto, Mário de Andrade¹⁴⁹ e diz que gostaria de enviar-lhe este canto das almas para que ele pudesse ouvir, sendo que este observou que peças gregorianas deformadas e modificadas são cantadas por todo o nosso país. Aponta que o modo de cantar para as almas é complexo porque reúne as características do responso e da doxologia¹⁵⁰. Chama a atenção para a “eruditíssima origem” das denominações das vozes como por exemplo “tipo – tiple, “tala”- talão e “caceteiro”, como os jograis que precediam os coros processionais na Idade Média (XIDIEH, 1972,p.14). E

¹⁴⁹ No arquivo de Mário de Andrade localizado no Instituto de Estudos Brasileiros-IEB-USP, a correspondência de Osvaldo Elias Xidieh, reúne quatro cartas enviadas a Mário de Andrade entre 1º de setembro de 1944 a 28 de janeiro de 1945. Caberá proximamente, verificar se Mário de Andrade preservou a contribuição enviada de Taquaritinga-SP.

¹⁵⁰ Tipo de glorificação, exaltação: existem vários tipos, o Bendito é um deles.

completa dizendo que a letra do canto das almas evoca uma antifona “*Vigilate et orate...*”, mas por absoluta ausência de auxílio bibliográfico não pode desenvolver o assunto. No entanto, buscamos a origem desta antifona, e veremos adiante. Em toda a parte musical do Canto pras Almas no Terno Irmãos Paiva, encontramos uma estrutura coerente e ritualizada, sem possibilidade de improviso, portanto, fixa e de preceito. Por base nesta cantoria dividimos em 2 partes o rito que denominamos aqui de A e B, subdividindo-se em 7 momentos diferentes. Antes de descrever o rito cabe um esclarecimento a respeito da denominação empregada pelos fiéis e cantadores. Na parte B do rito composta de três partes, o 5º momento é chamado de oração, à semelhança do Pai Nosso, rezado antes do rito. Assim a prece será indicada com “Oração”. Também é necessário esclarecer que pela “tradição de fé” da Igreja Católica a cada santo- sempre entendido como um modelo da virtude humana- é associado uma oração particular. No entanto, o fiel nomeia a prece aos santos devotos como “oração de São José, oração de Santana, etc”. Em nosso caso o 5º momento, localizado na parte B traz a oração de Santa Luzia.

Parte A

1º momento:

Alerta, alerta pecador, acordar quem está
[dormindo,
Veja lá que Deus não dorme, nós
[também não dorme não

2º momento

Acordai rezai pras almas, um Padre
[Nosso e uma Ave Maria
Pras almas de seus parentes, rezem pelo
[amor de Deus
(reza-se um Pai Nosso e uma Ave Maria)

3º momento

Rezem mais um Pai Nosso, junto ai com
[uma Ave Maria
Pras almas do purgatório, rezem pelo
[amor de Deus
(reza-se um Pai Nosso e uma Ave Maria)

4º momento

Rezem mais um Pai Nosso, junta ai com
[uma Ave Maria
Pras almas em geral, rezem pelo amor de
[Deus.
(reza-se um Pai Nosso e uma Ave Maria)

Parte B

5º momento -Oração (Santa Luzia)

Oh Santa Luzia quando andou pro mundo
Onde ela passava deixava uma fonte
Os anjos do céu bebeu água dela
Que água tão doce Senhora tão bela

6º momento (Bendito)

Quem rezou o Bendito, Bendito louvado
Foi a Virgem Santa mãe de Deus amado

7º momento (Despedida)

Irmãos das almas ficai com Deus
Que com Deus nós vai também

Esse culto às almas em vários aspectos assemelha-se a

ritos canônicos da Igreja Católica no qual dentro de suas partes formais mostram muita coerência, como acontece em diversas manifestações do catolicismo popular, dispensando a presença de sacerdotes da Igreja. Diferentemente do que diz Xidieh (1993), esses cultos são sim uma reprodução dos ritos canônicos da Igreja, são práticas e valores que vão surgindo e ressurgindo com o passar do tempo, usos de sociedades e ritos arcaicos que no decorrer do tempo transitam dentro dos ritos oficiais, ora integrando-os e ora desintegrando-os.

No primeiro momento do rito, pede-se vigília dos fiéis, citado também por Xidieh (1972), “Alerta, alerta pecador...”, este encontrado no Ofício das Trevas, na antífona¹⁵¹ que descreve o sofrimento e lamento de Jesus no Horto das Oliveiras, no versículo de Mateus 26:41: “*Vigilate, et orate, ut non intretis in tentationem*” (Vigilai e orai para não caíres em tentação). Logo em seguida acontecem os pedidos de Oração, como o Pai-Nosso e Ave Maria, segue e canta-se uma oração sempre relativa a algum santo em que na tradição cristã é uma das formas de crescimento da “Tradição da fé” (CATECISMO,2000, p.680). A oração é parte da doutrina dos santos, esses são como exemplos de vida cristã para os demais fiéis, pois foram eles que alcançaram a plenitude em Deus. Logo após, acontece o canto do Bendito, que na liturgia católica é uma louvação a Deus. Segundo o Catecismo abençoar (dizer “bendito seja”) é uma ação divina que dá a vida e de que o Pai (Deus) é a fonte, aplicada ao homem, tal palavra significa a adoração e a entrega ao seu Criador, em ação de graças (CATECISMO,2000, p.305). O Bendito é um dos tipos de doxologia no rito católico, este no Canto pras Almas diz que “Quem rezou o bendito, bendito louvado, foi a virgem santa mãe de Deus amado”, isso nada mais é que uma das orações mais conhecidas do catolicismo, o “*Magnificat*” encontrada em Lucas 1,46-56 “A minha alma engrandece ao meu Senhor e meu espírito exulta de alegria em Deus, meu Salvador!”(BIBLIA,1996,p.1263). Luiz Paiva explica que,

¹⁵¹ É uma resposta, em geral cantada em canto gregoriano, a um Salmo, ou a outra parte da liturgia, como as Vésperas ou uma missa. Esta função deu origem ao estilo do canto antifonal. Uma peça musical executada por dois coros semi-independentes, interagindo um com o outro, às vezes cantando frases alternadas.

“bendito”, seria como um hino dos cantos folclóricos, para abrir e finalizar uma reza, “nas festas de congo, de reis, tudo usa o bendito”. Assim, o ato de rezar ou cantar para os mortos, como diversos atos praticados dentro do catolicismo popular, reserva-se no culto católico canônico¹⁵², às obras de misericórdia (CATECISMO,2000, p.632), direcionadas principalmente aos Leigos, todos aqueles que não fazem parte do Clero. No entanto a música tem papel fundamental neste processo, principalmente nos cultos coletivos, por ser a mais coletiva das artes (ANDRADE, 1993), auxiliando no cristianismo popular a tendência de fazer universal a salvação.

Para exemplificar a complexidade musical da cantoria pras almas, fizemos uma transcrição do primeiro momento (parte A), que se repete musicalmente modificando apenas o texto nos momentos 2, 3, 4, mostrados anteriormente. Em Xidieh (1972), aparece uma partitura musical exemplificando a melodia principal cantada, que difere-se bastante da cantada pelos Paiva. Na gravação que fizemos em 2014, a afinação dos cantadores aparece em Db (Ré bemol), portanto mantivemos assim na transcrição. Com intuito de unificação, escolhemos utilizar a clave de sol para todas as vozes, pois as vozes masculinas ultrapassam no registro agudo a tessitura normalmente atribuída a elas. Para as vozes mais graves utilizamos a oitava abaixo, dispondo as vozes na ordem de entrada e não da mais aguda para a mais grave como acontece em grade coral convencional. Lembrando que, na indicação de semínima 50, entende-se um andamento médio da música como um todo, sendo que, o andamento das notas e das partes, variam em torno do tempo escolhido pelo Tirador para cantar cada sílaba do texto.

¹⁵² Pertinente aos livros sagrados reconhecidos como verdadeiros; conjunto de normas e regras no culto católico.

Canto para as Almas
(Terno dos Paiva)

Transcrição: Pricila Ribeiro

♩ = 50

Tirador
Responder
Caceteiro
Tala
Contra-Tala
Típe

(A)ler - ta a - ler - ta, pe - ca - dor. A - cor - dai, quem es -
A - cor - dai, quem es -
dai quem es -

2

tá dor - min - - - do.
tá dor - min - - - do.
tá dor - min - - - do.
dor - min - - - do.
dor min - - - do.
in - - - do.

402

Fig. 1: Canto pra Almas do Terno dos Paiva de Santo Antônio da Alegria-SP

Uma música complexa que ultrapassa regras de harmonia e contraponto da música ocidental, pois faz uso de cadências e notas de passagem não convencionais como alturas de notas que não seriam dispostas a vozes masculinas fora deste contexto. No catolicismo popular, como em outras diversas manifestações populares, o uso e função da música acontecem sem nenhum pré-conceito de padrões estabelecidos ou regras, lembramos Brandão (1985) quando diz: “a gentarada de Deus que desconhece os limites das definições”.

Para Andrade (1993) música e feitiçaria sempre andaram juntas, na qual chama de feitiçaria os cultos que

movimentam ligação do humano para o sobrenatural, nos cultos religiosos. Fala da força hipnótica da música, que a torna companheira inseparável da feitiçaria, atuando poderosamente sobre o físico, causando como ele diz “uma embriaguez sonora”. Assim, nesse campo de relações sociais, culturais e devocionais, a música chega para desempenhar um papel presente em inúmeras culturas do mundo, o de criar uma ponte do humano para com o divino. Ela invoca e propicia, exorcisando os processos das forças sobrenaturais, exercendo quase o papel do “médium espiritista” (ANDRADE, 1993). Andrade conclui que, o mais importante é a de lhe atribuir força moral, e mesmo entre os povos do cristianismo persistiu a ideia que a música suaviza os costumes, como também os gregos traziam a atenção para a influência moral da música, na qual consideravam o “ethos” em música.

O etnomusicólogo neozelandês Christopher Small (1999, p.9) em *Musicking* (“musicar”), traz o conceito de que “a essência da música não está na obra musical, no trabalho musical, e sim na ação social de fazê-la”, ou seja, na performance. Música é mais que um nome é um verbo, o de “musicar”, é ação. Transcende a ideia de performance musical, atingindo também ações como ouvir música, falar sobre música, considerando ainda que o local onde se faz música, é um fator preponderante de “como” e “para que” aquela música se desenvolve. A partir disso podemos pensar em como o “musicar” constrói esses determinados locais e como estes locais podem ser construídos por ele, como também a ação dos diferentes “musicalizar” estão envolvidos em manifestações como o Canto pras Almas. O musicar acontece de maneira singular e lida com diferentes fatores da performance. Ele aponta para a ideia que todos os humanos tomam lugar dentro de um determinado espaço físico ou social, e que esse lugar produz seus próprios significados, e significados são gerados pela performance, como relações entre: pessoa e pessoa, indivíduo e sociedade, humanidade e mundo natural, e talvez mesmo o mundo sobrenatural (SMALL, 1999, p.13). O Canto pras Almas do Terno dos Paiva faz com que percebamos a nítido processo de troca de informações e gestos de uma cultura enraizada e sobreposta em camadas de objetos,

condutas, sons, pré-conceitos e expectativas que anacronicamente ultrapassam o tempo e o espaço.

Assim, encontramos nos estudo de Brandão (1985) que na dinâmica do catolicismo popular, esses processos são uma combinação criada sobre valores exclusivos de uma suposta cultura caipira, combinada entre “componentes do sistema simbólico do sertanejo – visão do mundo, ideologia religiosa, códigos de trocas familiares e sociais”, com elementos da Bíblia Sagrada, da doutrina e das regras de práticas devocionais da Igreja Católica. Diferente de outros estudos, que apontam uma oposição entre os dois sistemas de catolicismo, ele diz que um mesmo ritual foi incorporado à liturgia da Igreja, foi expulso dela e, de novo foi aos poucos reincorporado pelas portas abertas por algumas experiências de um *catolicismo de vanguarda*, como uma nova forma de ser Igreja, sacerdotes e leigos participantes do que eles próprios nomeiam como: “Igreja do Evangelho”, “Igreja da Caminhada”, etc (BRANDÃO,1985, p.131). Portanto, fica claro que os cultos do catolicismo popular originaram-se na Igreja Católica oficial, que antigamente dominava todos os ritos religiosos, mas com o passar do tempo, esses ritos foram adquirindo independência dentro das comunidades, nos quais tomaram forma popular de devoção, resultado esse de diversas adaptações, hoje em dia aceitos pela Igreja. A devoção popular no decorrer do desenvolvimento da cultura caipira manteve-se coerente e necessária por muitos anos com a função de afirmar o papel da religião, com seu uso funcional na dinâmica e equilíbrio da vida dessa sociedade. Em certa medida, a religião em forma ajuda a organizar o caos espiritual refletindo na organização social, permitindo que haja consolo e sobrevivência. Uma música de difícil execução que salta aos ouvidos dos que a presenciam, pois sua riqueza coral impressiona e comove, resistindo e persistindo através do tempo. No entanto, o Canto pras Almas em pleno séc.XXI exerce um papel fundamental, em que o espaço físico é moldado pelo o espaço social e que participar de uma performance musical é tomar parte em um ritual cujas relações espelham-se e permite-nos explorar, afirmar e celebrar, as relações do nosso mundo como o imaginamos.

Referências Bibliográficas

A BIBLIA. *Tradução ecumênica*. São Paulo: Editora Paulinas /Edições Loyola, 1996.

ANDRADE, Mário. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória do Sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo:Ed. Paulinas, 1985.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12ª edição. Editora Global. São Paulo, 2012. pg.278-279

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. *Edição Típica Vaticana*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SMALL, Christopher. Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*, Vol.1, No. 1, Barcelona, 1999.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Semana santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1972._____.*Narrativas Populares*. Belo Horizonte, Itaitaia/EDUSP, 1993.

Catecismos cantados, cartilhas e canto de órgão como repertório instrumental nas missões jesuítas brasileiras dos séculos XVI e XVII: algumas reflexões a partir do ensino de flauta doce aos meninos índios

PATRICIA MICHELINI AGUILAR
ECA-USP/EM-UFRJ - patriciamichelini@gmail.com

Em 1549 os jesuítas chegaram ao Brasil, apoiados pelo rei D. João III, com o propósito de catequizar os nativos, intermediar sua integração com os colonos europeus e livrá-los dos "maus hábitos", como eram vistos alguns de seus costumes mais peculiares. Logo perceberam que a tarefa seria bem mais trabalhosa do que se imaginava. Para além da barreira da língua, os *brasis* recusavam-se a abrir mão de suas práticas; sobretudo os adultos viam com muita desconfiança os hábitos europeus e a insistência com que pretendiam impor normas e costumes alheios à cultura indígena.

A música foi logo percebida como uma poderosa aliada no processo de catequização, em especial com as crianças. Atraídos pela música e pelos instrumentos europeus, muitos curumins passaram a frequentar a catequese, bem como as escolas de ler e escrever, futuros colégios, que os jesuítas prontamente implantaram na Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Espírito Santo e São Paulo.

Ao analisarmos as cartas e relatos dos padres que aqui atuaram, constatamos que desde o início a música se fazia presente na liturgia, em procissões e em outras atividades que passaram a fazer parte da rotina nas comunidades indígenas ocupadas pelos missionários.

Merecem atenção duas informações relevantes acerca da música presentes nestes relatos: desde o início praticava-se aqui o chamado *canto de órgão*; e frequentemente este canto é realizado também por flautas.

O termo *canto de órgão*, usado na Península Ibérica aproximadamente entre os séculos XIII e XVIII, é sinônimo de canto polifônico, ou canto figurado (que faz uso de figuras rítmicas). É usado para se diferenciar do canto gregoriano ou plano, monódico, que usa notação neumática, ou seja, aquela

que indica apenas as alturas (frequências) dos sons.

As flautas são os instrumentos mais mencionados nos relatos do século XVI, aparecendo com frequência também no século seguinte junto a outros instrumentos, como a charamela. A identificação de tais flautas foi objeto de nossa pesquisa em comunicações e artigos recentemente produzidos¹⁵³. Nossa conclusão é de que, em boa parte dos casos, os autores se referem às flautas doces, principalmente em contextos onde elas são tocadas pelos meninos índios, em eventos religiosos e com repertório que inclui canto de órgão.

Neste trabalho iremos investigar procedimentos pedagógicos, materiais didáticos com conteúdo musical e catecismos utilizados pelos jesuítas durante os séculos XVI e XVII, na intenção de desvendar um possível repertório vocal que teria sido convertido em música instrumental, particularmente em música para flautas doces.

407

A educação musical na catequese, nas casas e colégios

Nos primeiros anos de atuação no Brasil os jesuítas preocuparam-se em formar escolas de educação elementar, as chamadas casas de ler e escrever. Coube ao padre Manoel da Nóbrega a tarefa de organizar o ensino nestas casas, futuros colégios. Isso ocorreu logo após a chegada dos primeiros meninos do Colégio dos Órfãos de Lisboa, que vieram ao Brasil para ajudar os jesuítas no processo de catequização. Chegaram

¹⁵³ Os trabalhos são os seguintes: "A flauta doce no Brasil durante os séculos XVI, XVII e XVIII - uma memória a ser construída", apresentada no *VII Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII* (SP/2015); "Indícios da presença da flauta doce em sítios jesuítas no Brasil dos séculos XVI, XVII e XVIII", apresentada na *III Jornada Acadêmica Discente PPGMUS - ECA-USP* (SP/2015); "*Todo o regojizo era ver os Indiosicos Brasis tangerem as suas flautas: sobre o ensino de flauta doce para os meninos índios em sítios jesuítas do Brasil no século XVI*", artigo a ser publicado nos *Anais do XI Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora* (MG/ 2016); "A presença da flauta doce em sítios jesuítas no Brasil durante o século XVI", palestra realizada por ocasião do projeto *Flauta Doce em Pauta*, da UFPE (Recife-PE/2016).

na Bahia em 1550, e eram sete até o ano de 1551 (TINHORÃO, 2000, p.26). As casas eram destinadas aos órfãos, aos mamelucos e aos filhos de caciques (NUNES, 2008, p.6).

As práticas instituídas por Nóbrega e demais padres, tanto para a catequese quanto para o ensino elementar, foram baseadas em suas experiências anteriores na Europa e, principalmente, nas observações *in loco* a partir da receptividade dos índios frente a suas ações. Afinal, quando chegou ao Brasil em 1549, a Companhia de Jesus ainda não havia produzido ou aprovado oficialmente nem um catecismo unificado, nem um plano pedagógico formal¹⁵⁴.

Na fase inicial da chegada dos jesuítas ao Brasil a doutrina era realizada com o auxílio dos “línguas”, como eram chamados os padres e irmãos que aprendiam as línguas nativas e iam fazendo traduções do que era essencial para a catequese. Após a chegada de José de Anchieta inaugura-se uma nova fase no processo de evangelização na colônia, com o implemento de práticas mais unificadas e, principalmente, mais adequadas aos princípios da Companhia de Jesus, recém constituídos. A prática do canto devocional europeu na doutrina tornou-se comum, inclusive do canto de órgão, seja nas procissões, missas e demais atividades da catequese.

408

Nesse momento, a educação nas casas e colégios do Brasil ocorria da seguinte forma: primeiramente eram introduzidas noções básicas da língua portuguesa e depois, se possível, ensinava-se latim. Segundo Nunes, “os curumins quando adquiriam o domínio da língua portuguesa, começavam a estudar catecismo da doutrina cristã, e a ler e escrever”; a autora prossegue: “segundo os pendores, também canto orfeônico e instrumentos musicais” (NUNES, 2008, p.6).

Os padres utilizavam-se da música para fixar a doutrina, através de orações cantadas e cantigas devotas, tanto

¹⁵⁴ A primeira doutrina em português de um padre jesuíta, a do Pe. Marcos Jorge, foi publicada em 1566; o trabalho do padre espanhol Juan de Ávila, que tanto influenciou os jesuítas, só foi publicado oficialmente em 1554. O Concílio de Trento (1545-1563), fundamental para definir as diretrizes da Igreja Católica e ordens subordinadas, ainda estava em curso, com muitos pontos passíveis de discussão. No plano pedagógico, as primeiras instruções de Loyola foram redigidas em 1556 e a *Ratio Studiorum* foi publicada somente em 1598.

na catequese quanto nas escolas. Os meninos que quisessem poderiam aperfeiçoar seus estudos musicais, como se percebe na carta que Nóbrega enviou ao Padre Luís Gonçalves da Câmara, em 1553, narrando as atividades do Colégio de São Vicente (SP): "Nesta casa os meninos tem seus exercícios bem organizados, aprendem a ler e escrever e vão muito bem, outros a cantar e tocar flautas [...]" (NOBREGA, 1553, p.497 apud HOLLER, 2006, v.2 p.89. Tradução nossa do espanhol)

O canto, ensinado oralmente, estava presente em toda a atividade evangelizadora. O aprendizado das flautas e outros instrumentos parecia também ser comum a todos os meninos, mas somente aqueles que se destacavam poderiam enriquecer a liturgia com canto de órgão (vocal ou instrumental). Em 1584 o padre José de Anchieta assim descreveu as atividades no Colégio da Bahia:

Eles têm uma escola de primeiras letras, em que também os meninos se dedicam com afinco à arte do canto, às flautas e às cítaras¹⁵⁵, ornando as horas vespertinas e os ritos da missa, – tanto nas comunidades quanto em nosso Colégio – com as relíquias sagradas e com canto de órgão. São escolhidos para tanto os que parecem mais aptos para modular o canto vocal. Têm tamanha habilidade nisso por causa do zelo dos nossos, que despertam uma enorme admiração nos portugueses. (ANCHIETA, 1584, f.4 apud HOLLER, 2006, v.2 p.366. Tradução do latim de Adriano Scatolin)

Não se sabe se "o zelo dos nossos [padres]" incluía o ensino de técnica, teoria e leitura musical. É certo que a educação era essencialmente oral, sem o auxílio de métodos ou partituras. Talvez algumas noções de teoria musical fossem passadas aos meninos que se destacavam, mas certamente o conteúdo estaria restrito ao essencial para as atividades práticas cotidianas. O que se pode afirmar é que o auxílio da

¹⁵⁵ No latim, *cytharis*. Segundo Holler, é um dos termos utilizados para designar instrumentos de cordas dedilhadas em geral, sendo a viola o instrumento que mais frequentemente aparece nos relatos em português (2006, v.1 p.108-109).

música no aprendizado da doutrina cristã perdurou por muito tempo, como se constata em relatos posteriores.

Para tal fim, outras práticas foram disseminadas entre os missionários, como a composição de cantigas pelos próprios padres e a conversão de textos profanos de cantigas vulgares em textos devocionais. Também o uso de catecismos cantados parece ter sido recorrente.

Segundo Kennedy (2007, p.3), os catecismos cantados foram um dos mais antigos e eficazes métodos adotados pela Companhia de Jesus no processo de evangelização. De acordo com o autor, os jesuítas seguiram e adaptaram tradições vindas de outras ordens, como o uso de laudas¹⁵⁶ italianas pelos Franciscanos no século XV. Ao final deste mesmo século, Filippi já identifica na Espanha a prática de ensino da doutrina cristã com música às crianças (2015, p.3).

Os trabalhos de Juan de Ávila (1500-1569) foram os que mais tiveram repercussão junto à Companhia de Jesus. Além da *Doctrina cristiana que se canta* (1554), as diretrizes expostas em seu *Memorial II para o Concílio de Trento* (1561), texto encomendado pelo arcebispo de Granada para circular durante o período tridentino, foram importantes na concepção dos catecismos populares. Foi neste trabalho que Ávila sugeriu o uso do diálogo como forma de texto para a doutrina, método que se provou particularmente eficaz com as crianças (BARROS, 2008, p.5-6).

Mas se Ávila recomendava o uso de diálogos como uma forma de recapitular o conteúdo ensinado, onde o mestre fazia perguntas aos discípulos ao final de uma lição, nos catecismos jesuíticos os diálogos se tornaram a "forma central de ensino da doutrina", nas palavras de Barros (2008, p.15). A eficiência dos diálogos de pergunta e resposta no ensino da doutrina se

¹⁵⁶ No *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (editado por Stanley Sadie), encontramos a seguinte definição de *lauda*, no verbete de autoria de Blake Wilson: "o principal gênero de canção religiosa não litúrgica na Itália durante a alta Idade Média e Renascença" (tradução nossa). Originalmente monódica, foi amplamente praticada pelas ordens mendicantes, como a dos Dominicanos e Franciscanos. Durante o século XVI foram publicadas várias coletâneas de laudas, em sua maioria a 3 vozes, com escrita homofônica e estrutura similar a outros gêneros polifônicos populares do período, como a *frottola*.

justifica pela facilidade de memorização dos meninos índios, acostumados que estavam com o uso da oralidade no aprendizado de todas as atividades. De fato, os meninos que melhor memorizavam os textos ganhavam prêmios. A declamação da doutrina, seja nos diálogos ou na leitura do catecismo, fazia parte da rotina das crianças.

A evangelização não ficava restrita às escolas. O ritual incluía sair em procissão pelas ruas para chamar os meninos faltosos e para impregnar o ambiente com as mensagens contidas nas ladainhas. Cândida Barros encontra em Inácio Martins a descrição da doutrina:

começaria pela oração da Ave-Maria, cantada com todos os participantes em joelhos. Depois saíam em procissão com bandeira de Nossa Senhora, com o padre ou o irmão na frente, tocando uma campainha para chamar as crianças. A procissão deveria ir em direção à igreja ou à praça pública cantando ladainhas. Na chegada à praça, a doutrina tinha início pelas orações ditas com os meninos. (BARROS, 2008, p.18)

411

Assim como a declamação dos textos, também a música estava presente em todas as etapas. Começando pelas orações cantadas, passando pelas ladainhas nas procissões e culminando com o canto de órgão nas missas.

O ensino da flauta aos meninos, em nossa opinião, não tinha a função única de proporcionar uma variação timbrística à toda essa música. Por ser de relativa facilidade de aprendizado e conquistar o apreço das crianças, habituadas que estavam às flautas indígenas, a flauta doce poderia servir para uniformizar a resposta à doutrina. A barreira da língua e a compreensão real do conteúdo cristão eram algumas das maiores dificuldades enfrentadas pelos padres; a realização da música pelas flautas de certa forma minimizava tais obstáculos e proporcionava a sensação de êxito na atividade missionária.

Repertório da doutrina como música instrumental

Muito embora em nenhum catecismo em língua indígena e também em nenhuma edição do catecismo em

português de Marcos Jorge e Inácio Martins constem partituras, é possível identificar diferentes categorias de música para cada texto e função na doutrina por meio de comparação com obras semelhantes publicadas no mesmo período. Interessa-nos particularmente as ladainhas, laudas, cantigas e hinos, como o *Te Deum*.

No exemplo 1 vemos uma ladainha portuguesa do século XVII, gênero que é frequentemente cantado nas procissões. Ela tem linhas melódicas fluentes e versos simétricos, proporcionando uma estrutura formal bem regular. Não há variações rítmicas nem melismas, a melodia se adequa aos textos das diversas estrofes.

Embora o exemplo não pertença a uma publicação jesuíta, é bastante provável que se assemelhe às ladainhas conhecidas pelos padres inacianos e levadas posteriormente à colônia. Sua melodia poderia facilmente ser executada em um instrumento como a flauta.

412

The image shows two staves of musical notation in a single system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of a series of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The melody consists of a series of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Below the staves, the lyrics are written in a spaced-out format: Dig - na lau - de An - ge - lo - rum Lux et vi - ta pec - ca - to - rum

Exemplo 1: "**Digna laude**". Soror Maria do Baptista, **Livro da fundação do Mosteiro do Salvador da cidade de Lisboa**. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1618, Livro 3, fls.122v-123 (transcrição nossa).

Na edição de 1603 da *Dottrina* do padre jesuíta Diego de Ledesma, publicada em Nápoles¹⁵⁷, encontramos uma série de partituras de laudas, todas elas com indicações de outros textos que poderiam ser cantados com aquelas mesmas músicas. Elas são monódicas, com exceção da última, *Nell'apparir del sempiterno Sole*, a quatro vozes. A escrita é homorrítmica, com o ritmo ajustado à prosódia do texto. As linhas do *canto* e *basso* são praticamente em terças paralelas, indicando uma técnica semelhante ao *fauxbourdon*. Todas as

¹⁵⁷ LEDESMA, Diego. *Dottrina Christiana...alla quale nuovamente vi sono aggiunte molt'altre lodi spirituale...con l'aria que si cantano*. Napoli: Tarquinio Longo, 1603. A primeira edição desta doutrina é de 1573.

vozes têm tessitura estreita, sem grandes saltos intervalares.

Canto
Nell' Ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le, Ch'è me - za not - te più —

Alto
Nell' Ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le, Ch'è me - za not - te più —

Tenore
Nell' Ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le, Ch'è me - za not - te più —

Basso
Nell' Ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le, Ch'è me - za not - te più —

C
— ri - lu - ce in tor - no, Che l'al - tro non fa - ria di me - zo gior - no.

A
— ri - lu - ce in tor - no, Che l'al - tro non fa - ria di me - zo gior - no.

T
— ri - lu - ce in tor - no, Che l'al - tro non fa - ria di me - zo gior - no.

B
— ri - lu - ce in tor - no, Che l'al - tro non fa - ria di me - zo gior - no.

413

Exemplo 2: "Nell'apparir del sempiterno sole". Diego de Ledesma, *Dottrina Christiana*, 1603, p.286-288¹⁵⁸.

Se pensarmos que este exemplo seria semelhante ao repertório polifônico praticado nas colônias, podemos imaginar que as crianças não teriam dificuldade em aprender (memorizar) a linha do *canto*; aquelas que prosseguissem seus estudos musicais poderiam aprender as outras vozes. E talvez as flautas ajudassem nesta tarefa.

O trecho poderia perfeitamente ser tocado em um quarteto de flautas doces. Usando um *instrumentarium* usual do período, como um descante em C ou D, um alto em G (ou dois altos em G), um tenor em C e um basset em F, a música soaria uma oitava acima do que está escrito, mas a tessitura estaria bastante adequada. De fato, o uso das flautas em

¹⁵⁸ Transcrição realizada por nós. No original, a última nota do *basso* é um *mi*².

conjunto com as vozes poderia ajudar na precisão da afinação; sem o canto, a música serviria à missa, como *canto de órgão*.

Exemplo semelhante é o *Te Deum* em língua francesa do padre jesuíta Michel Coyssard, pertencente à coletânea *Paraphrase des hymnes et cantiques spirituelz*¹⁵⁹. Tendo lecionado em colégios jesuítas em Paris, Avignon e Lyon, Coyssard era um grande adepto do uso da música na doutrina das crianças. Ele sugere que as partes de soprano dos hinos sejam destacadas da polifonia, para que pudessem ser ensinadas mais facilmente aos pequenos.

Tal como no exemplo anterior, a escrita é homorrítmica, com ritmo bem regular e repetitivo, porém as mudanças de compasso proporcionam variações de acentos. A linha do soprano é fluente e bastante aguda, provavelmente destinada às crianças pequenas. Este trecho também funcionaria bem em um quarteto de flautas doces, usando uma flauta soprano em C ou D para a linha mais aguda (lembrando que a música soaria uma oitava acima).

414

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contraltos, Tenor, and Bass. The music is written in a single system with four staves. The lyrics are: "O Bon Dieu, nous te be-ni-sou, Et grand Ser-ueur te con-fes-". The notation is homorhythmic, with all voices moving in parallel motion. The Soprano part is the highest, followed by Contraltos, Tenor, and Bass. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across notes.

¹⁵⁹ COYSSARD, Michel. *Paraphrase des Hymnes et Cantiques spirituelz pour chanter avecque la Doctrine chrestienne*. Lyon: Jean Pillehotte, 1592. In: VAN ORDEN, Kate. *Children's Voices: Singing and Literacy in Sixteenth-Century France*. Early Music History, Cambridge, v. 25, p. 209-256, 2006.

The image shows a musical score for a four-part setting of "Te Deum laudamus". It consists of four staves labeled S (Soprano), C (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each staff contains a melodic line with lyrics underneath. The lyrics are in French: "sons: Tou - te la terre humble r'ho-nore, Et en cent de - vo - tes...". The music is written in a common time signature (C) and features a mix of eighth and quarter notes.

Exemplo 3: "Te Deum laudamus", Michel Coyssard, Paraphrase des Hymnes et Cantiques spirituelz pour chanter avecque la Doctrine Chrestienne. Lyon, 1592, fls. 25-26 (transcrição nossa).

A realização do *Te Deum* é descrita em diversas cartas jesuítas do Brasil. Na do padre provincial Henrique Gomes ao padre assistente Antônio de Mascarenhas, redigida na Bahia em 1614, há menção ao uso de charamelas e flautas:

415

[...] mais adiante nos esperavam os meninos e mancebos solteiros, a que chamam moços da escola, por todos aprenderem nela até serem casados. Estes costumam, em os recebimentos dos Provinciais e Visitadores, ir diante com danças por baixo de arcos triunfais, cobertos de ramos frescos até os meterem na Igreja, a qual achamos tão cheia de gente como em o mais solene dia de festa, e tal parecia êste com a boa música do Te Deum Laudamus, som das charamelas, frutas, etc. (GOMES, 1614, p.18-19 apud HOLLER, 2006, v.2 p.155).

O último exemplo traz um excerto da cantiga profana *Venid a suspirar*, com texto convertido em devocional pelo Pe. José de Anchieta¹⁶⁰. No primeiro segmento, aqui apresentado, a escrita é bastante similar aos exemplos anteriores: homorrítmica, com melodia do soprano fluente e de fácil

¹⁶⁰ O texto de Anchieta, bem como informações adicionais sobre a cantiga, estão em: BUDASZ, Rogério. *O cancionero ibérico em José de Anchieta: Um enfoque musicológico*. 1996. 86 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996, p.46-47.

memorização, ritmo subordinado ao texto. O contraponto que surge na segunda parte não representa empecilho para a memorização das vozes, pois trata-se de imitação da voz principal.

The image shows a musical score for three voices: Tiple (Soprano), Tenor, and Baixo (Bass). The lyrics are: "Ve - nid a sus - pi - rar con Je - sú,a - ma - do con Je - sú,a - ma - do, ___". The Tiple part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Tenor and Baixo parts start with a bass clef and a key signature of one flat. The music is in a simple, homophonic style with a steady rhythm.

Exemplo 4: "**Venid a suspirar**", anônimo do Cancioneiro de Belém (séc.XV-XVI). Texto do Pe. José de Anchieta (transcrição nossa).

416

A cantiga poderia ser perfeitamente tocada em um trio de flautas doces (alto em G, tenor em C e basset em F), sempre soando uma oitava acima. A tessitura da voz do *tiple* é de apenas uma oitava, o que não deveria representar grande dificuldade para os meninos que aprendiam flauta.

Pela análise destes exemplos, deduzimos que o repertório polifônico que servia à catequese poderia ser facilmente adaptado a *consorts* de flautas doces e realizado como *canto de órgão* nas missas. O primeiro passo seria a transposição de ladainhas e melodias que os meninos bem conhecessem às flautas menores; aqueles que continuavam seus estudos poderiam aprender as outras vozes e tocá-las nos instrumentos mais graves. O aprendizado era essencialmente oral e não há registros de ensino da teoria musical. Porém, em vários relatos a música realizada pelas flautas é descrita com alegria e emoção, o que nos leva a imaginar o quanto ela pode ter se desenvolvido nas mãos dos pequenos curumins.

Referências Bibliográficas

BARROS, Cândida. Entre heterodoxos e ortodoxos: notas sobre catecismos dialogados na Europa e nas Colônias no século XVI. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, ano V, nº 4, p. 1-20. Out/Nov/Dez 2008.

BARROS, Maria Cândida Drumond Mendes. *Notas sobre os catecismos em línguas vernáculas das colônias portuguesas (séculos XVI-XVII)*. 2001. Disponível em: <https://www.academia.edu/4520970/Notas_sobre_os_catecismos_em_l%C3%ADnguas_vern%C3%A1culas_das_col%C3%B4nias_portuguesas_s%C3%A9culos_XVI_e_XVII>. Acesso em 25 nov 2016.

FILIPPI, Daniele V. A sound doctrine: early modern jesuits and the singing of the catechism. *Early Music History*, Cambridge, v. 34, p. 1-43, 2015.

HOLLER, Marcos Thadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. 2006. V.1 e 2, 949 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

KENNEDY, T. Frank. Music and the Jesuit Mission in the New World. *Studies in the Spirituality of Jesuits*, St. Louis, v. 39, n.3, p. 1-24, 2007.

NUNES, Antonietta d'Aguiar. Educação jesuítica na Bahia colonial: colégio urbano, internato em seminário, noviciado. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL, Natal, 16 a 19 set. 2008. *Mneme - Revista de Humanidades da UFRN*. Caicó (RN), v.9, n. 24, Set/out. 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

VAN ORDEN, Kate. Children's Voices: Singing and Literacy in Sixteenth-Century France. *Early Music History*, Cambridge, v. 25, p. 209-256, 2006.

VICENTE, Alfonso de. Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la "gente del vulgo" (1520-1620). *Studia Aurea*, [S.L.], v. 1, mai 2007.

Tópicos na música luso-brasileira: marcha fúnebre, *ombra e tempesta* na Missa de Réquiem de Marcos Portugal.

ÁGATA YOZHIYOKA ALMEIDA¹⁶¹
ECA/USP – agata.yozhiyoka@gmail.com

DIÓSNIO MACHADO NETO
ECA/USP – dmneto@usp.br

A Missa de Réquiem de Marcos Portugal, escrita em 1816 a pedido de D. João VI para ser executada nas exéquias da Rainha D. Maria I, possui em sua amplitude expressiva elementos que fazem clara alusão à música teatral e operística. Esta fusão de elementos de certa forma contraditórios, por um lado a sacralidade e a ligação com o sagrado do texto litúrgico de uma missa, por outro a secularidade das figuras e estruturas musicais teatrais, seguia uma tendência que consolidou transformações na música ocidental europeia no decorrer do século XVIII. Tais mudanças se evidenciam na aproximação da música sacra ao estilo da música profana, especialmente a teatral, que podem ser traduzidas com a transferência das formas de ópera para a igreja, incluindo acompanhamento orquestral, árias e recitativos¹⁶².

Além desta proeminente sobreposição de estilos composicionais, estudos¹⁶³ sobre a música do século XVIII

¹⁶¹ Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) entre abril/2014 a abril/2016.

¹⁶² Cf. GROUT; PALISCA, 2007, p.506.

¹⁶³ Dentre os principais, elencamos: RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer, 1980; ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983; _____. *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Editado por Mary Ann Smart e Richard Taruskin. Berkeley: University of California Press, 2014; AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991; _____. *Music as Discourse: Semiotics Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009; MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi (Ed.). *Communication in*

demonstram que havia certa sociabilidade da música Clássica através de figuras convencionais que governavam a vida social deste período. Tais figuras, denominadas *tópicas musicais*, seriam elementos comunicativos e expressivos caracterizados por sua familiaridade, tanto aos compositores quanto aos seus intérpretes e ouvintes. As tópicas musicais são, portanto, “*estilos e gêneros musicais retirados de seu contexto adequado e utilizados em outro contexto*”¹⁶⁴ e são “*incorporadas em uma obra musical de forma a invocar associações expressivas imediatas*”.¹⁶⁵

Imersa em um ambiente fúnebre, uma Missa de Réquiem apresenta em seu entorno um contexto profícuo para a observação de certas tópicas ligadas à morte e às sensações de temor, horror e inquietação. Ao lançar um olhar sobre o Réquiem de Marcos Portugal, buscamos observar o intrincado jogo simbólico que envolve a construção da expressividade musical a partir das tópicas de marcha fúnebre, *ombra* e *tempesta* – tópicas, como veremos adiante, inerentes ao contexto da morte e do sobrenatural – em um contexto fúnebre e religioso.¹⁶⁶

A marcha fúnebre

Para que seja possível firmar um conhecimento sobre a referencialidade tópica de um determinado estilo ou gênero é preciso levar em consideração seu contexto. Como bem

Eighteenth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

¹⁶⁴ “Consequently, we [...] define them as *musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one*” (MIRKA, 2014, p.2, grifo do autor). Daqui para frente, todas as traduções não autorais são nossas.

¹⁶⁵ “‘Topics’ are familiar musical styles, figures, textures, rhythms, or gestures that are *incorporated into a musical work in order to invoke rather immediate expressive associations*” (HATTEN, 2009, p.163, grifo nosso).

¹⁶⁶ Este trabalho apresenta alguns dos resultados obtidos na pesquisa de mestrado *Música, religião e morte: recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal*, de Almeida (2016), e podem ser encontrados na íntegra em sua dissertação.

elucidado por Monelle (2000, p.58), o “contexto, bem como a convenção, deve ser observado na interpretação de uma tópica”.¹⁶⁷ Ao buscarmos estabelecer quais seriam as principais características da tópica de marcha fúnebre, encontramos escassos estudos sobre a sua contextualização e sua convencionalidade. Dentre os principais autores da teoria tópica, alguns dos quais foram anteriormente citados, Raymond Monelle (2006) foi um dos poucos que empreendeu, como parte de uma análise sobre o contexto histórico e social que possibilitou diversas apropriações da marcha enquanto tópica, algumas conjecturas sobre a tópica de marcha fúnebre.

Contida no conjunto das marchas processionais, a marcha fúnebre foi considerada por Monelle como a única vertente processional da marcha com uma possível candidatura tópica. Ao observar obras intituladas como marcha fúnebre entre os séculos XVII e início do XVIII¹⁶⁸, Monelle evidencia que tais exemplos não configurariam a marcha fúnebre enquanto gênero musical, uma vez que não havia elementos compartilhados entre eles além de sua configuração enquanto marcha em *passo ordinário*. O marco considerado como ponto decisivo para a escrita de marchas fúnebres se deu com a escrita da *Marche Lugubre* (1790), de François-Joseph Gossec, a partir do qual a marcha se constituiu como um novo gênero de música fúnebre revolucionária.¹⁶⁹ O padrão estabelecido por esta obra de Gossec, dentre os quais podemos citar suas “harmonias lacerantes” interrompidas pelos silêncios e marcadas pelo rufar do gongo que “espalhavam um terror religioso na alma”, “esmagavam o coração” e “arrancavam para fora as entranhas”¹⁷⁰, fez-se presente em movimentos de

¹⁶⁷ “context, as well as convention, has to be observed in interpreting a topic” (MONELLE, 2000, p.58).

¹⁶⁸ Dentre os exemplos cabe citar a primeira marcha fúnebre, escrita por Henry Purcell em 1695, *Music for the Funeral of Queen Mary*, executada na cerimônia fúnebre da Rainha Maria II da Inglaterra. Outros exemplos se encontram como partes de óperas e oratórios, como *La pompe funèbre*, da ópera *Alceste* (1674), de Lully, e a *Trauermarsch*, do oratório *Saul* (1738), de Handel.

¹⁶⁹ Cf. MONELLE, 2006, p.128.

¹⁷⁰ Observações escritas nos jornais *Moniteur e Révolutions de Paris*: “The lacerating harmonies, broken up by silences and marked by

sonatas e sinfonias no decorrer do século XIX.

A despeito de apresentarem-se na qualidade de movimentos de obras maiores e não litúrgicas, evidenciam-se referências tópicas à marcha fúnebre em Missas de Réquiem do final do século XVIII e início do XIX. Como salientado por Machado Neto (2012), a marcha fúnebre pode ser considerada como o *lugar-comum* de um Réquiem e, enquanto um tipo de marcha, carrega em si elementos característicos a outras marchas. Consideramos, portanto, os seguintes elementos musicais como características da marcha fúnebre: métrica em tempo duplo (2/4, 4/4, ou *alla breve*); andamento lento em *passo ordinário* (entre 70 a 75 passos por minuto); figuração rítmica pontuada; presença de instrumentos de sopro e metal; baixo “marcando o passo” através de notas repetidas, normalmente seguidas de pausas; *levare* com valor curto ou simulando a batida solene de três toques antes da *tesis* (*arsis* breve); tonalidade normalmente no modo menor; gestualidade em arco da frase/período.¹⁷¹

421

Na Missa de Réquiem de Marcos Portugal encontramos referências tópicas à marcha fúnebre em alguns momentos. Para este texto apresentaremos, contudo, somente as particularidades de sua ocorrência no *Requiem aeternam*, do Introito do Réquiem.

Um primeiro ponto a ser ressaltado desta seção é seu impactante caráter majestoso e à primeira vista desprovido de características de uma música fúnebre. A tonalidade de Mi bemol maior parece exercer o papel de uma “máscara” que turva nossa audição diante de um texto litúrgico que suplica por uma intercessão divina para com a alma da falecida. Entretanto, elementos considerados dissonantes são apresentados na entrada das cordas (ver Fig.1): um movimento melódico cromático e descendente, que configura um *passus duriusculus*, ou um baixo de lamento (cc.1-2); e a repetição de

veiled beats of the tam-tam, truly chilled the public and ‘spread a religious terror in the soul,’ ’ proclaimed the *Moniteur*. Another pamphlet, the *Révolutions de Paris*, wrote that ‘the notes, detached one from another, crushed the heart, dragged out the guts’” (MONELLE, 2006, p.128-9, grifo do autor).

¹⁷¹ Cf. ALLANBROOK, 1983, p.47; MACHADO NETO, 2012, p.385.

motivos de segunda menor (cc.4-5). Tais elementos constituem a *pathopoeia*, utilizada para expressar intensa emoção através de cromatismos e considerada como “um signo que consubstancia o índice da expressão da morte, da dor, do desespero, ou seja, a dissonância áspera de segundas e sétimas” e que se relaciona “com a construção da inquietação da relação vida-morte-transfiguração e, ao mesmo tempo, encontro com o último destino” (MACHADO NETO, 2012, p.390). A associação da *pathopoeia* com o Réquiem seria, assim, uma evocação identitária.

Outras características da marcha fúnebre presentes desde o início desta seção são o baixo processional evidenciado pelas notas repetidas nas cordas (com exceção do violino I) seguidas por pausas e a presença da figuração pontuada no primeiro compasso. As tercinas seriam uma modificação do ritmo pontuado característico da marcha fúnebre e também um elemento que propicia uma associação tropológica através da fusão das tópicas de marcha fúnebre e pastoral.

422

The image shows a musical score for the funeral march in the Requiem aeternam, Missa de Réquiem by Marcos Portugal, measures 1-8. The score is written for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The Violino I part is marked 'sotto voce, ma assai più' and features a dotted rhythm. The Violino II and Viola parts are marked 'passus durisculus' and feature a dotted rhythm. The Violoncello and Contrabaixo parts are marked 'passus durisculus' and feature a dotted rhythm. The Contrabaixo part is also marked 'baixo processional'.

Fig 1: Tópica de marcha fúnebre no *Requiem aeternam*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.1-8.

É na entrada do coro, com um *tutti* vocal e instrumental, que as principais características rítmicas da marcha fúnebre se apresentam. Neste momento, o baixo processional fica a encargo dos registros mais graves do naipe de cordas e dos violinos I. Os violinos II e as violas, por sua vez, apresentam figurações rítmicas pontuadas, também presentes no coro (ver Fig.2). No esquema rítmico abaixo é possível ainda observar que as tercinas do violino I configuram-se, neste momento, como batidas solenes de três toques.

A presença de elementos próprios à tópica de marcha fúnebre no Réquiem de Marcos Portugal, mesmo que nestes

exemplos apresentados ocorram tropificações no nível tonal (modo maior) e tópico (elementos de marcha fúnebre e pastoral), revela o trato expressivo desta obra. Apesar destas obnubilações, o caráter marcial e processional de uma música escrita para uma cerimônia fúnebre real está certamente empregado no início do Réquiem. Dessa forma, há uma exaltação da majestade manifestada por uma expressão de superação da morte como um fenômeno terrível, sendo os sentimentos de dor e luto transcendidos por um caráter idílico de descanso e da espera da vida eterna.

18

clarinetes I a IV
fagotes I, II
trompas I, II

trombone

coro SATB
Re - qui - em ae - ter - nam do - na - eis, Do - mi - ne

violino I

violino II
viola

violoncelo
contrabaixo

Fig 2: Ritmo característico da marcha fúnebre no *Requiem aeternam* da Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.18-21.

Ombra e tempesta

Os termos em italiano *ombra* e *tempesta*, quando traduzidos por sombra e tempestade, evocam em um primeiro contato imagens relacionadas a sentimentos tenebrosos e inquietos, respectivamente. Estes termos fazem referência a estilos musicais típicos de obras, movimentos ou seções que enfatizam sentimentos ou sensações de temor e horror, bem como de momentos em que o sobrenatural se revela como elemento expressivo. Para apresentar as características das tópicas que fazem referência a estes estilos, as tópicas de *ombra* e *tempesta*, empregaremos as observações delineadas por Clive McClelland (2012; 2014).

McClelland perscrutou a origem destes estilos e sua

presença em obras musicais setecentistas. O estilo *ombra*, segundo o autor, apresenta-se como um estilo musical típico de composições teatrais, instrumentais e sacras do século XVIII. Este estilo seria um resultado da aglutinação de elementos musicais e efeitos cenográficos teatrais cujo objetivo era produzir reações de temor ou medo nos espectadores. A transposição deste estilo teatral para um ambiente sacro possibilitou a associação da *ombra* com a música sacra e permitiu, ainda, que os textos desta fossem envolvidos com a expressividade latente dos gêneros teatrais, como o oratório e a ópera.

Por sua vez, o termo *tempesta*, no que lhe concerne, foi atribuído por McClelland (2014) com o intuito de apontar as referências musicais que estariam relacionadas à representação pictórica de tempestades. Em Réquiens, este estilo mais agitado e inquieto do que a *ombra* seria plausível em passagens do *Dies irae* e do *Confutatis*, como observado pelo autor a partir de uma análise do Réquiem de Mozart.

424

Estes estilos, por estarem relacionados entre si e despertarem expressões relacionadas ao temor, horror e inquietação em momentos sobrenaturais, dispõem de características semelhantes, evidenciando-se como a principal diferença o andamento: o estilo *ombra* com um tempo lento ou moderado; o estilo *tempesta*, rápido. Dentre as principais características da *ombra* ressaltamos: tonalidades em bemol (especialmente as menores); harmonia cromática com a ocorrência de sétimas diminutas; melodias exclamatórias e frequentemente fragmentadas; baixo com movimentos cromáticos, notas repetidas, pedais; figuração que inclui motivos de “suspiro”, efeitos de *tremolo*; ritmo agitado com presença de síncopes, ritmos pontuados e pausas; contrastes repentinos de textura e dinâmica; instrumentação que preza o timbre grave, especialmente trombones. Algumas outras características da *tempesta* que se diferenciam da *ombra* são: tonalidades menores, especialmente Ré menor; harmonia frequentemente na dominante; figuração com passagens escalares rápidas, efeitos de *tremolo* e notas repetidas; textura densa, normalmente em *tutti* orquestral; predominância de

dinâmica forte, com efeitos de *crescendo*¹⁷².

Ao considerar que os textos da Missa de Réquiem estão repletos de alusões ao dia do Juízo Final, a momentos de cenas infernais e condenatórias, as tópicas de *ombra* e *tempesta* seriam um artifício para aumentar a carga expressiva destes textos. No Réquiem de Marcos Portugal encontramos referências tópicas a estes estilos no Gradual, no Tracto, na Sequência, no Ofertório, no *Sanctus* e na Pós-comunhão. Situaremos suas referencialidades tópicas no *Tuba mirum*, da Sequência.

Na primeira parte do *Coget omnes*, observamos a tópica de *tempesta* seguida da *ombra* a partir do compasso 21. Uma rápida passagem em *tempesta* enfatiza a expressão “todos” do texto *Coget omnes ante thronum* (Para juntar a todos diante do trono). A figuração em semicolcheias e efeitos de *tremolo* no naipe das cordas transmitem uma sensação de agitação que pode ser associada a este encontro de muitas pessoas reunidas diante do trono do Justo Juiz, para serem julgadas.

Fig 3: *Tempesta* no *Tuba mirum - Coget Omnes*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.21-25.

¹⁷² Cf. MCCLELLAND, 2014, p.282, para um quadro completo das características destes dois estilos. Este quadro foi traduzido para o português por Almeida e Machado Neto (2015, p.4).

Além desta característica da *tempesta*, a referência a esta tópica é evidenciada: pela progressão na dominante, incluindo um acorde de sétima diminuta; notas repetidas e pontuadas (c.22), assim como ritmo dáctilo com tempo forte em pausa nas trompas (cc.23-25, ver Fig.3).

Após este trecho em *tempesta*, segue-se uma passagem com um grande pedal de dominante (cc.27-41) gerando, de certa forma, uma instabilidade harmônica devido ao seu caráter modulatório, que sugere uma modulação para Si bemol menor. Esta tonalidade chega a ser rapidamente confirmada no compasso 44. O acorde de Si bemol menor aparece, ainda, em sua segunda inversão, com a nota Fá no baixo, acarretando o referido pedal de dominante. Além desta característica da *ombra*, outras são notadas, como: a entrada das trompas sustentando a nota Fá simultaneamente com o *tremolo* em colcheias nas violas (notas repetidas); figuração predominante em semibreves, mínimas e semínimas, ocasionando uma mudança agógica e uma sensação de diminuição do andamento; notas pontuadas nos clarinetes e na melodia do solo de baixo; efeitos de *tremolo* na viola (ver Fig.4).

426

Fig. 4: *Ombra* no *Tuba mirum - Coget Omnes*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.26-34.

A presença da tópica de *ombra* sobre o texto *Mors*

stupebit et natura (A morte se espantará, como a natureza) enfatiza o temor e o medo frente às palavras “morte” e “espanto”. Cria-se, a partir de uma mudança de figuração, um forte contraste entre a passagem em *tempesta*, rápida e agitada, seguida pela *ombra*, lenta e introspectiva, expressadas pela inquietação e pelo medo originados dos elementos musicais destes estilos presentes no Réquiem de Marcos Portugal.

Considerações finais

Ao examinar a Missa de Réquiem de Marcos Portugal e procurando observar o que esta obra contextualizada em um ambiente fúnebre, religioso e monárquico nos revelaria, notamos o domínio deste compositor na manipulação de elementos convencionais e dos estilos de seu tempo. Poderíamos, aqui, levar em consideração o que Sparshott (1998, p.23) afirma sobre a relação compositor-audiência:

E a audiência [...] não somente reconhecerá mas responderá com sensibilidade às qualidades afetivas que o compositor e os intérpretes construíram na música. Não é que a audiência ficará entristecida pela música fúnebre, nem que irá somente observar o quão fúnebre ela é, mas ela irá respondê-la de forma afetiva.¹⁷³

Assim, podemos dizer que a presença das tópicas de marcha fúnebre, *ombra* e *tempesta* pode ser considerada, nesta relação compositor-audiência, essencial a um contexto onde sentimentos – ou afetos – com relação à morte e sensações de temor e inquietação são evocados.

Como consequência de seu tratamento tropificado¹⁷⁴,

¹⁷³ “And the audience [...] will not only recognize but feelingfully respond to the affective qualities the composer and executants have built into the music. It is not that the audience will be saddened by funeral music, nor that they will merely observe how funeral it is, but they will respond to it as affect” (SPARSHOTT, 1998, p.23).

¹⁷⁴ Aqui nos referimos não só ao *Requiem aeternam* analisado neste texto, mas também às análises realizadas em outras seções do Réquiem de Marcos Portugal, como por exemplo no *Dies irae* (ALMEIDA e MACHADO NETO, 2015) e no *Confutatis* (ALMEIDA,

este Réquiem apresenta elementos comunicativos e persuasivos capazes de suscitar temor e esperança frente ao advento da morte. Assim, a apresentação de uma tonalidade e figuras musicais a princípio estranhas à introdução de um Réquiem enfatiza um dos principais atributos desta obra: exaltar a esperança da vida eterna frente à morte. Outrossim, as referências ao medo e temor diante da chegada do dia do Juízo Final complementam as associações expressivas imediatas ocasionadas pelas tópicas de *ombra* e *tempesta* e sua correlação com o texto peculiar da Missa de Réquiem.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Ágata Y.; MACHADO NETO, Diósnio. *Dies irae: tempesta e ombra em missas de réquiem luso-brasileiras. XXV Congresso da Anppom - Vitória/ES*, Brasil, jun. 2015. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3427>>. Data de acesso: 11 out. 2016.

428

ALMEIDA, Ágata Y. *Música, religião e morte: recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal*. 2016. 217 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música no Ocidente*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HATTEN, Robert. Interpreting Beethoven's Tempest Sonata through Topics, Gestures, and Agency. In: BÈRGE, Pieter. *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*. Leuven: Peeters, 2009. p.163-180.

MACHADO NETO, Diósnio. O discurso musical no Réquiem de Marcos Portugal através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos. In: CRANMER, David (Org). *Marcos Portugal: Uma Reavaliação*. 1 ed. Lisboa: Colibri, 2012.

MCCLELLAND, Clive. *Ombra: Supernatural Music in Eighteenth Century*. Lanham, UK: Lexington Books, 2012.

_____. *Ombra and Tempesta*. In: MIRKA, Danuta (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p.279-300.

2016), que apresentam uma modificação tropológica quer seja no nível tonal ou tópico.

MARQUES, António Jorge. D. João VI e Marcos Portugal: o período brasileiro (1811-1821). *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 11, 2008, p.56-79. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3938/3489>>. Acesso em 12 ago. 2016.

_____. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830)*: catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), 2012.

MIRKA, Danuta. Introduction. In: _____ (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p.1-57.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

SPARSHOTT, Francis. Reflections on Affektenlehre and Dance Theory in the Eighteenth Century. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.56, No.1, 1998, p.21-28. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/431944>>. Acesso em 31 jan. 2017.

A *Musica Speculativa* e a contemplação de Deus no tratado *Speculum Musicae*

FERNANDO SCHLITHLER DA FONSECA CARDOSO
ECA/USP - fernschlithler@usp.br

Entende-se por *musica speculativa* ou *theorica* aquela área da música necessária enquanto pré-requisito à formação do filósofo e teólogo católico na Idade Média (SEAY, 1965. p. 3). Trata-se não somente do estudo daquilo que hoje se convencionou chamar de “teoria musical”, mas, sobretudo dos princípios filosóficos, teológicos – portanto especulativos e abstratos – que regem a obra musical concreta, isto é, sonora (a *musica instrumentalis*) e do modo como esses princípios a ela se aplicam. Esse estudo especulativo da música baseia-se numa concepção de que a música pode irradiar, refletir – em suma, ser constituída por – princípios correspondentes a uma concepção de mundo e natureza (*musica mundana*), de natureza humana (*musica humana*) e de Deus e das coisas transcendentais, espirituais e separadas da materialidade (*musica coelestis vel divina*)¹⁷⁵. Segundo Ferreira, os medievais concebiam a música como símbolo audível, sonoro da ordem ontológica estabelecida por Deus (FERREIRA, 2002, p. 1). Segundo Albert Seay, a função da música na perspectiva da *musica speculativa* era a de “atuar como um *speculum* ou “espelho” do universo, um meio pelo qual se pode compreender a harmonia das criações de Deus” (SEAY, 1965. p. 3). Desse modo, a finalidade da música seria antes de tudo refletir e manifestar sonoramente princípios metafísicos e teológicos de modo a conduzir a alma à contemplação dessas verdades. Segundo Van Deusen¹⁷⁶, conforme essa perspectiva, a

¹⁷⁵ As concepções de *musica instrumentalis*, *mundana* e *humana* foram desenvolvidas por Boécio (480-525) em sua obra *De Institutione Musica*. A concepção de *musica coelestis vel divina* consiste num desenvolvimento posterior, feito por Jacobus Leodiensis (c. 1260 - após 1330) no tratado *Speculum Musicae*, (visando complementar Boécio ao levar em conta a reorientação escolástica aristotélica da Filosofia e da Teologia do século XIII) como veremos a seguir.

¹⁷⁶ VAN DEUSEN, 1995, p. 206 e VAN DEUSEN, 2011, p. 126-127; 136.

música teria a função de ilustrar e exemplificar conceitos da Filosofia e da Teologia, devendo culminar na contemplação de Deus. Assim, através da analogia (ou até mesmo do que poderíamos chamar de uma “alegoria sonora”), conceitos bastante abstratos, densos e difíceis advindos da Filosofia e da Teologia se tornariam mais acessíveis à compreensão ao se tornarem perceptíveis, tangíveis à sensibilidade auditiva através da *musica instrumentalis*. As verdades das ciências especulativas como a Física, Aritmética e Metafísica¹⁷⁷, e também da Teologia Revelada ou Sobrenatural¹⁷⁸ tornariam-se assim mais inteligíveis e explícitas¹⁷⁹, aplainando e preparando o caminho da mente para o conhecimento mais preciso e definido dessas mesmas verdades no estudo da Filosofia e Teologia.

A música speculativa como arte liberal

Segundo Edward Grant, essa concepção da música enquanto disciplina propedêutica e ilustrativa de conceitos da Filosofia e Teologia condiz exatamente com a função atribuída às artes liberais medievais (GRANT, 1986, p. 50).

As artes liberais consistiam num conjunto de disciplinas básicas consideradas essenciais para a formação humana. Herdadas da Antiguidade greco-romana (WAGNER, 1986. p. 1-31) essas disciplinas foram, na Idade Média, adaptadas e desenvolvidas num quadro de referência cristão por autores como Santo Agostinho, Boécio, Cassiodoro, Santo Isidoro de Sevilha, Alcuíno, Bernard e Thierry de Chartres, João de Salisbury, Hugo de São Vítor e São Tomás de Aquino. Eram divididas em *trivium* (lógica, gramática e retórica) e *quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia).

A finalidade das artes liberais era a preparação intelectual para o estudo da Filosofia, da Teologia e para a leitura das Sagradas Escrituras¹⁸⁰. Eram chamadas de *trivium* e

¹⁷⁷ Sobre essa classificação das ciências, ver mais adiante.

¹⁷⁸ Sobre a distinção entre Teologia Natural e Sobrenatural ver Gilson, 2007, p. 657.

¹⁷⁹ Sobre isso ver JESERICH, 2013, p. 114.

¹⁸⁰ Sendo toda arte por definição um conhecimento orientado a uma atividade, as “artes liberais” se definem em oposição às “artes

quadrivium por serem compreendidas enquanto “vias” (referindo-se à terminação *-vium*) que o espírito deveria percorrer previamente para chegar até a Filosofia e Teologia¹⁸¹.

Segundo Wagner (WAGNER, 1986. p. 20), foi Santo Agostinho (354-430) o padre da Igreja que exerceu o papel mais importante no processo de assimilação e adaptação desse conjunto de disciplinas ao quadro de pensamento cristão. Segundo Baker (BAKER, 1969. p. 469), Santo Agostinho via as artes liberais como meios de conduzir a alma à contemplação das verdades eternas, necessária para formação do homem cristão.

O primeiro tratado sobre música do cristianismo foi escrito justamente por Santo Agostinho, e concebido conforme o programa acima exposto:

Santo Agostinho escreveu o *De Musica* em seis livros e este diálogo pertence à primeira série de seus escritos didáticos e filosóficos quando de sua estada em Cassiciaco, num período especial de sua vida em que se preparava para o batismo e para sua inserção (conversão) definitiva no Cristianismo.

O pensamento central e absolutamente imprescindível nesse diálogo é a ascensão ao conhecimento de Deus e Sua presença no mundo. Agostinho elabora-o de forma aparentemente técnica, nos cinco primeiros livros, e transmite conhecimentos técnicos sobre o *ritmo*, o *metro* e o

mecânicas ou servis”. As artes liberais tem por finalidade o desenvolvimento de uma atividade intelectual (portanto, por definição, o estudo da *musica practica* não pode se inserir nas artes liberais senão previamente enquanto preparação ou posteriormente enquanto aplicação), enquanto as artes mecânicas ou servis tem por finalidade o desenvolvimento de uma atividade do corpo (que é dirigido pela razão, e, sendo governado por uma atividade intelectual é, portanto “servo” desta). A *musica practica* (entenda-se aí toda a parte prática da música: cantar, tocar um instrumento e compor), portanto, seria antes uma arte mecânica ou servil do que uma arte liberal. Sobre a distinção entre arte liberal e arte mecânica ver ST, I-II, Q. 57, a. 3, ad 3.

¹⁸¹ “Assim, por meio destas, como que através de certas vias, o espírito prepara-se para as demais disciplinas filosóficas”. (São Tomás de Aquino, Comentário ao Tratado da Trindade de Boécio, Questão 5, artigo 1, ad 3).

verso e culmina no sexto livro com a concepção de Deus. (AMATO, 2001. p. 132)

Segundo Jeserich, o *De Musica* foi escrito no curso da “apropriação do cânone da educação da Antiguidade tardia e sua adaptação a uma função cristã” (JESERICH, 2013. p. 84) e profundamente influenciado pelo Neoplatonismo (JESERICH, 2013. p. 52). Em sua obra *Retractationes*, Santo Agostinho, apesar de revisar criticamente em certos pontos a sua perspectiva quanto ao tratado *De Musica*, reafirma e mantém sua convicção de que “o número pode guiar o intelecto da percepção das coisas criadas à verdade invisível em Deus” (AGOSTINHO apud SIMSON, 1974. p. 25), ao afirmar que o propósito de escrever sobre as artes liberais era “alcançar ou conduzir outros a alcançar, como que por passos certos, o incorpóreo através do corpóreo” (AGOSTINHO apud JESERICH, 2013. p. 84). Segundo Jeserich, “Agostinho concebe o estudo das artes como uma preparação para a teologia, e assim estabelece um fim especulativo para cada uma das disciplinas” (JESERICH, 2013. p. 85). Essa concepção da consideração e estudo das criaturas enquanto uma ascensão da alma a Deus é fundamental para a teologia católica e faz-se presente de modo fundamental em toda a obra de Santo Agostinho (GILSON, 2007, p. 142-158). Ela se encontra fundada nas próprias Sagradas Escrituras:

433

Nós agora vemos (a Deus) como por um espelho [speculum], confusamente, mas então (o veremos) face a face. Agora conheço-o em parte, mas então hei de conhecê-lo como eu mesmo sou (dele) conhecido. (1 Cor 13, 12).

Congruente com a passagem acima é outro versículo de São Paulo, da Epístola aos Romanos:

Porque as coisas invisíveis dEle, depois da criação do mundo, compreendendo-se pelas coisas feitas, tornaram-se visíveis; e assim o seu poder eterno e a sua divindade; de modo que eles são inescusáveis. (Rom. I, 20).

É exatamente o conceito de *speculum* presente na passagem da Epístola aos Coríntios que vai fundamentar o

conceito de “espelho” do pensamento medieval¹⁸², e por sua vez, o conceito de *speculatio* ou “especulação” (e, portanto, o de ciências especulativas e *musica speculativa*).

A *musica speculativa* enquanto arte liberal teria como propósito, portanto, o desenvolvimento de uma atividade intelectual chamada *speculatio*, “especulação”, que, como afirma Santo Tomás de Aquino fundamentando-se em Santo Agostinho, consistiria na capacidade de compreender a causa através de seu efeito¹⁸³. Assim, também o conhecimento do criador através da criatura seria uma *speculatio*: conhecer a Deus através da harmonia universal da Criação, e a harmonia universal que espelha a Deus através do espelho da música. É essa atividade intelectual de compreender princípios filosóficos e teológicos refletidos na música que pode ser chamada, portanto, de “especulação musical”.

Além de Santo Agostinho, Boécio (480-525) também foi outro grande responsável pelo desenvolvimento do programa das artes liberais medievais, tendo escrito também um tratado sobre música. Segundo Jeserich, a obra de Boécio *De Institutione Musica*, a mais conhecida referência no estudo da *musica speculativa* medieval, foi escrita para completar o tratado *De Musica* de Santo Agostinho (JESERICH, 2013, p. 117-118). Desse modo, duas obras formam o “portal” através do qual o antigo arcabouço teórico musical percorreu o seu caminho da Antiguidade até a Idade Média Cristã (JESERICH, 2013, p. 52).

¹⁸² Essa concepção fundada nas Sagradas Escrituras foi subsequentemente aprofundada e desenvolvida pelos Padres da Igreja e pela escolástica valendo-se do instrumental conceitual da filosofia pagã da Antiguidade. Conforme essa concepção, Deus deixou traços, marcas de seu Ser na criação, de modo que o homem pode – mediante o exercício de sua potência intelectual – ao investigar a natureza, ler esses traços e ascender a um conhecimento de Deus através da contemplação do mundo. Sobre isso ver GILSON, 2007, p. XVIII-XX.

¹⁸³ Na *Suma Teológica*, Santo Tomás de Aquino afirma “[...] “especulação”, segundo a Glosa de Agostinho, vem de “speculum” (espelho) e não de “specula” (mirante). Ora, ver um objeto num espelho significa ver a causa pelo efeito, onde se reflete sua imagem. Por isso, pode-se reduzir a “especulação” à meditação”. (ST, II-II, Q. 180, a.3).

O tratado *Speculum Musicae*

O tratado *Speculum Musicae* (“Espelho da Música”), escrito por Jacobus Leodiensis (c. 1260 - após 1330) ou - segundo a recém-publicada pesquisa de Margaret Bent - Jacobus de Ispania (BENT, 2015), é considerado o maior e mais importante tratado filosófico-musical da Idade Média¹⁸⁴. Apesar de ter sido escrito no século XIV (entre 1330 e 1340), ele resume todo o pensamento musical dos séculos anteriores desde a antiguidade Greco-Romana até a Filosofia e Teologia do século XIII fazendo uso de toda a Filosofia medieval (BENT, 2015. p. 10-11).

Segundo Jeserich (JESERICH, 2013. p. 240) o principal intuito de Jacobus consistia na reproposição da tradição da *musica speculativa* segundo as bases escolásticas aristotélico-tomistas do século XIII, mostrando como ela continuaria pertinente e sem ruptura com as bases anteriormente estabelecidas por Santo Agostinho e, sobretudo por Boécio. Tanto Santo Agostinho quanto Boécio elaboraram seu pensamento filosófico e teológico a partir de um quadro de referência de influência neoplatônica, de modo que suas concepções a respeito da música se encontram compreendidas dentro desse contexto (JESERICH 2013, 42, 47-50, 120-124). Portanto, Jacobus escreve seu tratado inserido no contexto do debate intelectual presente nas universidades medievais (Paris e Oxford)¹⁸⁵.

435

¹⁸⁴ Segundo Willi Appel, o *Speculum Musicae* é “não só de longe o mais extenso tratado sobre música medieval, mas também o mais penetrante e informativo” (APPEL, 1953. p. 322). Sobre isso ver também SLOCUM, 1988, p. 1, SMITH, 1969, p. 1025 e BENT, 2015, p. XI.

¹⁸⁵ Debate esse referente à recepção das obras de Aristóteles no século XIII e XIV e suas relações de compatibilidade ou incompatibilidade com uma Filosofia e Teologia até então marcada por grande influência neoplatônica. Esse intuito de mostrar a continuidade entre o pensamento patrístico e o pensamento aristotélico constituía uma preocupação predominante no debate intelectual e em diversas obras filosóficas e teológicas do século XIII, como por exemplo, o *Comentário ao tratado da Trindade de Boécio* de Santo Tomás de Aquino. Sobre esse contexto, ver BONINO 2015, p. 93-183 e GILSON 2007, p. 511-

A contemplação de Deus através do espelho da Música

No Livro I, capítulo I do *Speculum Musicae*, ao tratar do objeto estudado em seu tratado, Jacobus afirma que:

Nesta obra denominada “O Espelho da Música” será possível, com os olhos do entendimento, ver refletidas como num espelho algumas questões tanto da música teórica como da prática, tanto em sua concepção geral como em sua concepção particular. (*Speculum Musicae*, livro I, capítulo I).

Logo mais adiante, Jacobus complementa essa afirmação especificando sobre o que considera ser a concepção geral de música e afirmando que ela tem por objeto todas as coisas, inclusive a Deus:

Portanto, o objeto desta obra será a música em sua concepção geral, enquanto ela abarca tudo: Deus e as criaturas, incorpóreas e corpóreas, celestes e humanas e as ciências teóricas e práticas. (*Speculum Musicae*, livro I, capítulo I).

Mais adiante, no segundo capítulo do primeiro livro, intitulado “O que é a música”, Jacobus apresenta a definição de música de Roberto de Kilwardby (c. 1215 – 1279):

Por essa razão, a música em uma acepção geral pode ser descrita e definida nestes outros termos que encontramos no livro *De Orto Scientiarum* de Roberto: “... música é a perfeição da alma especulativa, na medida em que seu objeto é o conhecimento da modulação harmônica ou de quaisquer outras realidades que, em virtude de uma modulação harmônica, estejam sujeitas à proporcionalidade”. (*Speculum Musicae*, Livro I, Capítulo II).

Mais adiante no mesmo capítulo, Jacobus explica o que

entende por *modulatio harmonica*¹⁸⁶:

Portanto, se tomamos neste sentido geral, a música não versa somente sobre o número sonoro ou sobre a conjunção de sons numerados, mas sobre o número de quaisquer coisas que, ao se unirem, manifestem a relação de certa proporção, concórdia, ordem ou conexão, pois, tal como já se disse, neste sentido lato se entende por modulação harmônica a existência de uma relação geral. E não se ocupa do número das coisas em termos absolutos, mas na conjunção de muitas e distintas coisas, encontra a relação de alguma sorte de conexão, ordem, proporção ou concórdia, prescindindo de se a natureza destas é *sonora, humana* ou *mundana*, corporal ou espiritual, celeste ou superceleste (*Speculum Musicae*, Livro I, Capítulo II).

Como Edgar de Bruyne afirma em sua obra a respeito da estética medieval, a música era concebida como “a ciência da relação harmoniosa enquanto tal, feita a abstração da matéria dos elementos relacionados entre si” (DE BRUYNE, 1958, p. 326). Portanto, tudo aquilo que apresentar uma relação de harmonia, concórdia, proporção, seria objeto da música e seria, então, algo de natureza propriamente musical. Assim, Jacobus vale-se de um conceito de relação de proporção que não se restringe ao que é numérico, quantitativo, mas que se aplica também ao que é transcendente, imaterial, espiritual. Segundo Jeserich (JESERICH 2013, 242) e Desmond (DESMOND, 2009, 302-305), esse conceito de *proportio* concernente não só à quantidade, mas também ao que é qualitativo, é claramente tirado da obra de Santo Tomás de Aquino¹⁸⁷.

¹⁸⁶ O termo *modulatio*, já presente na tradição da *musica speculativa*, remonta a Santo Agostinho que já havia definido a música como “*scientia bene modulandi*” em seu tratado *De Musica*.

¹⁸⁷ Encontramos esse conceito exposto, por exemplo, na Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino: “[...] Deve-se dizer que proporção se diz em dois sentidos: primeiro, para exprimir uma relação quantitativa, como o duplo, o triplo, o igual são espécies de proporção. Segundo, qualquer relação de um termo a outro é chamada proporção. Neste sentido, pode haver proporção entre a criatura e Deus, pois ela se encontra com Ele na relação do efeito à causa e da potência ao ato. Nesse sentido, o intelecto criado pode assim estar

É justamente por tomar a concepção de *proportio* de modo analógico que Jacobus, consegue aplicá-la a Deus. No quinto capítulo do primeiro livro do *Speculum Musicae*, Jacobus mostra como essa concepção de música e de “relação geral” pode ser aplicada por analogia à Santíssima Trindade, constituindo-se, portanto, um meio de ascensão ao conhecimento de Deus:

A música é louvável [*commendabilis*] por serem suas qualidades, – tanto as especiais quanto as comuns – nobres, numerosas e úteis. Se tomarmos a definição geral de música, constatamos sua presença na proporção que guarda qualquer conjunto de coisas quando se unem e, como ela é aplicável a todas as coisas, também é ao divino. Não há, entre as Pessoas Divinas, propriedades distintas e suma concórdia, uma ordem sem anterior nem posterior, uma conexão inseparável, em essência, uma simplíssima e suma união? A essa música os cidadãos celestes consagram o seu tempo e intuitivamente a veem. (*Speculum Musicae*, Livro I, Capítulo V).

438

No oitavo capítulo do primeiro livro de seu tratado, intitulado “Em qual parte da Filosofia está subordinada a Música”, Jacobus trata sobre o estatuto da música dentro da classificação aristotélica das ciências. Ao fazer isso, Jacobus estende a divisão boeciana da música em *instrumentalis*, *mundana* e *humana* ao desenvolver o conceito de *musica coelestis vel divina*.

A Filosofia ou Ciência, na medida em que se divide em uma parte teórica e em outra prática, contém a ciência musical nas duas partes mencionadas. Contudo, a música é atribuída de forma mais substancial e em um sentido mais geral à ciência teórica e não à ciência prática.

E já que, tal como consta no livro quinto da *Metafísica*, são três as partes principais da ciência teórica (isto é, a Ciência Natural, que submete à consideração aquilo que, tanto segundo seu ser [*secundum esse*] como segundo o inteligir, é capaz de movimento e não separável da matéria; a Matemática, que contempla coisas separadas do movimento

proporcionado a conhecer a Deus”. (ST I, q. 12 a.1). Sobre essa questão ver JESERICH, 2013, 207-224; 241-146.

e da matéria sensível, mediante o inteligir, mas não quanto ao ser; e a Metafísica, que especula coisas que, não somente mediante o inteligir, mas também quanto ao ser, estão separadas do movimento e da matéria sensível), em uma concepção geral da Música, esta, no que se refere a suas distintas espécies, se adequa a estas três partes da ciência. Efetivamente, a Música Celestial ou Divina [*coelestis vel divina*] corresponde à Metafísica; a Mundana e a Humana, à Ciência Natural; a Instrumental ou Sonora permanece, em parte, dentro do âmbito da Ciência Natural e, em parte, no âmbito da Ciência Matemática, ainda que fundamentalmente no âmbito desta última. Por isso temos de aludir à divisão da Ciência Matemática. Esta, já que versa sobre a quantidade, se divide de acordo com a classificação da quantidade; pois se as ciências se diferenciam, também o fazem os objetos de que tratam. Também se diferenciam os objetos de que elas tratam. Pois toda ciência tem um objeto, é classificada de acordo com seu objeto, sujeito. (*Speculum Musicae*, Livro I, Capítulo VIII).

Desmond afirma que a noção de *proportio* baseada em Santo Tomás de Aquino foi fundamental para o desenvolvimento do conceito de *musica coelestis vel divina* (DESMOND, 2009, 302-305) bem como para a outra novidade introduzida pelo tratado, que foi a de – ao introduzir o conceito de *musica coelestis vel divina* - classificar cada uma das espécies de música (*instrumentalis, humana, mundana, e coelestis vel divina*) de acordo com a classificação aristotélica das ciências especulativas, conforme o pensamento de Roberto de Kilwardby e Santo Tomás de Aquino (DESMOND 2009, 282).

Partindo do conceito de música presente na tradição da *musica speculativa* medieval – isto é, da música enquanto ciência da relação harmônica ou de proporção (aplicada ao som) – Jacobus leva a cabo uma reorientação dessa mesma tradição agora conforme bases escolásticas, aristotélico-tomistas ao valer-se de um conceito mais abrangente de *proportio* que permite ser aplicado analogicamente aos objetos transcendentais, imateriais da Metafísica e da Teologia. Assim, Jacobus mostrava como a *musica speculativa* se mantinha íntegra em sua finalidade de conduzir à contemplação de Deus a partir das coisas sensíveis tal como apregoada por Santo Agostinho e Boécio bem como por toda teologia patrística, mas

agora se amparando no quadro de pensamento da Filosofia e Teologia escolástica e aristotélica do século XIII.

Referências Bibliográficas

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Santo Agostinho – “De Musica” In: *Educação e Filosofia* – v.15 – número 30. Uberlândia: Edufu, 2001, p. 131-163.

APPEL, Willi. *The notation of polyphonic music, 900-1600*. Cambridge, Massachusetts: Mediaeval Academy of America, 1953.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. (9 v.). São Paulo: Loyola, 2001.

BENT, Margaret. *Magister Jacobus de Ispania, Author of the Speculum Musicae*. Surrey/Burlington: Ashgate, 2015.

BONINO, Serge-Thomas. *Brève histoire de la philosophie Latine au Moyen Âge*. Friburgo (Suíça)/Paris: Academic Press Fribourg/Éditions du Cerf, 2015.

DE BRUYNE, Edgar. *Estudios de Estética Medieval I – De Boecio a Juan Escoto Erigena*. Madrid: Gredos, 1958.

DESMOND, Karen. *Behind the mirror: revealing the contexts of Jacobus's Speculum Musicae*. Michigan: UMI Dissertation Publishing, 2009.

FERREIRA, Manuel Pedro. Proportions in Ancient and Medieval Music. In: ASSAYAG, Gerard (Ed.); FEICHTINGER, Hans Georg (Ed.); RODRIGUES, Jose Francisco (Ed.). *Mathematics and music: Diderot Forum*, Lisboa/Paris/Viena: Springer-Verlag, 2002, p. 1-25.

GILSON, Étienne. *A Filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GRANT, Edward. Science and Theology in the Middle Ages. In: LINDBERG, David C. (Ed.); NUMBERS, Ronald L. (ed.). *God and Nature: historical essays on the encounter between Christianity and Science*. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 49-75.

JESERICH, Philipp. *Musica Naturalis: speculative music theory and poetics from Saint Augustine to the Late Middle Ages in France*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2013.

LEODIENSIS, Jacobus. *Speculum Musicae*. BRAGARD, Roger (ed.); Roma: American Institute of Musicology, 1955 [1330].

MURALT, André de. *A metafísica do fenômeno: as origens medievais e a elaboração do pensamento fenomenológico*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SEAY, Albert. *Music in the medieval world*. New Jersey: Prentice-Hall, 1965.

SIMSON, Otto Von. *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. Princeton/Londres: Princeton University Press, 1974.

SLOCUM, Kay Brainerd. *Speculum Musicae: Jacques de Liège and the Medieval vision of God*. Michigan: UMI Dissertation Publishing, 1988.

SMITH, F. Joseph. A medieval philosophy of number: Jacques de Liège and the *Speculum Musicae*. In: *Arts libéraux et philosophie au moyen âge - Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale*, Montréal: Institute d'études médiévales; Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1969. p. 1023-1039.

VAN DEUSEN, Nancy. *The Cultural Context of Medieval Music*. California: ABC-CLIO, 2011.

VAN DEUSEN, Nancy. *Theology and music at the early university: the case of Robert Grosseteste and Anonymous IV*. Leida; Nova York/Colônia: E.J. Brill, 1995.

WAGNER, David L. The Seven Liberal Arts and Classical Scholarship. In: WAGNER, David L. (Ed.). *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 1-31.

A música da Congada de São Benedito de Cunha

WILLIAM COELHO
ECA/USP - coelhowilliam@yahoo.com.br

Este artigo apresenta um estudo musicológico da Congada de São Benedito da cidade de Cunha-SP, grupo que representa um dos folguedos mais ricos e diversificados do Brasil, distribuídos em várias localidades do território nacional. Assim como Cunha, diversas cidades do Vale do Paraíba, como São Luiz do Paraitinha, Guaratinguetá e Aparecida, por exemplo, foram berço e ainda são palco de muitos grupos de congada e moçambique. Na mesma região já estiveram antropólogos, etnólogos, musicólogos e sociólogos importantes como Emílio Willems e Mário de Andrade. Todavia, seus últimos estudos distam de décadas dos dias atuais e durante muitos anos pouco se tem pesquisado e publicado a respeito da congada na região, especialmente no que diz respeito aos aspectos musicais.

Através da observação e discussão sobre as transcrições dos padrões musicais de cada instrumento, entre outros elementos, o presente trabalho, que associa pesquisa bibliográfica à de campo, revela uma fotografia atual da música de um folguedo de raízes históricas que não apenas resiste ao mundo moderno, mas dialoga com ele.

Transcrições musicais e padrões rítmicos

A análise da música da Congada de São Benedito é aqui apresentada com foco nos padrões rítmicos de cada instrumento e suas variações que tão bem caracterizam, não só este grupo, mas qualquer congada ou moçambique¹⁸⁸. Desta forma, a transcrição musical dos diversos padrões rítmicos dos instrumentos musicais da congada permite apresentar um panorama geral da sonoridade que o grupo vem realizando a

¹⁸⁸ Uma discussão mais densa sobre a contradição existente em Cunha quanto à terminologia para se designar a congada cunhense como congada ou como moçambique pode ser encontrada em Coelho (2016, p. 24-35).

cada performance nos últimos anos.

Optamos por apresentar a transcrição dos padrões rítmicos dos principais instrumentos de percussão encontrados na maior parte do repertório da Congada de São Benedito do que transcrever parte dele através de partituras completas – com todas as linhas melódicas e rítmicas dos instrumentos e vozes. Acredita-se que, por esta senda, as notas musicais demonstrem o arcabouço de ideias musicais – especialmente rítmicas – dos congadeiros em detrimento da tentativa insuficiente de representar a totalidade da música da congada através de uma partitura. Por mais completa que fosse, a partitura jamais representaria o resultado sonoro obtido pelo conjunto e, muito menos, serviria de fonte fidedigna para uma representação posterior. Apresentar as ideias musicais de forma mais isolada e independente de um discurso musical também permite representar cada padrão ou célula musical como ele se apresenta no repertório da Congada de São Benedito: repetido, reutilizado e variado sem necessariamente haver um ou mais padrões rítmicos próprios deste ou daquele momento das visitas, ou mesmo desta ou daquela música. O que podemos observar é que uma mesma música nem sempre possui os mesmos padrões rítmicos – e variações dos mesmos durante a execução. Obviamente as harmonias são, em sua essência, as mesmas em cada música¹⁸⁹, mas cada percussionista tem considerável liberdade na escolha de seus padrões e também das variações dos mesmos.

Assim, entendemos que apresentar partituras completas para cada música, seria uma tentativa de engessar um único momento – aquele em que o pesquisador gravou a execução – e que certamente jamais será repetido exatamente

¹⁸⁹ Notamos em apresentações distintas que uma mesma música pode conter alguns acordes alterados. Um exemplo prático é a substituição de um acorde menor, sugerido pela melodia das vozes – mestre e “contrato” –, pelo acorde relativo maior. Assim, parece que claro que a sequência de acordes escolhida pelos instrumentistas não é realizada obrigatoriamente por uma convenção de caminhos harmônicos padrão – como I-IV-V, por exemplo – mas pode ser variada no momento, da mesma forma como ocorrem as variações dos padrões rítmicos. Estas variações atestam que há um nível de percepção auditiva e criatividade harmônica tão bem desenvolvido pelos congadeiros como pode-se observar em músicos profissionais.

da mesma maneira em detrimento de mostrar a riqueza de possibilidades sobre as quais o repertório parece ser construído.

Por fim, entendemos que os padrões rítmicos que serão apresentados a seguir estão, pelo mesmo processo de renovação, em constante transformação e mostrará-los de forma isolada também não os livra da alcunha de fotografia de um momento, mas são um retrato consideravelmente mais duradouro e fiel ao que se apresenta nos anos próximos à transcrição. Ou seja, os padrões aqui apresentados, que invariavelmente sofrerão alterações com o passar dos anos, têm uma meia-vida maior do que uma partitura completa de uma música que, pelos motivos já expostos, tem, na exata forma como se apresenta, uma duração minúscula: acaba assim que a música termina e, com grandes chances, jamais será repetida da mesma maneira, nem mesmo no dia seguinte.

- Caixas de rastilho

444

De acordo com os Mestres Zé Bideco e Roldão de Souza as caixas de rastilho¹⁹⁰ são os únicos instrumentos indispensáveis na congada. Segundo eles, como pode-se notar na transcrição da entrevista abaixo, somente com duas caixas de rastilho já é possível realizar a congada, mesmo sem qualquer outro instrumento. Todavia, se não há caixas, a congada fica inviável. Mestre Roldão de Souza ainda sugere que antigamente a congada era realizada apenas com as duas caixas, sem outros instrumentos adicionais que, como o Mestre Zé Bideco dá a entender, foram sendo acrescentados com o tempo como um incremento que eles apreciam.

A duas caixas de rastilho são afinadas na nota fundamental e no quinto grau da escala, ou seja, se a música está na tonalidade de Sol maior, a caixa menor é afinada na nota Sol e a maior na nota Ré (uma quarta justa abaixo do Sol

¹⁹⁰ Caixa de rastilho é uma nomenclatura pouco conhecida, mesmo no âmbito da música popular – onde é mais conhecida como caixa de corda –, que designa a caixa que contém uma corda estirada junto à pele do lado inferior. Este rastilho – termo cunhado muito provavelmente devido sua semelhança com o pavio de um explosivo – é responsável pela vibração de altura definida – por se tratar de uma corda – que é amplificada pelas peles e pelo corpo do instrumento.

da caixa menor). Cada padrão rítmico é formado pela junção de duas células rítmicas escolhidas entre essas quatro mais frequentes (Fig. 1):



Figura 1: Células rítmicas mais comuns das caixas de rastilho.

Outras células também estão presentes com maior ou menor frequência, como a semínima no pulso da música ou as tercinas de colcheias, mas estas quatro anteriores (Fig. 1) compõem a maior parte dos padrões rítmicos verificados.

- Surdo

Responsável mais por manter o pulso do que conferir variações rítmicas, como fazem as caixas, o surdo – ou surdão – realiza um número bem mais limitado de padrões e variações rítmicas. (Fig. 2)

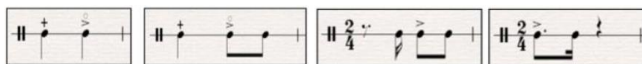


Figura 2: Padrões rítmicos do surdo.

- Pandeiro

Na grafia dos tipos de ataque do pandeiro utilizaremos basicamente três símbolos: o (º) para indicar o toque simples com o dedo médio e pele livre, o (+) para indicar o toque do polegar abafando a pele e o (♦) para indicar o rulo com o dedo médio. As notas abaixo da linha são realizadas pelo polegar e as acima da linha pelo dedo médio¹⁹¹. Todos os ataques, tanto com o polegar quanto com o dedo médio, são realizados próximos ao aro e o executante não se vale da mão esquerda para abafar a pele do instrumento em nenhum momento, mas apenas para segurar e inclinar o pandeiro.

Há uma célula rítmica base realizada pelo pandeiro na maior parte do repertório que é repetida durante todas as frases musicais e em todas elas há a realização de alguma

¹⁹¹ Por vezes nos ataques de dedo médio, os dedos indicador e anelar também tocam a pele.

variação deste padrão como veremos na Figura 3.

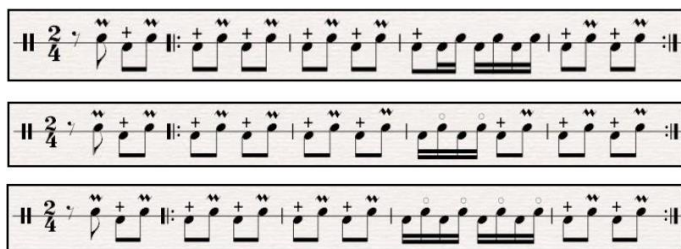


Figura 3: Células-base e variações do pandeiro em diferentes frases musicais.

Todavia, também podemos encontrar diversos momentos em que essas mesmas variações são realizadas em outros compassos da frase, com maior ou menor frequência dentro da mesma, ou mesmo deixam de ocorrer, mantendo somente a célula padrão no preenchimento

446

- Paiás

Os paiás, por serem instrumentos percussivos presos abaixo dos joelhos dos congadeiros – um em cada perna –, resultam em ritmos que seguem a coreografia realiza com os passos das danças. A notória diversidade de experiência de cada congadeiro nas coreografias e o fato de que a sonoridade do instrumento é densa – devido às muitas esferas metálicas em cada paiá – conferem à sonoridade geral resultante um som de chocalho que se mantém constante enquanto há coreografia.

Devotando muita atenção à percepção auditiva da linha rítmica resultante, pode-se notar que durante a sonoridade metálica constante há acentos regulares que seguem as batidas dos pés no chão (Fig. 4). A definição clara desses acentos está diretamente ligada à perícia dos congadeiros: quanto mais congadeiros experientes na fila, mais facilmente esses acentos são percebidos; quanto maior o número de congadeiros inexperientes na coreografia, menos claros se tornam esses.

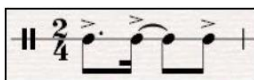


Figura 4: Acentos resultantes dos paiás realizados na coreografia dos congadeiros mais experientes.

- Bastões e apito como instrumentos de percussão

Tanto os bastões dos congadeiros, quanto o apito do mestre, para além de suas funções primordiais, acabam por também gerar padrões rítmicos evidentes – muitas vezes em primeiro plano – e, assim, apresentam-se também como instrumentos musicais percussivos.

De fato, a coreografia dos bastões, primordialmente uma representação de luta de espadas entre cristãos e mouros, acaba por se transformar no gestual de um percussionista e os resultados sonoros finais variarão enormemente dependendo da música e, de forma mais marcante, do nível de perícia de cada congadeiro na manipulação dos bastões em cada coreografia.

Antes de começar qualquer coreografia com os bastões faz-se necessário que o mestre comunique aos congadeiros qual é a coreografia – e conseqüente o ritmo resultante dos choques dos bastões – a ser feita. Todavia, essa comunicação não é verbalizada e também não há necessariamente uma coreografia memorizada ou própria para cada música. De forma geral, o mestre toca no apito o ritmo da menor célula rítmica resultante dos toques entre os bastões dos congadeiros. O apito do mestre que sinaliza o início e o fim da coreografias dos bastões e, por estar presente em todas as músicas, seja para marcar a coreografia dos bastões, seja para cadenciar os finais de cada música – mesmo aquelas em que não se utilizam os bastões –, acaba por fazer parte da sonoridade característica da Congada de São Benedito. E os silvos, em muitas ocasiões, não são apenas a realização da menor célula rítmica que antecedem os toques dos bastões, ou apenas pequenas marcações cadenciais que encerram as músicas; por vezes eles se apresentam como linhas de um instrumento solista, ocupando vários compassos e protagonizando o final das músicas.

Muitas vezes ocorre que, durante a sinalização do apito que encerra cada música, o mestre gira em torno de seu próprio eixo terminando, no último silvo, na posição inicial. A mesma movimentação é copiada por todos congadeiros – com exceção dos instrumentistas -, todavia com certo atraso, pois o gesto não é antecipado, visual ou sonoramente, pelo mestre.

Uma apresentação e discussão mais detalhada dos ritmos dos bastões e do apito do mestre, contendo inclusive

exemplos musicais, pode ser encontrada em Coelho (2016, p. 79-83)

- Instrumentos harmônicos e vozes

Neste trabalho optamos apresentar a notação dos instrumentos harmônicos¹⁹² através dos acordes e não de partituras, pois não se verificou padrões distintos de realização dos mesmos no que se refere a inversões, arpejos ascendentes ou descendentes, ritmos e realização de melodias. Quanto à realização de melodias nos instrumentos harmônicos, pudemos observar algumas realizações no acordeão pelo Mestre Zé Bideco, mas eram entrecortadas por acordes e não se caracterizavam como linhas melódicas completas. Destarte, os acordes serão apresentados sobre as linhas melódicas do canto (mestre, contrato e coro dos congadeiros).

Todos os versos, puxados pelo Mestre Roldão de Souza são imediatamente seguidos pelo Contramestre Zé Bideco que, além de exercer a função de acordeonista, ao cantar, realizava também a função de contrato. O contrato¹⁹³ realiza um canto isorrítmico ao da melodia principal – entoada pelo mestre – geralmente uma terça¹⁹⁴ maior ou menor¹⁹⁵ acima do canto principal.

A maioria das músicas tem um discurso harmônico simples, em geral valendo de três ou quatro acordes. Os acordes mais utilizados pelos instrumentos harmônicos são I, IV e V, mas em muitas ocasiões as linhas melódicas vocais sugerem outros acordes como ii, iii, vi e V⁷. Neste último caso, entretanto, é raro que os instrumentos harmônicos “corrijam” seus acordes, havendo então uma sobreposição momentânea dos acordes sugeridos pelas vozes com aqueles realizados ao instrumento. Todavia, não há a sensação de dissonância, no máximo a percepção auditiva pode sugerir uma *appoggiatura* ou bordadura das vozes sobre a base dos acordes de I, IV ou V como pode-se observar nos compassos 1, 10 e 16 da música

¹⁹² Acordeão, cavaquinho e violão.

¹⁹³ Corruptela de contralto, no que se refere a uma segunda voz.

¹⁹⁴ Em algumas situações o intervalo realizado era o de quarta justa, devido a inversões do acorde ou erros no curso da melodia principal.

¹⁹⁵ dependendo da qualidade do acorde ou se a relação entre as notas era entre I e III graus, II e V graus ou V e VII graus.

Quando eu deixar este mundo, em que as vozes sugerem os acordes de Mi menor, Mi menor e Si menor respectivamente (Fig. 5).

Quando eu deixar este mundo

Congada de São Benedito
Cunha-SP
(10 de janeiro de 2015)

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 112. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 8. The score is divided into four systems, each with a measure number (0, 5, 10, 14) and a key signature of 8. The lyrics are written below the notes. The first system (measures 0-4) includes chords G, C, D, and G. The second system (measures 5-8) includes chords C, Am, D, G, and G. The third system (measures 10-13) includes chords G, C, D7, and G. The fourth system (measures 14-17) includes chords C, Am, D7, G, G, and D.S. The lyrics are: 'Quan-do eu dei-xar es-te mun-do que é che-io de j-lu-são, eu que - Meu São Be-ne-di-to, que é da mi-nha pró-te-ção, vai le - ro mo - rar com Cris-to se gu ga - nhar a sar - va - ção. var a mi-nha al-ma pra jun-to dos meus ir - mão. Não me dei - xe não, não me dei - xe não, gro - rio - so São Bi-ni-di-to, não me dei - xe não. Não me não. Quan-do eu

Figura 5. Linhas melódicas das vozes do mestre, contrato e coro de congadeiros e acordes realizados pelos instrumentos harmônicos.

As melodias são geralmente cantadas numa região aguda, próprias para tenores. Em uma mesma performance, todas as músicas são cantadas na mesma tonalidade¹⁹⁶ e a escolha desta parece estar atrelada à capacidade e ao conforto vocal¹⁹⁷ do mestre e do contramestre ou contrato. Os nomes das tonalidades ou acordes não são previamente citados em

¹⁹⁶ Geralmente Lá maior ou Sol maior.

¹⁹⁷ Em uma das gravações, o mestre puxou a primeira música em Lá Maior. Duas músicas depois, o contramestre, que realizava a voz de contrato, geralmente uma terça acima, avisou que o tom seria baixado (indo para Sol Maior) nas próximas músicas. Com isso, houve a reafinação das duas caixas. Todavia, não é visível que os outros instrumentistas pensem antecipadamente na mudança de campo harmônico para a realização dos acordes, mas seguem o canto principal “de ouvido”, seja qual for a tonalidade em que a música esteja.

nenhum momento, mesmo antes de se iniciar a primeira música. Os instrumentistas encontram muito rapidamente e “de ouvido” os acordes-base (geralmente tônica, subdominante e dominante) logo após mestre e contramestre “puxarem” os primeiros versos, quando já estabelecem as terças (ou sextas, enquanto terças invertidas) e, conseqüentemente, a tonalidade principal.

Como descrito anteriormente, o coro dos congadeiros é responsável por cantar os refrãos¹⁹⁸ e mestre e contramestre entoam os diferentes versos. Durante o refrão, mestre e contramestre podem ou não cantar junto ao coro de congadeiros, mas de forma geral cantam somente as estrofes ou a parte A – quando a forma é binária e o coro canta a parte B. Os congadeiros mantêm-se atentos aos primeiros versos para que se lembrem do refrão correspondente que deverá ser então cantado por eles. Quando a música é nova, o próprio mestre canta o refrão algumas vezes – intercalado pelas estrofes – para que todos o reproduzam à medida que vão memorizando.

450

Conclusão

A transcrição dos padrões musicais rítmicos na forma de seus elementos celulares e a maneira como os congadeiros os utilizam e também modificam permitiu oferecer um entendimento mais maleável e especialmente duradouro do que a possibilidade de apresentação das músicas em forma de partituras completas que representam em si apenas uma performance, dada a expressiva e inegável variação de toques que cada congadeiro confere a cada execução.

Nesta pesquisa, um conceito tornou-se cada vez mais presente e verdadeiro: a música popular, folclórica e mesmo aquela tida como “tradicional” precisa necessariamente estar aberta a novas formulações, a variações internas, à incorporação e posterior reformulação de outros grupos,

¹⁹⁸ De forma geral, o refrão é sempre o mesmo – textual e melodicamente – e, assim, confere às músicas a estrutura formal de rondó – quando os versos entoados pelo mestre e contramestre variam – ou a estrutura formal binária – quando estes últimos mantêm-se os mesmos.

repertórios, estilos e culturas para que continue viva e presente no cotidiano de seus integrantes. Sua perenidade e sua riqueza estão intrinsecamente ligadas a esta abertura e capacidade de absorção e transformação de elementos externos à cultura tradicional, da mesma forma como a identidade brasileira foi pautada na absorção das culturas indígena, negra e ibérica, para citar apenas alguns exemplos.

A absorção pelos mestres de letras de música cantadas pelos atuais “padres cantores”, o tipo de toque do surdo trazido pelo filho do mestre de um dos blocos de carnaval de Cunha do qual ele participa, a atuação de observadores do folguedo no manejo dos bastões, a alternância entre mestres mais e menos experientes na condução de todo o grupo em algumas músicas, a utilização de celulares¹⁹⁹ dos próprios congadeiros e seus familiares para registrar e divulgar esta ou aquela música nova do repertório, a crescente utilização de instrumentos industrializados, entre outros, mostram que a cultura popular que resiste ao tempo é aquela que absorve e que se adapta às novidades, à tecnologia, sem, ao mesmo tempo, abrir mão dos valores morais e do que é considerado tradicional pelos integrantes e especialmente pelos líderes do grupo.

A resiliência, a absorção e a adaptação – não apenas a resistência – parecem indicar o caminho da longevidade do folguedo sem que, para isso, seja necessário que seus

¹⁹⁹ Interessante notar como a forma de sobrevivência, não só da congada cunhense, mas como de muitas culturas populares, mudou ao longo dos anos. Sobre a transmissão do folclore cunhense, Araújo (1957, p.22) cita que “O isolamento geográfico, decorrente das muitas montanhas que rodeiam essa região ubérrima de nosso Estado, muito contribuiu para que o processo de transmissão oral, estético, coreográfico, etc., ficasse inalterado por longo tempo.” O mesmo motivo – o isolamento geográfico – levou Willems a realizar seu pioneiro estudo etnográfico de Cunha. Hoje percebemos que culturas populares como a congada cunhense continuam vivas e difundidas mesmo sem o isolamento geográfico. Pelo contrário, é pela falta deste isolamento – especialmente via meios de comunicação como os celulares – que o folguedo continua sendo transmitido entre gerações. Permanecer inalterado com o tempo parece não ser mais o fator de longevidade de um folguedo, pelo contrário, é sua abertura a novos canais, novas ideias e novas realidades que faz com que ele sobreviva e se mantenha atualizado, dialogando com as novas gerações.

integrantes abram mão de seus valores morais. Assim como é característico da cultura musical brasileira, o que confere a ela, não só a longevidade, mas a riqueza de sonoridades, a capacidade de renovação e o interesse por ela despertado, é a sua capacidade de absorver influências de vários repertórios e estilos, incorporá-las, transformá-las e reapresentá-las de uma maneira nova, sem perder suas idiossincrasias, seus valores e sua identidade.

Ainda assim, observados os vários casos citados de desaparecimento de diversos grupos de congada e outros folguedos em Cunha, faz-se iminente a necessidade de se criar medidas econômicas e culturais – sejam através de políticas públicas ou iniciativas privadas –, espaços e oportunidades para que a cultura caipira, ainda latente no meio urbano, encistada na memória afetiva da população marginalizada que evade a zona rural, possa se desencapsular antes que o esquecimento, a morte dos mestres ou o desinteresse da geração filial venha a privar os agentes dessa cultura de viverem conforme suas crenças e valores, bem como, por consequência, privar o público externo de conhecê-la e poder, através dela, ser transformado, da mesma forma como o caipira é capaz de se inspirar e se adaptar a cada momento, situação ou lugar novos. Como bem afirma Cândido (2010, p. 258), isso não significa permitir que o caipira recrie as condições de relativo equilíbrio de sua vida pregressa, fazendo-o voltar ao passado, mas “não favorecer a destruição irremediável de suas instituições básicas, sem lhe dar a possibilidade de ajustar-se a outras”.

Em tempo, faz-se essencial que essas medidas e oportunidades de resgate e manutenção da cultura caipira, criadas ou facilitadas por políticas as mais diversas, sejam de fato geridas pelo próprio caipira. Não significa impor espaços modernos, ou propostas pensadas e desenhadas sob os pilares de outras culturas, mas permitir ao caipira a oportunidade de criação, pois é ele o detentor do conhecimento de causa, é ele quem sabe o momento, o local e a forma de se fazer, assim como conhece a época, o solo e a melhor maneira de se plantar e colher este ou aquele insumo agrícola.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Alceu Maynard. Ciclo Agrícola. In: *Separata da revista do arquivo municipal nº CLIX*. São Paulo: Departamento de Educação e Cultura, 1957.

CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.


COELHO, William. *Congada de São Benedito de Cunha-SP: um passeio por suas raízes e sua música*. 134 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2016.

WILLEMS, Emilio. *Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*. São Paulo: Secretaria da Agricultura do Estado (1948).

O violino na Música Popular Brasileira Instrumental Contemporânea: arcadas e ritmos.

MATHILDE TANIA FILLAT
ECA/USP – mathildefillat@gmail.com

Introdução

 Deve-se considerar que no Brasil o violino é visto e tocado principalmente dentro da música clássica. O “violino popular brasileiro” seria então algo ainda em reconhecimento, com pouca presença na música popular. Este artigo pretende analisar alguns pontos comuns dentro das práticas das arcadas e golpes de arco de dois dos violinistas mais atuantes na música popular: Nicolas Krassik²⁰⁰ e Ricardo Herz²⁰¹.

Nota-se uma efervescência popular, destacada por Silva (2005), na história atual do violino em relação aos trabalhos de Nicolas Krassik e Ricardo Herz. Segundo o autor, esses artistas aproximam o instrumento de tradição erudita europeia ao universo popular.

De fato, é comum pensar que o violino vem de uma tradição erudita. Porém, é interessante perceber que de um ponto de vista histórico, o violino veio de uma tradição popular para se transferir socialmente, com o passar do tempo, para o universo erudito. O instrumento apareceu no século XVI e durante os dois primeiros séculos de sua existência foi um instrumento popular, sempre associado à dança. O violino

²⁰⁰ Violinista francês nascido em 1969, herdeiro da tradição francesa de violinistas de jazz, radicado no Brasil desde 2001, dedicando-se desde então à música popular brasileira. Apresentou-se ao lado de Gilberto Gil, Yamandu Costa, Hamilton de Holanda, Carlos Malta entre outros. Mais informações em: www.nicolaskrassik.com

²⁰¹ Violinista brasileiro nascido em 1978, estudou o violino jazz na França, com Didier Lockwood, e voltou ao Brasil em 2006 onde tem atuado desde então no cenário da música popular brasileira, tocando com vários artistas renomados como: Hamilton de Holanda, Yamandu Costa e Dominginhos, dentre outros. Mais informações em: www.ricardoherz.wordpress.com

sempre esteve ligado às tradições populares de diversos povos da Europa como por exemplo na França, na Irlanda, nos países leste europeus como a Romênia ou a Hungria.

O violino e a rabeca têm uma origem comum. A palavra *rebec* aparece no século XIII sob a forma latina *rubeba* (PINCHERLE, 1974, p. 8). Setti ressalta que em Portugal o violino e a rabeca representavam o mesmo instrumento até o século XX (SETTI, 1985, p. 136, apud FIAMMENGHI, 2008, p. 165).

Na França, a ascensão social do violino começou no século XVIII, quando a sonata foi lá introduzida (PINCHERLE, 1927).

Depois, as técnicas populares não foram mais usadas pelos músicos eruditos, isso seria devido à “unilateralidade com que o ensino gerado pelo Conservatório se impôs”. (FIAMMENGHI, 2009, p.19). Os conservatórios foram criados após a revolução francesa, ocorrendo consequente sistematização do conhecimento. Essa sistematização foi pautada pela restrição e normatização de um número menor de recursos. Também, “a relação mestre-aprendiz foi então substituída por um sistema, por uma instituição: o conservatório. Poder-se-ia qualificar o sistema deste conservatório de educação político-musical” (HARNONCOURT, 1982, p. 29 apud FIAMMENGHI, 2008, p. 31).

Em relação às escolas do arco do violino, as duas vertentes principais são a escola franco-belga e a escola russa. “Embora a escola russa tenha sido bastante utilizada naquela época, a corrente conhecida como franco-belga de Thompson e Eugène Ysaye (1858-1931), ainda é mais difundida e adaptada entre os demais países europeus e Estados Unidos” (DOURADO, 2008, p. 25).

O violino na música popular brasileira

No Brasil, já se tem o conhecimento do uso do violino na música popular urbana desde o século XIX. Um dos relatos mais antigos que cita a presença do violino no Brasil nessa época é o livro *O Choro Reminiscências dos chorões Antigos*, memórias do chorão Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”. Baseado nos dados do Animal, Silva afirma: “Há sete violinistas na relação de 285 chorões do Rio de Janeiro, atuantes entre

1870 e 1935” (SILVA, 2005). O violino no choro, assim como a flauta tinha uma função melódica; o violão e o cavaquinho ocupavam a função harmônica e rítmica.

Nas décadas de 1940 e 50, a Rádio Nacional contratou muitos violinistas que vieram contribuir na formação de um espaço que deu suporte à utilização do violino na Música Popular Brasileira Instrumental, dentre os quais se destacaram Irany Pinto (1914-1972) e Fafá Lemos (1921-2004).

Além dos programas de rádio, Irany e Fafé gravaram discos autorais e atuaram como acompanhantes de cantores na época.

Nos anos 2000, uma nova geração de violinistas (representados sobretudo por Ricardo Herz e Nicolas Krassik) emergiu, ganhando visibilidade no cenário da música instrumental brasileira ao nível nacional e internacional.

O presente artigo pretende investigar algumas das características dos ritmos e golpes de arco próprios à música popular brasileira, apontar a relação do arco e da percussão, para, enfim, analisar as particularidades dos golpes de arco usados nos ritmos pertencendo ao grupo do gênero baião²⁰² através dos exemplos das gravações de:

Feira de Mangaio, de Sivuca e Glória Gadelha, gravado por Sivuca em 1977, no CD *Sivuca e Rosinha de Valença* (SIVUCA, 1977). Também incluída no CD *Mestrinho e Nicolas Krassik* (KRASSIK, 2016).

Mourinho, de Ricardo Herz, gravada por ele próprio no CD *Violino Popular Brasileiro* (HERZ, 2004).

Terminologia dos golpes de arco

É comum ter confusões em relação à terminologia dos golpes de arco. Antes de analisar os usados por Nicolas Krassik e Ricardo Herz nos ritmos do grupo do gênero baião, vamos

²⁰² Se trata de um conceito adotado de forma genérica, podendo incluir outros ritmos como o coco ou o forró por exemplo. Alberto Ikeda, no seu artigo intitulado *Forró, dança e música do povo* explica que no começo do século, “falava-se nas “canções nortistas” referindo-se aos vários gêneros musicais nordestinos; posteriormente tudo passou a ser “baião”, na fase áurea desse gênero; chegando-se aos últimos vinte anos onde tudo será “forró”, seja na realidade xote, baião, xaxado, coco, embolada e o próprio forró naturalmente” (IKEDA, 2011, p. 125).

definir alguns desses golpes de arco através da classificação de arcada e golpes de arco usada por Mariana Salles (2004).

Isidoro (2014), no seu artigo sobre a técnica de arco na música popular brasileira analisa os golpes usados por Nicolas Krassik no violino e Jacques Morelenbaum no violoncelo e nota que os instrumentistas usam uma “combinação dos golpes de arco – *détaché*, *martelé* e *spiccato* – para gerar um tipo de articulação [...] para remeter à sonoridade dos instrumentos percussivos, característicos da música popular brasileira”. O autor conclui que “as performances analisadas não representam um avanço das técnicas de mão direita (em arco ou *pizzicato*)”.

A fim de discutir se as performances de Nicolas Krassik e Ricardo Herz representam ou não um avanço dessas técnicas de arco, primeiro vamos definir os três golpes que são o *détaché*, o *martelé* e o *spiccato*.

Na tabela realizada por Dourado (2008) encontram-se breves definições para cada um dos golpes. O *détaché* é definido como “notas destacadas, separadas”. Segundo Mariana Salles (2004), o golpe se caracteriza pela pressão e velocidade contínua. O *Détaché* simples não possui marcação particular nas partituras:



Exemplo 1: BACH: *Double Presto* da Partita n.1 (c. 1 a 3).

O *détaché acentuado*, segundo Galamian e Salles, possui um acento no início do golpe. “Este acento, porém, contrário ao do golpe do arco *martelé*, é produzido durante o início do golpe, através de aumento de velocidade e pressão” (SALLES, 2004, p.66):



Exemplo 2: DONT: Estudo n. 3 (c. 1 e 2).

O golpe de arco *martelé* é descrito segundo Dourado

(2008) “com golpes fortes, *martelado*”. A mecânica do golpe exige que a pressão seja feita antes do ataque da nota. Segundo Carl Flesh, essa pressão que precede cada golpe impõe um limite de velocidade na prática. O *détaché acentuado* é indicado no caso da velocidade.



Exemplo 3: KREUTZER: Estudo n. 6 (c. 1 e 2).

O *spiccato* é caracterizado pelo fato que o arco sai da corda. Neste sentido, ele é definido como “notas separadas, articuladas fora da corda utilizando a flexibilidade do próprio arco” (DOURADO, 2008, p.61). Salles aponta que geralmente o golpe é confundido com o *sautillé* no Brasil. Os golpes de arco do *spiccato* são separados uns dos outros e o arco se movimenta descrevendo um semi-círculo. Salles ressalta que “O aspecto mais importante que caracteriza e define o *spiccato*, é a necessidade de impulsos voluntários para cada som. Esta necessidade de impulsos individuais implica diretamente numa determinação de limite de andamento na prática” (SALLES, 2004, p. 79).

458



Exemplo 4: KREUTZER: Estudo n. 4 (c. 1 a 4).

Vimos então as características dos golpes de arco *détaché*, *martelé* e *spiccato* dentro da classificação de Galamian (escola russa e americana) e Flesh (escola francesa e alemã) analisadas por Mariana Salles. Agora, vamos ver se essa classificação se aplica aos golpes de arco que Nicolas Krassik e Ricardo Herz usam no acompanhamento dos ritmos do gênero baião.

Algumas particularidades dos golpes de arco usados por Nicolas Krassik e Ricardo Herz

Ricardo Herz e Nicolas Krassik experimentam recursos que se encaixam dentro da linguagem popular “com ginga, ritmo e criatividade” (KRASSIK, 2016). Essa “ginga” se encontra dentro da relação do arco com os instrumentos de percussão. A síncope e os acentos aparecem como um elemento essencial do então chamado “violino brasileiro”.

Um dos pontos comuns dentro dos recursos técnicos usados por Nicolas Krassik e Ricardo Herz pode-se encontrar na maneira de executar a rítmica no acompanhamento dos ritmos pertencendo ao grupo do gênero baião. O princípio é simples, trata-se de executar semi-colcheias num movimento perpétuo, acentuando algumas notas que seriam a parte grave do zabumba. Num compasso de dois tempos, as semi-colcheias acentuadas são a primeira, a quarta e a sexta como no exemplo seguinte:



Exemplo 5: acentuação no baião, ritmo do zabumba.

Da mesma forma, no samba, o acento pode se situar na rítmica do tamborim:



Exemplo 6: acentuação no samba, ritmo do tamborim.

Vimos o princípio de execução das rítmicas inspiradas no zabumba para os ritmos do forró (baile) e no tamborim para o samba. No forró, poderia ser também a rítmica do triângulo por exemplo e no samba, o cavaquinho e o pandeiro.

Nicolas Krassik e Ricardo Herz usam esse princípio. Por exemplo, Nicolas Krassik acompanhando Mestrinho no Forró *Feira de Mangaio* mantém o movimento perpétuo das semi-colcheias, escolhendo uma nota de cada acorde e acentuando com a rítmica do zabumba:

♩ = 120

Am Bm⁷(b⁵) E⁷ Am

5 Am Bm⁷(b⁵) E⁷ Am

Exemplo 7: Acompanhamento de Nicolas Krassik em “Feira de Mangaio”. (c.18-25).

Para Krassik, se trata de procurar acentuar as notas desejadas, sem alterar a velocidade do arco, para não perder a precisão rítmica. O movimento é vertical, pressionando o arco com movimento de pronação, como se o arco fosse uma baqueta de percussão.

Um problema que se encontra nesses casos é como definir esse tipo de arcada utilizada no que se refere à terminologia existente.

460

Isidoro, ao analisar os golpes de arco usados por Nicolas Krassik na gravação *Fafá em Hollywood* destaca três golpes diferentes: o *legato*, o *détaché* (simples e acentuado) e o *martelé*. Nessa relação do arco com os instrumentos percussivos, o uso dos golpes *détaché acentuado* e *martelé* são usados pelo autor para descrever o acento de efeito percussivo nas cordas.

O que caracteriza o golpe usado por Nicolas Krassik e Ricardo Herz no que se refere ao acento executado é que ele não possui aumento de velocidade, mas tão somente de pressão. O *détaché acentuado* não parece adequado para descrever o acento porque ele foi definido como tendo um aumento de velocidade e pressão. O acento do *martelé*, com sua pressão antes de cada golpe, se aproximaria mais do efeito de consoante obtido como Salles o descreve: “Este procedimento produz então, um tipo de sonoridade secundária, quase um barulho, semelhante ao produzido, por exemplo pelas consoantes p ou t”. (SALLES, 2004, p.77). Porém, esse golpe, segundo a classificação de Salles, tem um limite de velocidade na prática. Com velocidade, é o uso do *détaché acentuado* que é indicado.

O golpe escolhido por Isidoro para descrever as outras

notas, as que não são acentuadas nem ligadas, foi o *détaché*. Às vezes o *détaché* é sim utilizado, quando tem pressão no arco nessas notas. Porém, algumas notas possuem muito menos pressão, tendo um papel sobretudo rítmico. Elas permitem ficar com o movimento perpétuo das semi-colcheias no arco e assim não perder o ritmo e ir acentuando as notas da melodia desejadas. Essas notas são tocadas quase sem pressão e sem som para manter a rítmica e valorizar o acento a seguir. Como é observável no exemplo 4 do baião-coco *Mourinho*²⁰³, essas notas são principalmente notas repetidas:

♩ = 120

5

9

Exemplo 8: Arcadas, acentos e ghost notes na interpretação de Ricardo Herz em “Mourinho”. (c.1-9).

Aqui observamos o uso da corda dupla, com uma corda solta, para enfatizar o acento e a síncopa. Fiammenghi (2008), analisando a música “Deodora” escrita para a rabeca Deodora²⁰⁴, aponta que a rabeca desenvolve um padrão rítmico similar ao da linha do triângulo onde a subdivisão quaternária das semínimas tem a acentuação natural da primeira semicolcheia “perturbada” pela acentuação sincopada da 4ª semicolcheia, característica do baião. Na rabeca, esta característica rítmica é explorada muito apropriadamente utilizando sempre a corda solta para enfatizar a síncope.

²⁰³ Música composta pelo Ricardo Herz em homenagem ao compositor Guerra-Peixe e sua música *Mourão*.

²⁰⁴ Rabeca construída por Nelson dos Santos, conhecido como “Nelson da Rabeca”. Ele fez a primeira rabeca para Eduardo Gramani que quando a recebeu compôs a música “Deodora” para ela e assim ficou o nome da rabeca. (FIAMMENGHI, 2008).

Ricardo Herz usa então, também, técnicas advindas da rabeca.

A particularidade do golpe de arco usado para a execução desse acento no violino popular é que se trata de um acento de pressão, o mesmo usado no *martelé* produzindo aquele barulho de consoante no início do golpe, só que sem aumento de velocidade do arco, ficando sempre no meio do arco e isso mesmo se a música estiver numa alta velocidade. As escolas de violino consideram que se a velocidade aumentar, teremos um *détaché accentuado*. A diferença na música popular é que esse golpe de arco não pode ser considerado como um *détaché* porque a pressão no arco é retirada logo após o acento. É uma “mordida” do arco muito rápida, sem interrupção do movimento do arco, sem aumento de velocidade e com relaxamento da pressão muito rápido.

Conclusão

462

Nesse estudo, vimos primeiro a importância do elemento rítmico na música popular brasileira e mais especificamente da síncope. Esse deslocamento acentual, com acento no contra-tempo se reflete nas interpretações e técnica de arco usadas por Nicolas Krassik e Ricardo Herz. De fato, eles usam golpes de arco específicos para enfatizar a síncope e criando assim um jeito “brasileiro” de tocar violino.

O golpe de arco se caracteriza por um acento no início do golpe (acento que se aproxima do acento do *martelé*) seguido por um tipo de *détaché* com um alívio súbito da pressão no arco. Esse tipo de golpe de arco não se encontra nas classificações dos golpes de arco das escolas de violino.

Se esse tipo de acento não foi repertoriado foi porque, ao contrário das escolas de violino, o resultado buscado é um efeito “sujo”, cheio de ruídos.

Porém esse efeito não pode ser considerado como uma inovação dentro do uso dos golpes de arco no violino porque outros violinistas, no *jazz* principalmente, já usavam esse recurso como Didier Lockwood, Jean-Luc Ponty ou Dominique Pifarély. Nicolas Krassik já me contou que é Pifarély que mostrou para ele esse primeiro estalinho na corda no início do golpe, o fato de pressionar e relaxar. Depois, esse efeito sem som foi inspirado muito pela imitação dos instrumentos de sopros como o fazia por exemplo Chet Baker com o ataque da

nota e a propagação do som muito aéreo em seguida.

A influência da rabeca na execução desse golpe de arco específico é pouca. Ela se encontra unicamente no momento do uso da corda dupla solta para valorizar o acento da síncope. O rabequeiro não pensa nesse elemento do som assoprado, ele segue com a mesma pressão de arco.

Pode-se concluir então que Nicolas Krassik e Ricardo Herz têm umas características comuns ao interpretarem rítmicas de matrizes brasileiras: eles usam o acento seguido por um relaxamento da pressão. Esse golpe de arco, próprio à interpretação do violino na música popular brasileira encontra suas raízes dentro dos recursos advindos da música de concerto, do *jazz* e também da música brasileira com a rabeca.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972 (Primeira edição 1928).

BORÉM, Fausto; ISIDORO, Eliézer; RORH, Raquel. *A técnica de arco na música popular brasileira: análise de sua aplicação nas gravações de Fafá em Hollywood*, por Nicolas Krassik e de *Samba de Uma Nota Só*, por Jaques Morelenbaum. In: XXIV Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2014.

CANÇADO, Tânia Maria Lopes. *O "fator atrasado" na música brasileira*. Per Musi. Belo Horizonte, v.2, 2000. P. 5-14

DOURADO, Henrique. *O arco dos instrumentos de cordas: breve histórico, suas escolas e golpes de arco*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

FIAMMENGHI, L. H. *O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – Tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

GALAMIAN, Ivan. *Enseignement et technique du violon*. Paris : Editions Van de Velde, 1993.

IKEDA, Alberto. *Folia de Reis, Sambas do Povo*. Coleção Cadernos do Folclore, 21ª volume, São José dos Campos, 2011. P. 121-139

ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. *Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam Fafá em Hollywood*. 2013. Dissertação (Mestrado em

Música) – Departamento de música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. *A técnica de arco na música popular brasileira*: análise de sua aplicação nas gravações de Fafá em Hollywood, por Nicolas Krassik e de Samba de Uma Nota Só, por Jaques Morelenbaum. In: XXIV Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2014.

KRASSIK, Nicolas. *Violino Popular*: Iniciação ao improviso no Jazz e na música brasileira. São Paulo, 2016.

LACERDA, Bruno Renato. *Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2009.

MÜLLER, Ricardo. *O violino de Fafá Lemos*: para tocar cantando. Monografia (Bacharelado em Música) - Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

NEUHAUS, Ítalo Simão. *A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50*. Anais do IV SIMPOM, Unirio, Rio de Janeiro, 2016.

PINCHERLE, Marc. *Le violon*. Deuxième édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

PINCHERLE, Marc. *Feuillets d'Histoire du Violon*. Paris: Librairie Musicale G. Legoux, 1927.

SALLES, Mariana Isdesbski. *Arcadas e golpes de arcos*: a questão da técnica violinística no Brasil: proposta de denificação e classificação de arcadas e golpes de arco. 2ª edição. Brasília: Thesaurus, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2013 (1ª edição: 2008).

SILVA, Bruno Rejan. *Improvisação na Música Popular Instrumental Brasileira (MPBI)*: Aspectos da Performance do Contrabaixo Acústico. Universidade Federal de Goiás, 2011.

SILVA, Esdras Rodrigues. *Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira*. In: VI Congresso da IASPM-AL, Buenos Aires. Actas del VI Congresso de la IASPM-AL, 2005.

WERNECK, Ana Cristina. *O Violino na Música Popular Urbana Carioca – 1850 a 1950*. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: O Caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma Outra História das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Referências Fonográficas

HERZ, Ricardo. *Violino Popular Brasileiro*. São Paulo: Scubidu Music, 2004.

KRASSIK, Nicolas. *Mestrinho e Nicolas Krassik*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016.

O violão e as teorias etnomusicológicas

FERNANDO ELÍAS LLANOS²⁰⁵
ECA/USP – fllanos@usp.br

Buscando nas pesquisas locais, encontrei trabalhos voltados para o entendimento do violão enquanto suas possibilidades performáticas (ex.: em pesquisas sobre técnica expandida), sua relação com a técnica e os desafios da linguagem composicional aplicada (ex.: em trabalhos sobre técnicas de transcrição, arranjo), suas capacidades harmônicas e melódicas (ex.: em estudos analíticos sobre peças), a avaliação e apresentação de novos nomes para a literatura local do instrumento (ex.: em pesquisas que divulgam violonistas e trabalhos até então pouco ou nada conhecidos), seus processos pedagógicos de formação de instrumentistas (ex.: como experiências em sala de aula e reflexões sobre o processo do ensino em si), na análise revisitada de repertório de concerto e formativo (ex.: como nas pesquisas que aplicam novos enfoques técnicos para a interpretação) etc.

Contudo, percebi a necessidade de aplicar outras metodologias para estudar o instrumento em particular, sem perder o ponto de referência da cultura e os contextos sociais como um marco geral no qual a prática violonística acontece, mas que também a prática violonística provoca, congrega, origina. Entre os enfoques encontrados para esta finalidade destaco dois escritos que se complementam: o de Eliot Bates e Kevin Dawe, sendo este último o mais específico para a guitarra e o violão. Nas linhas seguintes detalharei as abordagens propostas pelos referidos pesquisadores.

Instrumentos como agentes de socialização

Em “A vida social dos instrumentos musicais”²⁰⁶ (BATES, 2012 – tradução do autor) o ponto de partida é a hipótese de que os objetos extrapolariam as meras finalidades pelas quais são comumente usados, obtidos, trocados,

²⁰⁵ Bolsista CAPES.

²⁰⁶ *The Social Life of Musical Instruments.*

negociados, mantidos, descartados etc. Eles também seriam capazes de usar, obter, trocar, negociar, manter e descartar pessoas num simbólico livre alvedrio. Não se trata de uma visão fetichista. É antes que nada uma estratégia para ampliar a compreensão antropológica do ser humano através de sua complexa rede de significados atrelados à parafernália do cotidiano e àquela sociabilidade disposta na forma de autorreferência a partir do objeto, tanto pelo uso que lhe dão como pelo uso que ele “faz das pessoas”:

Eu sugiro que levemos os objetos, e particularmente os instrumentos musicais, a sério – não simplesmente como coisas que os humanos usam ou produzem ou trocam entre si, ou como artefatos passivos dos quais emana som. Muito do poder, da mística e do fascínio dos instrumentos musicais, acredito, vem de forma inextricável da miríade de situações nas quais instrumentos se emaranham em redes de relacionamento complexas – entre humanos e objetos, o entre humanos e humanos, e entre um objeto e outro objeto. (BATES, 2012, p. 364 – tradução do autor)

467

Ao pedir para “levar a sério” os instrumentos musicais, o autor sugere considerá-los “potenciais sujeitos (antes que objetos) de pesquisa”, pois esta leve mudança na compreensão valoriza o que ele chama de “pensar através de instrumentos” (BATES, 2012, p. 368). Tal conceito encontra sua antítese na suposta “atitude fúnebre” da organologia tradicional, ainda atuante nas curadorias de museus de instrumentos, os quais mais pareceriam “mausoléus, lugares para mostrar o musicalmente morto, com organologistas na função de agentes funerários, preparando o corpo de instrumentos mortos para sua preservação” (*Ibid.*, p. 365).

Bates conecta minuciosamente os nexos de uma série de etnografias que analisam desde a cítara milenar chinesa, o *Ch'in*²⁰⁷, dois instrumentos de cordas friccionadas como o indiano *Sarangi*²⁰⁸ e a lira da ilha grega de Creta²⁰⁹, o *dutār*,

²⁰⁷ Cf.: VAN GULIK, Robert Hans. The lore of the Chinese lute. Tóquio: Sophia University, 1969.

²⁰⁸ Cf.: QURESHI, Regula. How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian Sarangi. *American Ethnologist* 27(4). 2000, p. 805–838.

espécie de alaúde de duas cordas²¹⁰ emparentado com o *Tanbūr*, este último no seu papel fundamental para religião do *Ahl-e Haqq*²¹¹ entre outras experiências. A mais detalhada de todas foi a do autor e sua relação com o *saz*, um cordófono popular na Turquia (onde ostenta a condição de instrumento nacional), Irã, Azerbaijão, Armênia, Curdistão e nos Balcãs.

A vida social deste instrumento é tratada (e desenrolada) a partir dos seguintes pontos ²¹²:

- O *saz* e a canção: traz detalhes sobre os diálogos entre o performer, o instrumento e a plateia, com ênfase nos tipos de contextos das performances musicais, na resposta afetiva do público.
- O *saz* e a nação: explica a força mobilizadora do instrumento que, ao referir-nos a Turquia, tornou-se símbolo pátrio. e é determinante para identidade da diáspora turca.
- O *saz* material: destaca relatos orais sobre a construção do instrumento recolhidos a partir de luthiers, histórias sobre as recentes incorporações na escolha da madeira e desenho do *saz*, seus diálogos com o mercado de instrumentos (na tentativa de realizar uma “organologia viva”).
- O *saz*, sua imagem e corporalidade: refere ao impacto do instrumento enquanto “corpo político” de uma identidade turca (um sentimento de ser-turco) provido de métodos, teorias pedagógicas, vídeos instrutivos e franquias de escolas. Também menciona as migrações e transgressões do *saz* fora dos padrões performáticos tradicionais, e a relação do instrumento com o imaginário religioso.

468

²⁰⁹ Cf.: DAWE, Kevin. Symbolic and Social Transformation in the Lute Cultures of Crete: Music, Technology and the Body in a Mediterranean Society. *Yearbook for Traditional Music* 37. 2005, p. 58–68.

²¹⁰ Cf.: BAILY, John. Recent Changes in the Dutār of Herat. *Asian Music* 8(1). 1976, 29–64.

²¹¹ Cf.: HOOSHMADRAD, Partow. *Performing the Belief: Sacred Musical Practice of the Kurdish Ahl-i Haqq of Gūrān*. 2004. Tese (Doutorado) University of California, Berkeley. 2004.

²¹² Ciente que não faço justiça à riqueza de detalhes descritos por Bates sobre o *saz*, limitei o texto àquilo que acredito possa ser suficiente para conhecer as possibilidades e alcances da abordagem em questão.

Esse empenho em elencar etnografias reforça a necessária abordagem de uma dimensão antropológica do instrumento musical²¹³ e adverte: não basta só o enfoque tradicional, do simbolismo embutido na descrição do instrumento²¹⁴ ou do que dele se faz durante uma performance²¹⁵. Na proposta questiona-se claramente até que ponto os instrumentos são constitutivos e relacionais (ex.: na formação de uma identidade cultural, na própria socialização, nas relações de gênero, na definição dos conceitos de classe social etc.)

O texto também faz importantes ressalvas em relação à diferença entre esta, que seria a “vida social dos instrumentos musicais”, e outra linha de pensamento, a da “vida social dos objetos”:

[...] ao me referir à “vida social dos objetos” ou à “vida política dos objetos”, eu não estou sugerindo uma abordagem utilitária/semiótica como a de Stephen Riggins, na qual “a vida social dos objetos é uma resposta à complexidade na vida social das pessoas” (1994: 20), ou algo semelhante à “perspectiva sobre a circulação de mercadorias na vida social” de Arjun Appadurai, onde “o que cria a ligação entre a troca e o valor é a política” (1986: 3). Em nenhuma das [minhas] abordagens o objeto de estudo é o objeto material; no lugar disso, **o mundo dos objetos é simplesmente outra instânciação de um terreno teórico humanista pré-constituído ou sistema econômico**, [terreno ou sistema que] os objetos renderizam [de forma] imaterial. Há uma diferença quando instrumentos musicais são incidentais a/constitutivos de interações sociais (BATES, p. 372 — tradução e grifo do autor)

A tese também se distancia do enfoque do materialismo (em oposição ao idealismo) que examina as artes visuais e os artefatos da vida cotidiana, pois, segundo o autor,

²¹³ Até mesmo porque no corpus etnomusicológico não apareceram trabalhos de peso até o ano 2000 (BATES, 2012, p. 367).

²¹⁴ Descrições subjetivas sobre o timbre, a sonoridade do mesmo, as possibilidades técnicas etc., como dizer que o som do violão “nos remete” a um estado de consciência “X” ou “Y”, por exemplo.

²¹⁵ Quando se detalha, também subjetivamente, o instrumento em relação às capacidades do instrumentista.

incidiriam numa “ingenuidade” analítica sobre as relações entre objetos humanos e não humanos, dividindo o assunto em “partes constituintes (também chamadas de atores, actantes, agentes, objetos ou matéria vital), montagens (também chamadas de redes, teias, ecossistemas ou sociedades) e relacionalidade (também chamada de socialidade de semiótica)” (BATES, 2012, p. 372).

Uma das observações mais incisivas recai na Teoria Ator-Rede (TAR)²¹⁶, que —segundo o autor— “vagamente define um ator como nem um sujeito nem objeto” e cujo principal desafio metodológico implica descobrir quais objetos são significativos e como eles se relacionam (*Id.*).

Contudo, resgatam-se da TAR os conceitos de agenciamento e poder (para explicar as relações humanas dos/desde os objetos), e apresenta-se a noção de “objeto-energia”²¹⁷ que pondera a capacidade de ação dos actantes “enquanto evidência da nossa própria constituição como materialidade vital, em outras palavras, a energia humana é um objeto-energia em si mesmo” (BENNETT, 2010 *apud* BATES, 2012, p. 373)²¹⁸, no que parece um intento para clarificar a TAR: não se trataria, pois, de fundir intenção e efeito nos objetos, mas sim de entende-los enquanto causalidade (BATES, 2012, p. 373).

470

²¹⁶ *Grosso modo*, a teoria supõe a interdependência relacional de diversos actantes (despersonalizados, podendo ser humanos ou matérias inertes) que produziriam redes e associações mútuas. Desta forma, propõe-se uma compreensão da sociabilidade [epistemologia dinâmica] que desconsidere suas bases consagradas (as mesmas que estabeleceram a sociologia como campo de referência [epistemologia fixa]). Nesta nova sociedade, o ser humano não subordina os objetos, eles são protagonistas por igual no devir dos atos e suas diversas possibilidades. Cf.: LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Cambridge: Oxford University Press, 2005

²¹⁷ *Thing-power*. Embora uma tradução literal pudesse ser “coisa/objeto-poder”, acredito que “objeto-energia” deixa claro que o conceito evidencia um “convite à ação” que diz respeito a nós mesmos, e não a uma entidade fenomenológica.

²¹⁸ Cf.: BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press, 2010

Teorias críticas para uma nova paisagem violonística

Dawe disserta sobre o campo de estudo chamado “estudos sociais e culturais dos instrumentos musicais”, influenciado por publicações nas áreas de etnografia da performance musical, estudos da cultura material, organologia, a antropologia da globalização e os estudos sobre o papel das tecnologias de áudio na produção das culturas musicais (DAWE, 2013, p. 1)²¹⁹.

O ponto de vista êmico, do guitarrista²²⁰-pesquisador, adquire grande importância toda vez que estudos de caso têm demonstrado a valia dos conhecimentos detalhados sobre o instrumento, tanto para a compreensão como para o acesso a informações bastante codificadas e por vezes exclusivas do ambiente violonístico (ex.: workshops, férias de instrumentos e afins, diálogos interpessoais entre músicos após as apresentações [*backstage meet and greets*], e o ambiente das gravações em estúdio)

Esta condição êmica também abrange, simultaneamente, a visão local que refere aos diversos contextos locais histórico-sociais do instrumento interpelados por questões que vão desde o processo de globalização, o

²¹⁹ O texto escolhido integrou uma publicação (Cf.: Ethnomusicology Forum, vol. 22, issue 1. Londres: Routledge, 2013), que mostra o amplo espectro e potencial do assunto e que condensa boa parte das pesquisas até agora realizadas por Kevin Dawe sobre aspectos sociais da guitarra e/ou violão, num sentido amplo e desde o campo da etnomusicologia. Nela, o autor e seus colaboradores apresentam suas “etnografias guitarrísticas (violonísticas)” [Guitar Ethnographies] nutridas por experiências que vão desde uma observação-participativa da guitarra na cultura jamaicana (HITCHINS, *op. cit.*, p. 27-48); o violão na sociedade turca, com destaque ao inventor do violão sem divisões [fretless] (DAWE, EROĞLU, *op. cit.*, p. 49-70); os embates de uma economia globalizada e a resistência da tradicional luteria mexicana de Michoacan (KIES, *op. cit.*, p. 71-88) e a importância do violão na cultura japonesa, em particular o caso de dois instrumentos derivados dela (híbridos) e produzidos em Okinawa (JOHNSON, *op. cit.*, p. 89-110).

²²⁰ O autor analisa tanto o violão como a guitarra, de forma simbiótica. A mesma palavra em inglês refere a ambos os instrumentos de modo geral. Por isso, ao longo desta análise, aplica-se ao violão toda e qualquer referência à guitarra e vice-versa.

nacionalismo e a etnicidade, a complexa rede de tecnologias no áudio, a comercialização de instrumentos musicais e recursos naturais, e a hibridização de desenhos e técnicas performáticas (DAWE, 2013, p. 1).

A proposta não se limita a uma pretensa visão guitarrística (e violonística) da música em sociedade, nem se estabelece como nova tendência fora dos postulados da grande área, a saber, a etnomusicologia e sua vasta literatura teórica e metodológica (DAWE, 2013, p. 5). Tampouco se trata de uma epistemologia “fetichista” produzida pelos seus adeptos²²¹. Pelo contrário, o instrumento é tido como objeto/catalisador de estudo de uma miríade de significantes culturais que operam simultaneamente. É um objeto que serve de pretexto para compreender os tipos de socialização em volta dele e os tipos de apropriação que dele se fazem: uma guitarra ou um violão podem ser a chave de leitura de relações de poder díspares²²², que se evidenciam tanto nas variáveis do poder aquisitivo do instrumentista, como no grau de acessibilidade à tecnologia para o instrumento, na concentração do mercado global musical e sua lógica de estratificação²²³. De outro lado,

472

²²¹ Embora Appadurai (1986) afirme que “nenhuma análise social das coisas (mesmo que a análise provenha de um economista, um historiador de arte, ou um antropólogo) pode evitar um mínimo porcentagem do que pode ser chamado de fetichismo metodológico (p. 5 - tradução do autor)

²²² Basta uma simples comparação de poder aquisitivo entre diversas comunidades violonísticas: quem pode, com certo esforço, comprar uma Takamine, uma Ovation, uma Martin, uma Epiphone, uma Fender após juntar o dinheiro de algumas apresentações? Quais os custos econômicos e culturais de se estar no Brasil ou no Peru em relação aos pares estadunidenses, ingleses? E se a isto lhe somamos toda a série de *gadgets* e acessórios atrelados à performance ao vivo e em estúdio? Definitivamente, não estamos falando de pontos de partida comparáveis. Tudo nos conduz a parte da história social dos músicos e seus contextos econômicos e políticos. Assim, para uma boa parte do mundo, as guitarras e violões de baixo custo (“*made in china*”) significaram a maior revolução técnica, mercadológica e política das suas vidas.

²²³ Fazendo com que não seja igual o grau de influência e circulação de guitarristas (violonistas) vindos — por exemplo — de Nova York e Londres, que do Rio de Janeiro e Nova Deli, em termos de uma suposta hegemonia da liderança: “*the popular media regularly offer*

trabalhos feitos em lugares nos quais o violão tem participado da construção de identidade cultural nacional (ex.: Espanha, Brasil) pouco tem se aprofundado, acabando, na maioria dos casos, sob do rótulo da *World Music* e repetindo o cânone ocidental por cima das leituras e significados locais. Por outro lado, a guitarra/o violão também é constantemente definido pela sua resistência ancorada nas tradições locais e pela sua mobilidade global, isto é, como parte da interação dinâmica entre forças globais e locais (ROBERTSON, 1995 *apud* DAWE, 2013, p. 8).

Do mesmo modo, a relação entre tecnologia e performance violonística/guitarrística dinamizou tanto o repertório gestual quanto o leque material organológico: enquanto um diz a respeito da linguagem corporal do executante e sua simbiose com o instrumento, o outro refere-se diretamente ao corpo do instrumento sujeito a modificações radicais (ex.: novos modelos de violões e/ou guitarras, modificações e/ou alterações superficiais ou estruturais de algumas das suas partes *etc.*).

Precisamente, são estes processos de criatividade musical “que transformaram a guitarra [e o violão] num ciclo que por sua vez transforma a música que é executada nela”, fazendo do instrumento um genuíno “nexo de dinâmicas²²⁴ musicais, técnicas, tecnológicas, sociais e culturais” (*id.*, p. 16). Estas relações sugeririam a noção do instrumento como dispositivo que suporta e contesta “valores, crenças, lendas e mitos”, tanto na música como fora dela (*id.*, p. 17)

De fato, tratando-se do violão e da guitarra, temos um instrumento que consegue estabelecer a comunicação entre o mundo tecnológico de ponta e o mundo analógico, que constituir-se-ia num elo significativo dos estudos interculturais. Afinal de contas, novas tecnologias se desenvolvem “por razões explícitas graças a pessoas que vivem um momento histórico específico, no qual as tecnologias também se saturaram de significados sociais ao passo que

neocolonialist and mono-cultural visions of planet guitar” (DAWE, *op. cit.*, p 5)

²²⁴ A palavra original é “*development*” mas achei que traduzi-la como “dinâmica” expressa melhor o sentido de interação, no lugar de “desenvolvimento”.

adquirem uma história do uso” (LYSLOFF & GAY, 2003 apud DAWE, 2013, p.17. — tradução do autor)²²⁵.

Estas abordagens também integram o conceito batizado de “nova paisagem guitarrística” [*new guitarscape*]²²⁶ e que resume aspectos já observados no presente texto, entre outros: o papel da tecnologia e suas apropriações na performance e design da guitarra; a guitarra nos processos de globalização e suas leituras interculturais entre o global e o local; a performance guitarrística e suas leituras de gênero; a noção de materialidade e virtualidade na guitarra²²⁷; a questão da migração e as remessas culturais inerentes aos fluxos globais da guitarra, entre outros aspectos.

Entre os vários conceitos que atravessam a proposta de Bates e Dawe, quiçá um dos mais recorrentes seja o da teoria das agências segundo Gell (1998) cuja antropologia da arte sugere a isonomia dos objetos materiais (inertes) em relação às pessoas, pois — segundo o autor— eles também impelem ações e evocam sistemas de pensamento. Isto, de alguma forma, configura-se na idéia central de “algo-tendo-agenciamento”²²⁸.

474

²²⁵ “[...] *new technologies* ‘are developed for explicit reasons by people living in specific historical moments and social contexts’ where ‘technologies also become saturated with social meaning as they acquire a history of use’”.

²²⁶ Cf.: DAWE, Kevin. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 2010. O termo cunhado (*Guitarscape*) é uma “síntese aplicada à guitarra” derivada de conceitos como o do Murray Schafer (1969) e sua paisagem sonora (Cf.: *The new soundscape: a handbook for the modern music teacher*), o das paisagens [*scapes*] sugeridas por Arjun Appadurai (1990) para analisar os fluxos de cultura na globalização (Cf.: *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*), e David Howes (2005) e sua paisagem dos sentidos [*sensescape*] (Cf.: *Empire of the Senses*).

²²⁷ Com ênfase na análise do vídeo game *Guitar Hero* e de concursos como o *Air Guitar* e os significados do gesto instrumental.

²²⁸ Appadurai (1986) já argumentava que os objetos poderiam ser entendidos como atores sociais, do ponto de vista metodológico, “por aquilo pelo qual seguimos às coisas por elas mesmas, pelos significados adscritos em suas formas, sus usos, suas trajetórias” (p. 5 - tradução do autor). [*For that we have to follow the things themselves,*

Dawe utiliza a teoria das agências como ponto de partida para uma análise enraizada na tradição da literatura etnomusicológica. Decerto, a agência da guitarra e/ou do violão é um conceito pertinente que permite dinamizar o instrumento e tirá-lo do enfoque passivo de mero reproduzidor de performances humanas, mero objeto de análise teórico-musicais, ferramenta da execução mecânico-simbólica da música. Em seu lugar, o agenciamento proposto visa, principalmente, provocar uma abrangente análise etnomusicológica dos atores, fenômenos e cenários em volta da guitarra que, de outra forma, ficariam dispersos.

Mas a empreitada é, obviamente, passiva de temas a acrescentar para uma maior compreensão da rede de significados atrelados ao instrumento. Aportes desde os estudos das definições identitárias e as relações étnicas, em particular aqueles referentes ao conceito de negritude e racismo no continente americano são de fundamental importância para a história da guitarra e do violão como um todo: senão, como poderíamos explicar uma etnografia do violão brasileiro sem as lutas de resistência das famílias negras e suas negociações interculturais com as demais alteridades (brancos de toda condição social e econômica)? Como explicar que o violão no país vivia no meio das rodas de choro (dos chorões) e que estas, enquanto manifestações populares foram palco de ressignificação da negritude nas primeiras décadas do séc. XX?. Uma passagem de Sandroni (2001), ao falar na batida do violão e os diversos significados atrelados a ela, se encaixa perfeitamente na linha destas inquietações:

[...] a existência de outra batida nos sambas mais antigos me pareceu desde o início questão digna de interesse: tal questão foi o nó em torno do qual o trabalho se construiu. Acreditei que a existência de **duas maneiras de acompanhar**, designadas por minha sensibilidade de violonista como claramente incompatíveis, **não podia deixar de expressar uma divergência profunda sobre o significado do samba**. E que essa divergência, como espero mostrar, **dizia respeito não apenas a ritmos**, instrumentos e versos, **mas também a tipos humanos**, trocas econômicas,

for their meanings are inscribed in their forms, their uses, their trajectories.”]

festas, **relações entre negros e brancos**, concepções sobre o que é ser brasileiro. (SANDRONI, 2001, p. 14 —grifos meus)

Outro exemplo: no caso do violonista negro peruano Félix Casaverde, resulta impossível dividir sua performance musical, seu conceito de negritude, e seu violão autodenominado “negro” em substituição ao prefixo de “afro” que tanto criticava por considera-lo uma pauta política alienante que favorece à prática de um pseudofolclore em detrimento do legado musical das famílias negras da costa peruana. Numa análise interdisciplinar da sua obra *Cuatro tiempos negros jóvenes*, foi possível estabelecer como o referido violonista estabelece diálogos intergeracionais ao interior da peça, que por sua vez refletem seu posicionamento político e poético em relação à música praticada pelos seus pares violonistas²²⁹.

476 Ambos os relatos poderiam ser aprofundados a partir do arcabouço analítico sugerido por Dawe, mas definitivamente perderíamos, e muito, se relegamos as tensões raciais e as dispersamos em comentários desconexos sobre — por exemplo — identidade e cultura popular, na qual também teriam cabimento, mas perderiam toda sua potência reivindicativa e especificidade epistemológica. Gilroy (2001) é categórico ao trazer-nos uma visão crítica sobre o guitarrista Jimi Hendrix (que, concordemos, dificilmente poderia ficar de fora numa etnografia da guitarra), nas leituras musicais de um Atlântico Negro que obriga a reparar na auto-compreensão articulada pelos músicos (negros) que a têm produzido, e nas relações sociais reproduzidas por esta cultura expressiva (negra):

O triunfo europeu, que facilitou o caminho para o sucesso americano de Hendrix, apresenta outro caso interessante, ainda que um tanto diferente, da estética política envolvida nas representações de autenticidade racial. Músico de *rhythm and blues*, maduro mas indisciplinado, Hendrix foi reinventado como a imagem essencial daquilo que as plateias

²²⁹ Cf.: LLANOS, Fernando Elías. Félix Casaverde, "violão negro": identidade e relações de poder na música da costa do Peru. 2011, 184-f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2011.

inglesas achavam que devia ser um artista negro americano: impetuoso, sexual, hedonista e perigoso. (GILROY, 2001, p. 193-194)

A análise do instrumento como agente de significados e significantes funcionaria como chave de leitura social e, no caso do violão se aproximaria à experiência do cotidiano. Por um lado, temos um instrumento fácil de adquirir, de transportar, de aprendê-lo de forma autodidata, sumamente versátil para transitar entre diversas faixas etárias, gêneros musicais e identidades culturais. Ao mesmo tempo, falamos de um instrumento que reflete o uso que dele fazemos e que sintetiza o intérprete e o som produzido (Johnson) e se define constantemente pela dinâmica entre forças globais e locais que permitem negociar e contestar ordem e desordem, homogeneidade e diferença (Dawe). Por tudo isso, o violão é passível de um entendimento que permeia as expectativas performáticas e técnicas de sua própria prática e traz à luz a partitura escondida de uma massa coral de vozes heterogêneas.

477

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *The social life of things*. New York: Cambridge University Press, 1986.

BATES, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, Vol. 56, N° 3, 2012, pp. 363-395.

DAWE, Kevin. Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture. In *Ethnomusicology Forum*. Taylor & Francis Group, 2013. pp. 1-25.

GELL, Alfred. *Art and agency: towards a new anthropological theory*. New York: Oxford University Press.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

O Fausto de Goethe segundo Liszt: uma revisão bibliográfica

ÍSIS BIAZIOLI DE OLIVEIRA²³⁰
ECA/USP – isis.biazioli@gmail.com

Neste capítulo apresentaremos uma revisão bibliográfica sobre a relação entre *Uma Sinfonia Fausto* de Franz Liszt (1811-1886) e *Fausto: uma tragédia* de Johann W. Goethe (1749-1832). O motivo literário do pacto demoníaco em torno do alemão Doutor Faustus que viveu entre 1470 e 1540 (Mazzari, 2010: 8) tem, desde 1587, “sido contada e recontada, interminavelmente, em todas as línguas modernas, em todos os meios conhecidos” (Berman, 2007: 50). O *Fausto* de Goethe é talvez o mais importante capítulo dentro de uma longa história do mito de Fausto na modernidade. Inúmeras referências a esse mito e à obra de Goethe aparecem também na música. Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner, Hector Berlioz, Gustav Mahler, Fanny Mendelssohn, Charles Gounod são apenas alguns dos compositores que produziram músicas relacionadas a esta obra de Goethe. A *Sinfonia Fausto* de Liszt é um desses casos.

Franz Liszt conheceu o *Fausto* de Goethe na década de 1830. Hector Berlioz creditava a si a indicação da tragédia de Goethe para Liszt (Le Diagon-Jacquin, 1990: 16). Embora fosse fluente em alemão, a primeira leitura que Liszt fez da obra foi sob a tradução, para o francês, de Gérard de Nerval (1808-1855). A relação de Liszt com o *Fausto* de Goethe é controversa. Bauer (1936: 311) retoma o biógrafo Sacheverell Sitwell para dizer que Liszt tinha sempre à mão o Breviário Católico, a *Divina Comédia* de Dante e o *Fausto* de Goethe²³¹. Para outros,

²³⁰ Esse artigo é resultado parcial de uma pesquisa de doutorado financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2015/04762-8). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

²³¹ As duas únicas sinfonias de Liszt são baseadas, exatamente nestas duas últimas obras. A *Sinfonia Dante* e a *Sinfonia Fausto* foram trabalhadas paralelamente. Os primeiros esboços são de 1837 e 1840,

contudo, Liszt interessava-se mais sobre o mito fáustico que sobre a criação goethiana, versão que ressaltaria, para Liszt, a natureza burguesa e não romântica de Fausto (Searle apud Jensen, 1982: 153; Larkin, 2004: 90, 101 – nota de fim 10; Chrissochoidis, 2001: 10).

São inúmeras as obras do compositor que utilizaram como mote o mito de Fausto sem relação direta com a versão goethiana, como, por exemplo: Dois Episódios sobre Fausto de Lenau (1860)²³², as Quatro Valsas Mefisto (1859-60, 1881, 1883 e 1885), a Polka Mefisto (1883), entre outras obras que não carregam no título evidências, mas que diversos autores apontam para essa relação, como a Sonata em Si Menor (publicada 1854)²³³. Este não é o caso da *Sinfonia Fausto* que, desde o título, explicita a relação da música com o texto de Goethe. Na partitura, Liszt escreve: *Uma sinfonia fausto em três retratos característicos (segundo Goethe)*.

Os primeiros esboços que Liszt escreveu de trechos instrumentais baseados no *Fausto* goethiano são da década de 1840. Em 19 de Outubro de 1849, Richard Wagner, ao comentar um conjunto de pequenas peças de Liszt baseadas em textos de Goethe (*Goethealbum*), aconselha que o amigo inicie uma ópera Fausto (Larkin, 2004: 88). Pouco depois, Gérard de Nerval fez para Liszt proposta similar: o escritor francês, ao lado de Alexandre Dumas, seriam os libretistas de uma versão francesa do mito e Liszt escreveria a música do que seria uma

respectivamente, e completadas em 1856 e 1854, respectivamente (Floros, 2014: 179). Ambas seguem organização similar, em três movimentos (Inferno, Purgatório e Paraíso na Sinfonia Dante e Fausto, Gretchen e Mefistófeles na Sinfonia Fausto) e terminam com trecho coral.

²³² Segundo Chrissochoidis (2001: 10), Liszt tinha muito mais afinidade com o Fausto de Lenau que o de Goethe. Segundo o autor, não apenas a entrega ao nihilismo do herói de Lenau combinava mais com a “condição psicológica” de Liszt, como similaridades nas biografias deste escritor com o compositor faziam Liszt sentir-se mais próximo (ambos eram húngaros e passaram a vida rodando a Europa Ocidental para apresentar suas obras).

²³³ Sobre a relação da Sonata em Si menor de Liszt e o mito de Fausto, Laurence Le Diagon-Jacquin (1998: 17) cita o artigo de Gràbocz, Marta. La Sonate en si mineur, une stratégie narrative complexe. In: *Analyse Musicale*, nº 8, 3º trimestre 1987, pp. 64-7.

ópera Fausto (Jensen, 1982). Por inúmeros desencontros, como explicita Jensen, o projeto não foi levado a cabo, contudo, o tema não deixou de acompanhar o compositor.

No ano de 1852, Liszt regeu várias obras sobre o tema do Fausto, entre elas, a *Abertura Fausto* de Wagner (na primeira versão de 1840), a ópera *Fausto* (1813) de Spohr e *A Danação de Fausto* (1846) de Berlioz (Walker, 1989: 287-288). A abertura de Wagner já era conhecida de Liszt há mais de dois anos, mas é apenas na efeméride de 20 anos da publicação do *Fausto, parte II* de Goethe que Liszt rege a peça pela primeira vez em 11 de maio de 1852 (Larkin, 2004: 96). Nesse mesmo ano, Liszt escreve uma longa carta a Wagner comentando detidamente a peça e sugerindo um segundo tema, lírico, para complementar a abertura. Meses depois, Wagner responde ao amigo explicando-se: a abertura seria, inicialmente, apenas o primeiro movimento – em torno do personagem Fausto – de uma sinfonia inteira. O segundo movimento dessa composição seria Gretchen. Seu tema já tinha sido esboçado, mas Wagner desiste do plano e usa o tema em outra peça (*Der fliegende Holländer*), composta em 1843 (Larkin, 2004: 97).

480

O projeto que Wagner não conclui passa a ser trabalhado por Liszt. Em homenagem ao amigo, Liszt deixa vestígios, citações ocultas, dos motivos da *Abertura Fausto* de Wagner nos temas de sua *Sinfonia*, prática muito comum no romantismo musical. Chrissochoidis (2001), na nota 14, retoma o trabalho da musicóloga Dorothea Redepenning que defende que o artigo *Eine*, usado por ambos compositores em suas peças – no título de *Uma Abertura Fausto* de Wagner e, posteriormente, de *Uma Sinfonia Fausto* de Liszt – já seria a primeira citação de Liszt à obra do amigo.

Larkin (2004) discute o assunto com diversos exemplos e análises musicais. Dentre eles, o autor ressalta a semelhança entre o motivo inicial da abertura de Wagner e um dos motivos da Introdução (compassos 4-5) da sinfonia de Liszt, e que é desenvolvido nos compassos 66-70.



Figura 1: Os compassos iniciais de *Uma Abertura Fausto* de Richard Wagner e os compassos 66-70 de *Uma Sinfonia Fausto* de Franz Liszt.

O autor comenta:

Como é facilmente perceptível, nenhum dos casos acima envolve citação exata: no Exemplo 1 [Figura 1 de nosso texto] a característica em comum é apenas a célula de abertura, uma sétima descendente seguida por uma terça ascendente. Seria imprudente descartar que possa ser uma coincidência, mas quando [essa célula] é vista junto com o restante das evidências, é provável que seja uma apropriação da parte de Liszt. (Larkin, 2004: 92).

Não é o caso aqui de revisar todos os exemplos apontados por Larkin, mas de perceber que, com tais citações, Liszt insere sua sinfonia em uma tradição da representação sonora do *Fausto* de Goethe. Partindo desse ponto de vista, podemos compreender que as citações que Liszt faz na *Sinfonia Fausto* vão além de um posicionamento estético ou demonstração de admiração, elas dialogam com os campos semânticos que envolvem as peças citadas, por seus títulos e eventuais programas. Neste caso, por exemplo, a referência à abertura de Wagner, sugere que relacionemos esse tema (segundo exemplo da Figura 1) como uma representação musical do personagem Fausto.

Também por razões semânticas, Floros explica o reaproveitamento, no 3º movimento da *Sinfonia Fausto*, que Liszt faz de um motivo e um tema que o compositor tinha usado anteriormente na peça *Malédiction* para piano e orquestra de 1833. Para Floros, a retomada do *Leitmotiv* rítmico e do tema da peça para piano estaria associada à reutilização do próprio contexto semântico da maldição, apropriado para as duas obras.

Se a música romântica, evocada pelas citações, seria um reservatório de materiais musicais vinculados ao tema do *Fausto* e assuntos correlatos (maldição, morte, o pacto demoníaco, etc.), tradições mais arraigadas ao tonalismo também são usadas por Liszt. Floros comenta, por exemplo, o emprego do trítono na *Sinfonia Fausto*. O trítono é historicamente o símbolo intervalar do Diabo e que, no contexto semântico dessa obra, representaria a figura de Mefistófeles. Na *Sinfonia Fausto*, ele aparece tanto na verticalidade – subentendido no acorde de téttrade diminuta – como na horizontalidade – nas extremidades de uma linha melódica ascendente. Ambas as disposições abrem o terceiro movimento *Mefistófeles* da *Sinfonia Fausto*.

482

Tritono vertical
(entre as notas si-fa e re-lab da tpetrade de B°)

1. Violinen. *pizz.*

2. Violinen. *pizz.*

Bratschen. *pizz.*

Violoncelle.

Kontrabässe.

Allegro vivace, ironico.

Tritono horizontal
(entre notas si-fa)

Tritono horizontal
(entre notas si-fa)

Tritono horizontal
(entre notas si-fa)

Figura 2: Motivo do trítono nos compassos iniciais do movimento *Mefistófeles* da *Sinfonia Fausto* de Liszt (na horizontal – extremidades de um escala cromática ascendente – e na vertical – implícito na téttrade de B°).

Liszt fará questão de reafirmar por três vezes seguidas o motivo do trítono na abertura desse movimento. “*É mister três vezes repeti-lo!*” (verso 1.531²³⁴), disse Mefistófeles a Fausto, para adentrar o quarto do doutor. Esta é uma dentre as diversas formalidades que acompanham a tradição do pacto demoníaco e que tanto Goethe quanto Liszt respeitam em seus

²³⁴ As traduções do texto de Goethe usadas neste artigo são de Jenny Klabin Segall, publicadas pela Editora 34.

textos.

Outra camada semântica pode ser considerada em relação ao motivo mefistofélico. Graças a sensação de movimento associada à versão horizontal do motivo do trítono (sextinas em movimento cromático ascendente), essa célula rítmico-melódica pode ser compreendida, segundo Floros, como a energia “*velociferoz*” (“*veloziferisch*”, neologismo que Goethe cria a partir da aglutinação das palavras “*velocidade*” e “*Lúcifer*”) que Mefistófoles promete oferecer ao Fausto para que o herói possa desfrutar dos prazeres do “pequeno mundo” e do “grande mundo” (ver Figura 2). Talvez por isso, esse motivo esteja anunciado já no *Allegro impetuoso*, no início do Movimento *Fausto* (c. 23-44). Poderíamos nos perguntar se esse motivo, por ter aparecido pela primeira vez no movimento *Fausto*, estaria relacionado com este personagem e não com Mefistófoles. Essa sugestão de interpretação, contudo, não é amparada pela tradição de significados associados a esse intervalo musical. Vemos aí um exemplo claro da importância das convenções sociais – seja pelos pré-conceitos já arraigados na escrita tonal (como relacionar o trítono à figura do Diabo), seja pela prática dos contemporâneos a Liszt (nas citações de obras que remetem a temas associados ao Fausto) – para as interpretações semânticas de elementos musicais determinados, que em si não são nada além do que conjuntos específicos de sons.

Existe uma corrente de pesquisadores que tenta compreender semanticamente, além dos motivos, também os temas da sinfonia. Larkin, assim como muitos comentadores da obra de Liszt desde Richard Pohl (crítico e amigo pessoal do compositor), defende que a *Sinfonia Fausto* propõe-se a retratar musicalmente aspectos de cada um dos personagens (Fausto, Gretchen e Mefistófoles) da tragédia de Goethe, mas que não se preocupa em descrever cenas específicas ou versos precisos do poema²³⁵. Essa interpretação se fixa em dois aspectos principalmente. Em primeiro lugar, esses autores seguem o título da obra, que diz *Eine Faust-Symphonie in drei*

²³⁵ Essa versão é a mais corrente entre as duas e aparece não apenas em textos acadêmicos, como também em notas de programa, como a de Grünewald (2013).

Charakterbildern. A palavra *Charakterbildern* pode ser traduzida por “retratos/imagens característicos”. Se “característicos” aponta a filiação da obra com a tradição programática²³⁶, a palavra “retratos” ou “imagens” corrobora a interpretação desses autores que alegam que a sinfonia descreve musicalmente os três personagens que dão nome aos movimentos da obra. Em segundo lugar, Liszt não escreve nenhum dos versos de Goethe ao longo da partitura nos trechos instrumentais de sua *Sinfonia* (maior parte da obra) e nem inclui qualquer prefácio à partitura para tornar explícitas as relações entre sua música e o texto de Goethe, como fizera em nove dos seus treze Poemas Sinfônicos²³⁷.

Constantin Floros (2014, 1980) contesta essa visão majoritária. Para ele, o discurso musical pode e deve ser relacionado com versos específicos do *Fausto* de Goethe. Para esse autor, a falta de um programa específico que acompanhasse a partitura provavelmente não foi incluída por Liszt porque o texto de Goethe era extremamente difundido em seu tempo. O autor compara, por exemplo, o tema que é apresentado na introdução do primeiro movimento (Figura 3) com os versos 354-364²³⁸ do texto de Goethe (Floros, 2014:

²³⁶ “‘Característico’ é o mais comum entre os termos usados nos séculos dezoito e início do dezenove para indicar música instrumental na qual um assunto é especificado, geralmente por um texto. Mais de 225 obras orquestrais qualificam-se, algumas com sentenças e parágrafos descrevendo cada um dos movimentos, ou o que os ouvintes modernos chamariam de programa, e outros com apenas uma palavra ou duas caracterizando um único movimento ou a peça inteira [...]” (Will, 2004: 1)

²³⁷ Doze dos *Poemas Sinfônicos* de Liszt (exceto o último) foram compostos, revisados e estreados entre 1849 e 1858, mesmo período criativo da *Sinfonia Fausto*: os Anos de Weimar. A prática de explicitar em prefácios o programa das obras era comum em Liszt. Portanto, limitar a referência ao *Fausto* e à Goethe apenas ao título da obra e de seus movimentos foi uma decisão consciente e não um mero hábito do compositor no período que escrevia a *Sinfonia Fausto*.

²³⁸ “Ai de mim! da filosofia, / Medicina, jurisprudência, / E, mísero eu! Da teologia, / O estudo fiz, com máxima insistência. / Pobre simplório aqui estou / E sábio como dantes sou! / De doutor tenho o nome e mestre em artes, / E levo dez anos por estas partes, / Pra cá e lá, aqui

68). É comum que o “tema das doze notas”, como é conhecido, seja comparado à Tragédia do Erudito de Fausto, momento em que o protagonista aparece angustiado diante dos limites dos conhecimentos humanos em comparação à grandeza da vida, da natureza e de Deus. Isso porque esse tema representaria a racionalidade humana por sua construção extremamente simétrica. Além disso, a necessidade de Fausto em transcender as condições humanas estaria expresso na escrita musical pela maneira como Liszt desafia os limites do sistema tonal a partir da exploração da tríade aumentada²³⁹. Pela exploração da tríade aumentada, Liszt subverte expectativas e hierarquias do sistema tonal e desafia os limites do conhecimento musical do século XIX, como Fausto havia feito com a “filosofia, / Medicina, jurisprudência, / [... e] teologia” no início da tragédia goethiana. O “tema das doze notas” reaparecerá diversas vezes ao longo do primeiro movimento e será retomado também no terceiro movimento, *Mefistófeles*, a partir de transformações temáticas ou o que Floros (2014: 66) chama de “técnica de distorção temática”.

E quando falamos nas transformações temáticas de Liszt, deve-se ressaltar, além do desenvolvimento temático-motívico beethoveniano, as mudanças de caráter a que um tema é submetido nas manipulações de Liszt. “A habilidade [de Liszt] não está na transformação, mas na efetividade dramática da mudança de caráter” (Rosen, 1995: 641).

Da mesma maneira que Rosen (1995: 640-641) descreve a mudança de caráter de um dos temas da Sonata em Si menor, podemos verificar o mesmo procedimento na *Sinfonia Fausto*. O tema das doze notas que aparecera solene e profundo em andamento *Lento assai*, sob o signo *dolente* e em dinâmica predominantemente *p*, reaparecerá transformado no movimento *Mefistófeles*. Aí, esse tema será ironizado ao ser

ou acolá / Os meus discípulos pelo nariz. / E vejo-o, não sabemos nada!” (Goethe, 2010: 63).

²³⁹ Cabe ressaltar que, por muito tempo, a tríade aumentada ou era rechaçada pela teoria harmônica ou sugerida para uso retórico. Sobre este segundo ponto de vista, Heinichen (1728) defendia o uso dessa sonoridade para indicar “morte”, “dúvida” e “sofrimento” (Todd, 1996: 155), temas importantes para a Tragédia do Erudito no Fausto de Goethe e que Liszt supostamente tentou expressar musicalmente.

contraposto a apojeturas e a rápidas semicolcheias em movimento ascendente que preenchem cromaticamente os arpejos de tríade aumentada. Essas escalas ascendentes, por um lado reforçam as notas da tríade aumentada nos tempos fortes, mas, sobretudo ampliam o ruído em torno dos arpejos e dão o caráter velocífero de Mefistófeles (ver Figura 3). As apojeturas são marcadas com a indicação *scherzando*, ou seja, brincando, que reitera a percepção da ironia com a qual este tema será revisitado neste terceiro movimento e com a qual o próprio *Mefistófeles* (título do movimento) relativiza as angústias de Fausto.

486

The image displays two systems of a musical score. The top system is for the beginning of the piece, marked 'Sempre Allegro.' and includes parts for Horn (Hob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), and Violin (Viol.). The bottom system is also marked 'Sempre Allegro.' and includes parts for Violin (Viol.), Horn (Hob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), and Piano (P). Red circles highlight specific notes in the violin part, which are part of an augmented triad. The score includes various musical notations such as dynamics (p, ppp), articulation (pizz.), and performance instructions (scherzando, affo).

Figura 3: Tema das doze notas no *Movimento Mefistófeles* (casa de ensaio E). Os círculos ressaltam as notas da tríade aumentada que estão implícitas nas escalas cromáticas ascendentes.

O mesmo processo de “distorção temática” a que o tema das doze notas foi submetido, acontecerá com outros três temas do movimento *Fausto*. Um dos temas do segundo movimento *Gretchen* também será ouvido mais uma vez no

terceiro movimento, contudo sem grandes variações como os temas de Fausto. As distorções que acometem apenas os temas fáusticos corroboram a relação de Mefistófeles com o casal amoroso: apenas Fausto aceita pactuar com Mefistófeles e é transformado por essa experiência; Gretchen, embora tenha se transformado ao longo da tragédia amorosa, vai ser atingida muito mais pelo vínculo que estabelece com Fausto do que com qualquer contato direto que tenha tido com o Diabo que, por sinal, ela sempre recusou até a presença. Gretchen fala a Fausto sobre Mefistófeles (“*Esse homem que anda ao teu redor, / Odeio na mais funda alma interior; / Em toda a minha vida, nada/ No meu coração já me deu tal pontada, / Como desse homem a vulgar feição.*” – versos 3.471-3.475). Sobre a música que Liszt escreve no terceiro movimento, Helge Grunewald diz:

Enquanto Liszt desenvolve personalidades musicais distintas para Fausto e Gretchen, Mefistófeles é essencialmente derivado da distorção dos traços característicos de Fausto. Isso fornece uma chave vital para a compreensão do personagem. Mefistófeles é o adversário de Fausto, mas é também incorporado nele. Ele personifica o lado escuro de Fausto – em termos modernos, o inconsciente ou o id. (Grunewald, 2013)

487

Alguns autores vão ainda mais longe e chegam a dizer que Mefistófeles não tem de fato uma personalidade, ele apenas se molda a partir das necessidades e dos personagens com os quais se aproxima, no caso, Fausto. Para esses autores que seguem a interpretação de Richard Pohl (1862), o reaproveitamento dos motivos dos outros movimentos tem a ver com a essência desse que não é nada além de negação.

Não se pode chamar Mefistófeles de *personagem* – ele é apenas um *princípio*, mas por essa razão tão consistente e lógica ele não pode ser nunca um personagem. [...] Como Mefistófeles não é um personagem real, ele não tem um tema que o caracterize – nem mesmo motivos para seus humores. Seu caráter é baseado na absoluta *negação* (Pohl apud Floros, 2014: 66).

Floros não concorda com essa posição e comenta sobre o motivo do trítone e do *Malédiction* que, como já falamos

anteriormente, estariam vinculados a Mefistófeles. Além disso, Floros clama a atenção para o fato de que quatro dos cinco temas fáusticos são reaproveitados no movimento *Mefistófeles*. Os temas revisitados serão acompanhados de marcações como *scherzando*, *giocoso*, o que daria o teor satírico do terceiro movimento que, por sinal, apresenta o adjetivo “irônico” para qualificar o *Allegro vivace* já no primeiro compasso do movimento.

Além da distorção temática, outra técnica é muito usada para fins semânticos. É o que R. Strauss, comentado a ópera wagneriana *Tristão e Isolda*, chamou de “contraponto poético” (Strauss apud Floros, 2014: 63) e que consiste na sobreposição contrapontística de temas com caracteres contrastantes e que, seriam sobrepostos para fins poéticos. O próprio Liszt comenta a técnica dizendo: “Quando Berlioz combina diferentes motivos, isso surge como uma consequência mais poética do que de intenções musicais. Seu gênio musical apenas ajuda-o a expressar suas inspirações poéticas” (Liszt apud Floros, 2014: 62). Embora sobreposições de dois temas não seja frequente na *Sinfonia Fausto*, por diversos momentos, em especial no segundo movimento *Gretchen*, pequenos fragmentos de temas do Fausto intercalados com temas da Gretchen fazem-nos ouvir o envolvimento amoroso do casal.

Vimos, ao longo deste artigo e a partir de revisão bibliográfica, alguns exemplos de como um conteúdo semântico pode ser apreendido do material musical (motivos, células e temas musicais) ou de procedimentos técnicos de manipulação e organização desse material (transformação temática ou “contraponto poético”). Nesta exploração, além das análises técnico-formais da obra, as indicações de caráter que o compositor deixa marcado na partitura em cada trecho e para cada tema são fundamentais para a interpretação²⁴⁰. Além disso, não podemos ignorar o papel das tradições que, com

²⁴⁰ Este tipo de abordagem tem sido retomada por uma corrente analítica que vem crescendo nas últimas décadas: a análise tópica. É justamente nesse sentido que Paulo Castro, por exemplo, tenta definir o que é a tópica de mar e águas nas obras de Debussy, comparando e analisando seguimentos musicais que são assim sugeridos pelo compositor a partir de títulos e marcas de expressão (CASTRO, 2012)

seus estereótipos e preconceitos históricos (como a vinculação do trítono ao Diabo ou da tríade aumentada ao tema da “morte”, da “dúvida” e do “sofrimento”) ou com citações de obras que compartilham campos semânticos, tornam possíveis algumas interpretações semânticas de um conteúdo intrinsecamente musical.

Referências Bibliográficas

BAUER, Marion. The literary Liszt. In: *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 22, n. 3, p. 295-313, 1936.

CASTRO, Paulo de. Topic, Paratext and Intertext in the Prelude à l'Après-midi d'un Faune and other Works of Debussy. In: CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS: IN MEMORY OF RAYMOND MONELLE, 1., 2012. *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: in memory of Raymond Monelle*. – Edinburg: International Project on Music and Dance Semiotics and University of Edinburg, 2012, p. 166-174. Disponível em: <https://sites.eca.ed.ac.uk/edmusicsemiotics/files/2014/02/ICMS_MRM-Publication.pdf>. Acessado em: 12 abr 2017.

CHRISOCHOIDIS, Ilias. Liszt's 'Eine Faust-Symphonie' and Lawrence Kramer's reading of the 'Gretchen' Movement. In: *Journal of the American Liszt Society*, p. 9-17, 2001.

LARKIN, David. A Tale of Two Fausts: an examination of reciprocal influence in the responses of Liszt and Wagner to Goethe's *Faust*. In: DONAVAN, Siobhán, ELLIOTT, Robin (Org.). *Music and Literature in German Romanticism: studies in German Literature Linguistics and Culture*. New York: Camden House, 2004, p. 87-104.

LE DIAGON-JACQUIN, Laurence. La Faust Symphonie: analyses pour une analyse. In: *Musurgia*, v. 5, n. 3/4, p. 15-36, 1990.

FLOROS, Constantin. Trad. MORAN, Neil K. *Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century*. Peter Lang, 2014.

_____. Die Faust-Symphonie von Franz Liszt. Eine semantische Analyse. In: *Franz Liszt*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Reiner Riehn, Musik-Konzepte, 1980, pp. 42-87

GOETHE, J. W. Fausto, uma tragédia: parte I. 4 ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

GRÜNEWALD, Helge. A fusion of literature and music: The Faust Compositions of Liszt and Wagner. Trad. ANDERSON, Phyllis. Nota de programa do concerto de 01/12/2013 da Filarmônica de Berlim sob

regência de Riccardo Chailly Disponível no sítio: <<http://www.digitalconcerthall.com/en/concert/16871>> Acessado em 15 dez 2016.

JENSEN, Eric F. Liszt, Nerval, and "Faust". In: *19th Century Music*. v. 6, n. 2, p. 151-158, 1982.

TODD, R. Larry. Franz Liszt, Carl Friedrich Weitzmann, and the Augmented Triad. In: KINDERMANN, W.; KREBS, H (Eds.). *The second practice of nineteenth-century tonality*. Lincoln: University of Nebraska Press, p. 153-177, 1996.

WILL, Richard. *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Música Caipira e Música Sertaneja: a abordagem de três autores (não músicos) sobre o tema

BRUNO DE SOUZA SANCHES
ECA/USP – brunossvio@gmail.com

Este trabalho toma como referência três autores, não músicos, que trataram sobre a *Música Caipira* ou *Música Sertaneja* e pretende comparar e confrontar suas abordagens sobre o tema. Cronologicamente, o primeiro texto é de José de Souza Martins, publicado em 1975 e intitula-se *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*, capítulo de seu livro *Capitalismo e Tradicionalismo*; o segundo, de autoria de Waldenyr Caldas, *Acorde na aurora*, publicado em 1979; e o terceiro, escrito por Sidney Valadares Pimentel, *Música Caipira e Música Sertaneja*, capítulo do seu livro *O chão é o limite*, de 1997. Nas três abordagens há distinção entre *Música Caipira* e *Música Sertaneja*, entretanto partem de pontos de vista diferentes.

Para Martins e Caldas, a *Música Caipira* é somente aquela ligada diretamente ao campo, produzida na zona rural e consumida por sua própria comunidade, com função de integração social do grupo onde se manifesta, seja em festas religiosas, quermesses, mutirões etc. Dessa forma, a música gravada em discos e inserida no mercado fonográfico, apesar de se originar na música caipira, já não pode ser considerada como tal, pois além de perder sua função ritual também teve que passar por reelaboração formal para que se adequasse ao disco – principalmente a desvinculação com a dança e a redução do tempo de duração – daí, então, a necessidade de distinção na nomenclatura e o uso da designação *Música Sertaneja* para essa nova modalidade.

Para Pimentel, no entanto, o posicionamento dos autores supracitados é resultado de uma visão sociológica que examina apenas as diferenças sociais sob as quais estas músicas são produzidas, perdendo de vista seus aspectos culturais. Diz ainda que se percebidas como fenômeno simbólico “sem dúvida será possível encontrar diferenças no campo da narrativa mítica do espaço caipira e do espaço sertanejo” (PIMENTEL, 1997, p. 193), mas se vistas etnograficamente, é possível perceber as duas

modalidades como partes integrantes de um mesmo gênero.

Em *Acorde na Aurora*, Caldas considera que a *Música Sertaneja* é absolutamente um produto da Indústria Cultural, criada para o entretenimento e alienação das classes mais pobres, seja o camponês caipira ou o proletariado habitante dos subúrbios da cidade grande (principalmente São Paulo), esses em sua maioria oriundos da região caipira. Para o autor “a função da Indústria Cultural não é a de satisfazer o gosto popular, mas sim a de explorá-lo, ainda que de forma velada” (CALDAS, 1979, p. 2). Dessa forma crê que os compositores desse gênero musical não têm nenhuma autonomia sobre os temas que irão escrever. Cita ainda a inclusão de temas e termos citadinos nas composições, a alternância entre os temas “viver no campo” e “casos de amor” vividos na cidade, bem como o uso de termos do tipo “carango” – na música *Meu Carango* de Leo Canhoto e Robertinho – com a finalidade de demonstrar que a *Música Sertaneja* não está mais ligada somente ao campo, mas integra a realidade urbana também, inclusive servindo aos interesses capitalistas quando faz referência à ascensão social e ao acúmulo de bens.

492

É evidente que o autor de *Acorde na Aurora* não se atentou ao fenômeno musical propriamente dito para escrever seu livro, tampouco se embasava em conhecimento musical profundo, pois para ele nos 50 anos de história da *Música Sertaneja* (1929 a 1979), não houve nenhuma reformulação do ponto de vista melódico, nem da linguagem, tampouco a introdução de ritmos novos trouxe reformulação estética (CALDAS, 1979)²⁴¹. Diz ainda:

desde a turma de Cornélio Pires, em 1929, até a dupla Leo Canhoto e Robertinho, em 1977, não podemos de forma alguma falar em tentativas feitas no sentido de melhorar a qualidade musical [...] tanto faz ouvir-se a música 'Jorginho do Sertão', gravada em 1929, como ouvir 'Esquina da Saudade', gravada por Tião Carreiro em 1975. O que prevalece na estrutura melódica de ambas é o rasqueado da viola de dez cordas. (CALDAS, 1979, p.79)

²⁴¹ Com relação a ritmos novos, o autor se refere ao movimento mais ligado à música romântica em que há acréscimo de instrumentos eletrônicos, inclusive, iniciado por Leo Canhoto e Robertinho.

A começar pelo discurso pretensamente musical do autor podemos perceber sua incipiência ao considerar o elemento melódico como ponto principal da composição musical – consideração recorrente inúmeras vezes ao longo do texto e não somente no trecho citado – pois é sabido que a música é composta de diversos elementos igualmente importantes, entre eles melodia, ritmo, harmonia, textura, instrumentação, padrões de emissão de sons (instrumentos e voz), forma e andamento. Ademais, pressupor a necessidade de melhora na qualidade musical entre uma e outra canção é inferir sobre a qualidade musical da primeira e pretender que a música caipira não possua qualidade estética, pois “Jorginho do Sertão” é uma canção completamente ligada à sonoridade rural do ponto de vista étnico: é uma moda-de-violão²⁴², executada com viola caipira e dueto vocal somente (com sonoridade anasalada) exatamente como sempre se fez no meio rural, apesar de sua adaptação ao disco. Já “Esquina da Saudade” é cantada em dueto (como manda a tradição), mas possui, além da viola caipira, violão, acordeon, cavaquinho, ganzá, canto responsorial (coral) e contrabaixo.

493

A sonoridade da segunda está muito mais ligada à algumas das gravações da fase à qual pertence a primeira e *vice-versa*²⁴³, e é muito interessante notar que os músicos dessas fases dialogam entre si, através inclusive do disco, e não estancam o fluxo de influências que é característico da música popular. Sendo assim, a não ocorrência de grandes mudanças estéticas entre as obras não é motivo de demérito, mas lhes acentua o caráter étnico e de estilo que perdura nessas canções, mesmo passados 50 anos.

Como sua dissertação não se baseia na escuta, Caldas classifica toda a *Música Sertaneja* como uma manifestação homogênea do ponto de vista estético e infelizmente perde a possibilidade de acertar, visto que ele mesmo descreve a grande diferença que se manifesta na *Música Sertaneja* produzida no período em que escreve o texto (década de 1970) e a produção anterior a ela. Ora, ele próprio nota várias distinções nessa nova

²⁴² Estilo cantado sem acompanhamento rítmico e que tem o romance como base poemática. Nele a história cantada é o elemento mais importante. A viola toca a melodia cantada pela dupla e executa rasgueados somente entre uma estrofe e outra.

²⁴³ Ivan Vilela divide a música caipira em 3 fases: de 1929 a 1940; de 1940 a 1970; e de 1970 em diante (VILELA, 2013).

fase, como a introdução de sons eletrônicos, a mudança no visual mais ao estilo *cowboy*, uma grande proximidade com a temática da Jovem Guarda – o carango, a fixação no amor da namorada, o dramalhão, etc. – mas está tão embebido em uma leitura adorniana, vociferante contra a indústria do disco, que não percebe que tanto do ponto de vista musical, quanto do ponto de vista poético essa produção se diferencia muito do que até então havia sido chamado de *Música Sertaneja* ou *Música Caipira*, motivo pelo qual, aliado a sua inépcia auditiva, o fez cair em uma leitura não somente etnocêntrica, mas eurocêntrica da música caipira gravada em disco. Fica a sensação de que o autor buscou adequar seu objeto de estudo a respostas que já tinha prontas, ao invés de obtê-las da análise desse objeto.

Para o autor, até mesmo o canto anasalado, característico desse tipo de música é um traço étnico fortíssimo, só foi mantido porque o mercado percebeu que os consumidores já haviam se acostumado (CALDAS, 1979). Para o ouvido atento sensível ao caráter étnico – como sugere Pimentel (1997) e desenvolverá Vilela (2013) – certamente será evidente que a *Música Sertaneja* gravada entre 1929 e 1970, e os seguidores dessa linhagem até os dias de hoje, está intimamente ligada aos valores do homem do campo e de certa forma às sonoridades que produziam na sua música original.

No tocante às letras das canções, Caldas considera que o simples relato de disparidades sociais, infortúnios decorrentes da vida difícil que os caipiras levavam no campo ou no subúrbio das cidades, sem tratamento crítico explícito, demonstra que não há consciência crítica por parte dos compositores, sendo essas letras, inclusive, sinal de manutenção da alienação das classes menos favorecidas. Analisa dessa forma, entre muitas outras, as canções *Triste Mudança* (Tonico, Irvando Luiz e Craveiro) e *Levanta Patrão* (Tião Carreiro e Louviral dos Santos).

É notável que Caldas não tenha se aproveitado da leitura perspicaz que fez Martins – que foi parte de sua bibliografia, inclusive. Em seu texto, Martins trata a *Música Sertaneja* como um veículo de críticas ao sistema e a valores das classes dominantes urbanas, atendendo a princípios éticos conservadores de sua própria cultura (MARTINS, 1975).

o ponto de referência para a decifração da música sertaneja é a *linguagem dissimulada*. A linguagem dissimulada consiste

basicamente em utilizar um mediador como referência para expressar um fato, um acontecimento, um sentimento etc. Isso quer dizer que o mediador aparece em primeiro plano.

[...] Na linguagem dissimulada fala-se não só a coisa, mas também a outra coisa, ainda que uma possa negar a outra. [...] A música sertaneja documenta um modo de dizer as coisas profundamente marcado pela repressão de classe. (Martins, 1975, p. 160-161).

Dessa forma, o discurso crítico indireto contido na *Música Sertaneja* é resultado de toda a repressão que sofreu o caipira, desde a perda de suas pequenas propriedades ou da condição de meeiro, ao êxodo rural e à submissão a condições precárias de vida na cidade.

No entanto, ao partir de uma leitura sociológica, Martins tende a separar a música caipira da sertaneja porque esta segunda não é produzida por caipiras autênticos, mas filhos de migrantes estrangeiros, ou até mesmo cidadãos, pertencentes ou descendentes de classes rurais dominantes que rejeitam os padrões ideológicos da cidade moderna. Sendo assim, para o autor, o migrante caipira que chega à cidade já tem sua imagem (falsa) pré-concebida através desses porta-vozes que usam o caipira como personagem para transmitir sua própria ideologia. Contrapondo essa ideia, o escritor Pimentel (1997) diz que o estruturante da música caipira não são suas condições sociais de produção, como supõe Martins, mas o que tanto para seus produtores quanto para seus consumidores é o estruturante:

o imaginário que a suporta e permite sua existência dentro de um universo simbólico coerente. Não é por acaso que até o polo descaracterizado como mercadoria (a música que acompanha os ritos do caipira) aparece nas letras da música sertaneja como parte substancial desse imaginário. (PIMENTEL, 1997, p. 197)

Dessa forma, compositores e consumidores se aproximam através de um universo simbólico comum, mesmo que pertencentes a classes sociais distintas, desde a esperança em mudar de vida na cidade até a frustração com as experiências negativas e o conseqüente desejo de retornar ao campo.

Contrapondo ainda Martins, Pimentel afirma que mesmo filhos de migrantes ou habitantes da cidade, os compositores da chamada *Música Sertaneja* cresceram em redutos caipiras:

Pelo menos no princípio, foram 'caipiras' com traquejo de citadinos, mais cosmopolitas pela experiência adquirida na cidade, que construíram, com base precisamente em signos antitéticos, todo o simbolismo da separação entre o seu mundo e o mundo da cidade. (PIMENTEL, 1997, p. 204)

À esta tese de Pimentel podemos somar algumas análises interessantíssimas, feitas por Martins, referentes ao fenômeno do sertanismo e da música caipira.

Com a crise do café no final da década de 1920, o êxodo rural foi bastante intenso, gerando uma forte presença rural na cidade, não só dos trabalhadores, colonos e sitiantes empobrecidos, mas também dos fazendeiros e seus herdeiros, pois na cidade eram tomadas as decisões importantes referentes à crise cafeeira e financeira (Martins, 1975).

É nessa situação social que prolifera, sobretudo a partir do final da primeira década do século, nas letras e nas artes um sertanismo nostálgico que privilegia a forma tradicional do mundo rural centrado na grande lavoura, como forma social por excelência. (MARTINS, 1975, p. 131)

Daí, surgem duas características nesse movimento sertanista: “de um lado, o cultivo nostálgico do tema 'sertão'; de outro lado, a formulação humorística dos estereótipos rurais e a concepção humorística das situações citadinas” (MARTINS, 1975, p. 132), ficando a última característica marcadamente presente na música caipira, que teve como seu principal expoente Cornélio Pires.

Com relação à utilização da figura do caipira como crítico ao processo de urbanização, diz Martins:

O caipira é a figura social e tradicionalmente depreciada que é utilizada para polarizar a crítica ao mundo urbano. O caráter 'degenerado' da cidade surge 'claramente' quando 'o mais degenerado' dos tipos humanos, o mais depreciado, pode ver crítica e desfavoravelmente a cidade, apontando (ele que é 'ridículo') o caráter ridículo dos resultados da urbanização. (MARTINS, 1975, p.134)

Acerca desse aspecto Martins tece uma análise da *Moda do Bonde Camarão* de Mariano da Silva e Cornélio Pires. Para ele:

A moda ao mesmo tempo em que utiliza o caipira como crítico, reforça a sua imagem de ingênuo e ignorante. A crítica realizada através da moda não se inscreve, na construção da própria moda-de-violão, como expressão da consciência crítica do caipira, mas sim como a expressão da consciência de grupos sociais diretamente envolvidos na recusa ideológica da cidade moderna. (MARTINS, p. 137)

Ora, o trabalhador rural, que se vê obrigado a viver nos subúrbios da cidade grande, também se identifica com essa recusa ideológica da cidade moderna, sendo assim não é apenas um consumidor passivo, tampouco é essa música instrumento de manutenção da alienação. Além de tudo, através dessas músicas é que os migrantes mantêm ligação com suas raízes rurais, pois elas “contribuíram para que o migrante dos bolsões rurais se fixasse na cidade sem perder totalmente os valores culturais de sua origem.” (VILELA, 2013, p. 59)

Martins analisa ainda as modas *Rei do Gado* (Teddy Vieira), e *Rei do Café* (Teddy Vieira e Carreirinho), nas quais vê crítica ao homem capitalista e a valorização do homem trabalhador. Além de expor valores como o de não julgar pela aparência, pois pode ser que quem não aparenta seja mais rico do que quem aparenta, tal discurso é feito como fruto da necessidade em demonstrar que o homem rural (“nisso chegou um peão trazendo na testa o pó da viagem”) também pode ser rico, fruto de seu trabalho – é a necessidade de ultrapassar a identidade do humilhado (Martins, 1975). Na música *Sodade do Tempo Vêio* (Mandy e Sorocabinha), nota a crítica à perda da liberdade, do ajustamento ao relógio e ao ritmo da indústria (MARTINS, 1975).

Com relação aos dramas de final trágico, muito presentes no cancionário caipira e também muito criticados, principalmente pelo público de classe média, Martins declara:

É que o dramalhão de final amargo amarra-se num compromisso insuplantável com as condições de existência das classes subalternas, com a violência, a espoliação e a duplicidade que as caracterizam. (MARTINS, 1975, p.153).

É a partir dessas análises que Martins chega à conclusão de que a *Música Sertaneja* é marcada profundamente pela “repressão de classes”. No entanto, ainda, para compreender a poemática caipira é preciso entender sua origem no romancelero

ibérico.

Confabulando com motivos literários antigos que incursionam pelo mundo medieval, a Moda Caipira de raízes remoja metáforas e instâncias temáticas profundamente sedimentadas na cultura, como a tópica exordial, a do final feliz, a da invocação da natureza, do lugar ameno e bucólico, a da peroração, as das invocações bíblicas, a do passado feliz que não volta mais, a da moça roubada, a do homem mal, de coração satânico, a da rapariga pecadora, a do mundo às avessas, a da morte domada, a do pobre virtuoso, a das transformações zoomórficas, assombradoras ou angelicais, a da força das premonições e vaticínios, todas muito frequentes e determinantes de núcleos temáticos e enredos nas canções de gesta e no romanceiro tradicional. Nesse sentido trata-se de uma *crioulização* da literatura escrita. Disto se explica porque, ao aproximar-se de nossa época, sedimentaram-se na Moda Caipira tantas vibrações da estética romântica, esta que em muitos aspectos, se configura pelo apreço ao medieval. (SANT'ANNA, 2009, p. 44-45)

498

Retomando a questão dos termos *Música Caipira* e *Música Sertaneja*, tanto Caldas quanto Martins determinam que a música caipira é somente aquela produzida por caipiras e que não foi gravada em discos, ou seja, não sofreu influência da Indústria Cultural. No entanto, para prosseguirmos é importante notar uma grande distinção entre os dois autores, pois enquanto Caldas faz uma análise depreciativa e etnocêntrica, Martins busca debruçar-se sobre o tema e compreendê-lo de uma perspectiva sociológica e histórica profunda sobre o êxodo rural e a posição do migrante do campo na cidade.

Mesmo sendo este migrante representante das classes dominantes rurais, se vê humilhado quando obrigado a uma lógica urbana, completamente oposta à lógica campestre da qual provém, o que reflete em suas composições (MARTINS, 1975) e gera a identificação com as classes menos favorecidas, provenientes da roça e que igualmente sofrem por terem deixado a zona rural (PIMENTEL, 1997). Portanto, a *Música Caipira/Sertaneja*, mesmo que produzida no meio urbano, por uma elite rural, liga quem a produz e quem a escuta, através de sua temática e de sua sonoridade.

Sidney Valadares Pimentel, ao tratar de *Música Caipira e Música Sertaneja* em seu livro *O Chão é o Limite*, distingue os dois

tipos de música através da temática abordada por elas. De um lado a *Música Caipira* com temática agrícola, de busca ao retorno a sua terra de origem, retorno ao seu *habitat* e à sua comunidade, predominante até o início da década de 1950; e de outro a *Música Sertaneja* de temática pastoril, de travessia e movimento, predominante a partir de meados da década de 1950 (Pimentel, 1997); ambas com suas respectivas nomenclaturas, provenientes de seus próprios compositores e intérpretes²⁴⁴.

Pimentel diz ainda que para a música sertaneja, o caipira não existe e os personagens fazem parte de um outro mundo. É notável que as duplas desse período, carregadas de traços étnicos caipiras rejeitem a nomenclatura para si, com exceção de Tonico e Tinoco que sempre se auto intitularam caipiras²⁴⁵. Sobre o tema é interessante olhar para o depoimento do cantor Vieira da dupla Vieira e Vieirinha:

Não, não temos preconceito. Não temos nenhum porque... nós até sentimos orgulho de ser caipira, sabe? Eu acho que todo mundo que tá aqui sente orgulho. Por que falá caipira? Caipira de que jeito? Não é verdade? Eles só apenas fala que é caipira. Caipira é aquele que fazia aquela propaganda... é o... como é que chamava ele? Jeca Tatu, esse que eu queria lembrá. Mas nós, por exemplo, já tivemos escola, já aprendemo lê, escrevê, não tem mais caipira. Não existe caipira. (apud PIMENTEL, 1997, p. 219)

499

Para Pimentel, essa segunda fase, a da *Música Sertaneja*, marca um processo de atualização do “mito do sertão”, em que o imaginário não será mais o da sociedade do bairro rural, do pequeno produtor, tampouco da agricultura moderna, mas o das grandes fazendas de gado, das grandes tragédias, do vaqueiro viajante, bem como uma espécie de louvor ao boiadeiro em detrimento do agricultor. Esse novo período se dá como consequência à Marcha para o Oeste, empreendida por Getúlio Vargas na década de 1940²⁴⁶ (PIMENTEL, 1997).

²⁴⁴ VILELA, 2013, p.72

²⁴⁵ Ibidem, p. 72

²⁴⁶O autor cita as canções *Boi Soberano* (Carreirinho, I. G. de Paula, e P. L. de Oliveira), de 1973, *Boiadeiro Punho de Aço* (Teddy Vieira e Tião Carreiro) e *Menino Boiadeiro* (Tanabi e Abel), de 1981, além das já supracitadas *Rei do Gado* e *Rei do Café* (PIMENTEL, 1997)

Ainda sobre a questão de nomenclatura Pimentel aponta que na região caipira

a expressão 'música sertaneja' é usada para significar todo um conjunto que engloba: a) a música caipira; b) a música sertaneja que toma como seu imaginário uma ideia de sertão, o qual possui, como substância do seu conteúdo a vida pastoril; e c) a música *country*. (Pimentel, 1997, p.211)

Duas foram as maneiras de olhar para essas categorias: uma exógena que convencionou chamar a música ligada ao item *a* e *b* de Clássico Sertanejo – carregado de universalidade e bom-gosto – e a música ligada ao item *c* de Popular Sertanejo – carregado de regionalismo e mau-gosto; outro olhar, de caráter endógeno, denominava a música ligada aos itens *a* e *b* como Música Raiz – o que é tradição – e a música ligada ao item *c* como Música Cama Redonda – o que não é tradição – em uma referência óbvia ao seu uso próprio para motéis, por ser exageradamente romântica (PIMENTEL, 1997).

500

Essa necessidade de diferenciação surge da evidência de distinção entre esses dois tipos de música, pois o que aqui é chamado de movimento *country* está musicalmente muito distanciado da até então chamada música caipira ou sertaneja, já que traz um referencial muito mais urbano do padrão sonoro, das vestes e da linguagem. É o que Vilela (2013) aponta em seu livro como a terceira fase desse movimento musical, mas realmente já desligado de suas origens e apontando para um nicho mercadológico completamente distinto, o da música romântica, muito mais próxima do movimento da Jovem Guarda.

Caldas aponta nessa mesma direção ao analisar *Meu Carango* de Leo Canhoto e Robertinho e compará-la com *Quero que vá tudo pro inferno* de Erasmo e Roberto Carlos. Seu erro foi tratar a música dessa fase como se trouxesse as mesmas referências da autêntica música sertaneja, ou Sertaneja Raiz, como passou a ser nominada mais recentemente. Esse movimento *country* – ou sertanejo romântico, ou sertanejo popular –, surgido na década de 1970, é uma espécie de híbrido que aglutina o sentimento de pertencimento ao campo, à cidade e à moda estrangeira e por isso, essa música não deixa de registrar um momento histórico em que a influência dos meios de comunicação globais é intensa, através dos filmes de faroeste, da música *pop*

internacional e do *country* estadunidense. No entanto, do ponto de vista musical toma outros rumos, como já dissemos.

Apesar de este novo estilo predominar no mercado a partir da década de 1970, não deixam de existir compositores da *Música Caipira* ou da agora chamada *Sertaneja Raiz* ou *Clássico Sertanejo*. A divisão em fases dessas categorias, independente de como as nominaremos, não implica que o começo de uma seja o fim da outra. São, antes disso, subdivisões musicais e temáticas dentro do que se convencionou chamar *Música Sertaneja*. São desse período várias canções emblemáticas da oposição entre o caipira e o mundo da cidade, bem como sua aproximação com o sertão²⁴⁷.

Com relação ao mercado do disco, é evidente que este se utilizou dessa música para lucrar e se aproveitou do gosto popular para escolher os ritmos e temas que seriam mais gravados, mas não há de haver por isso um julgamento estético depreciativo com relação a essa música que vem carregada de traços étnicos e culturais do caipira, muito diferentemente do que se nota na chamada música sertaneja que surge a partir da década de 1970.

Sendo assim, concluímos que dos três textos aqui analisados, o de Martins deixa de acertar unicamente quando não leva em consideração os aspectos musicais da *Música Caipira/Música Sertaneja*, pois de outra forma teria percebido a correspondência entre a música feita na roça e a gravada em discos, no entanto traz observações infalíveis sobre o teor social dessa manifestação; o livro de Caldas alia uma visão adorniana sobre a indústria fonográfica à incipiência musical e gera, assim, uma visão equivocada sobre seu objeto de estudo, pois, como dissemos, parece mais querer provar um ponto de vista que de fato analisar o segmento musical em questão; já no texto de Pimentel, o único hiato deixado refere-se ao aspecto musical, quando diz que a música caipira se limita a poucos ritmos e instrumentos. Vilela contestou essa afirmação dizendo que a música caipira é o segmento que possui maior variedade rítmica dentro da música brasileira (VILELA, 2013, p. 71).

Como conclusão, queremos assinalar que as principais

²⁴⁷ Vale citar: *Moda da Tradição* (Marreco e Zé Vital), de 1979; *Caboclo na Cidade* (Dino Franco e Nhô Chico), 1982; *Herói sem medalha* (Sulino), 1984; *A Enxada e a Caneta* (Capitão Balduino e Teddy Vieira), 1987; entre inúmeras outras.

lacunas, nas três obras, surgiram da falta de acuidade auditiva dos autores. Sendo assim, é imprescindível escutar música para escrever sobre música, bem como é imprescindível que músicos escrevam sobre música, cada vez mais. De outra forma, um texto pode tornar-se referencial sobre um assunto musical sem ao menos resvalar nas questões propriamente musicais ou, quando muito, tratá-las com inépcia.

Referências Bibliográficas

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1979.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo, Pioneira, 1975.

PERIPATO, Sandra Cristina. *Recanto Caipira*. Disponível em: <http://www.recantocaipira.com.br/>. Acesso em 1 de outubro de 2016.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *O Chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. 2ª ed. revis. e ampl. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

VILELA, Ivan. *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. *Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia*. *Música em Perspectiva*, Curitiba, V.7 n.2, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41506/25458>

O mercado de ópera e o mercado editorial brasileiro na passagem para o século XX: contextualizando a ópera *Le Fate* de Henrique Oswald

FILIPE DANIEL FONSECA DOS SANTOS
ECA/USP – filipedfs@gmail.com

Como é possível que um compositor como Henrique Oswald, tão importante e tão elogiado pela crítica de seu tempo, tenha escrito três óperas em meio a uma vasta produção de música de câmara, pianística e orquestral, mas que tenhamos tão pouca informação sobre elas? Apesar de sempre serem citadas quando se discute sua vida e produção, na maioria das vezes não vemos mais do que uma menção à existência delas. Para piorar a situação, duas de suas óperas nunca chegaram a ser encenadas, *La croce d'oro* e *Le Fate*, esta última o objeto de nossa pesquisa, o que nos leva a questionar o porquê disso ter acontecido.

A composição da ópera *Le Fate* teve início quando o compositor ainda vivia em Florença, na Itália. O manuscrito da ópera que está no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, datado por Oswald, dá a entender que ele finalizou a ópera em 1903, ainda na cidade italiana. Porém, a aceitação do convite que recebeu do governo brasileiro para ser diretor do Instituto Nacional de Música fez com que ele retornasse ao país neste mesmo ano. Um outro manuscrito presente na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP mostra que ele continuou a trabalhar nela no Brasil.

Tomando como ponto de partida os aspectos sociais e mercadológicos da produção operística, em especial no século XIX, pretendemos, com a ajuda de bibliografia que aborda estes temas, contextualizar o período em que Oswald compõe *Le Fate*, trazendo subsídios para uma compreensão dos motivos dela nunca ter sido encenada. Também abordaremos o mercado de partituras no Brasil, visto que o compositor encontrava-se no país no período em que a ópera foi finalizada.

Ópera e mercado

Devido à sua natureza, é bastante comum encontrarmos trabalhos que associam ópera com mercado. Podemos tomar como exemplo o livro *Inventing the Business of Opera* (Inventando o Comércio de Ópera), de B. L. Glixon e J. E. Glixon (2006) que trata dos aspectos mercadológicos da ópera na Veneza do século XVII. Outro autor, Parker, inspira-se em uma citação de Cavour, um grande político italiano que chamava a ópera de “uma grande indústria com ramificações por todo o mundo” (ROSSELLI, 1998 apud PARKER, 2001, p. 87), para intitular seu artigo *The opera industry* (A indústria da ópera) (PARKER, 2001, p. 87). Nele o autor faz a seguinte indagação:

Por que a ópera desse período [século XIX] deveria ser considerada uma ‘indústria’ quando, digamos, música orquestral ou música coral secular não é? Todos estes tipos de entretenimento público foram fomentados por instituições nas quais estavam incorporadas relações de poder e hierarquias sociais; todos tinham sistemas de produção limitados pela circunstância econômica; todos dependiam da ação dos intérpretes, e assim por diante. Mas a ópera, e talvez particularmente a ópera desse período, parece historiograficamente mais profundamente marcada por seu meio de produção do que outros gêneros musicais; a mecânica de como as óperas vêm à luz é, portanto, mais difícil de desassociar das ‘próprias obras’. (PARKER, 2001, p. 87, tradução nossa)

Podemos perceber, de acordo com as colocações do autor, que o gênero da ópera está intimamente ligado com a maneira pela qual é produzida. Vários agentes são necessários para tamanho empreendimento, começando pelo libretista, passando pelo compositor, cantores, regente, orquestra, coreógrafo, bailarinos, cenógrafo, entre tantos outros que muitas vezes passam despercebidos do público. Por isso não é de se estranhar que com o surgimento da ópera também tenha surgido a figura do *impresario*, cuja função era gerenciar uma temporada de ópera, contratar libretistas, compositores, etc. (ROSSELLI, 2016).

Um *impresario* montava uma ópera “com a expectativa de gerar lucro” (MARSH, 2016). Isso era possível graças a uma mudança socioeconômica iniciada com o surgimento da burguesia que, devido ao aumento de seu poder econômico, desejou também ter acesso a atividades que antes eram privilégio da aristocracia, como podemos ver na citação a seguir:

Com a ascensão das cidades mercantes, a classes mercantis imitando o estilo de vida da aristocracia veio apoiar a expressão artística. Dado esta nova atitude em relação ao músico e seu trabalho, e suportado por uma mudança de ordem política e econômica, a música encontrou um público crescente. Daí para a frente, muitos se reuniram para ouvir música, mas eles encontraram seu divertimento em salões aristocráticos e mais tarde nas casas públicas de ópera ao invés das igrejas. (MARTORELLA, 1975, p. 242, tradução nossa)

505

Por isso, o interesse de um público crescente pela ópera, seja com o objetivo de entretenimento ou status social, tornou possível sua exploração comercial, que vai ao encontro da afirmação de Kotnik de que

a frequência à ópera tem sido ao longo da história uma fonte de valor simbólico. Tem oferecido capital cultural. Tem proporcionado uma forma altamente valorizada e legítima de mercadoria cultural. (2013, p. 308, tradução nossa)

Agora o público, que se tornava o novo patrocinador das expressões artísticas, tinha o poder de decidir o que eles queriam ver nas casas de ópera. Um exemplo disso foi a ascensão dos intérpretes, como nos explica Martorella:

Preferências musicais por intérpretes, e, portanto, para determinadas expressões musicais, desenvolveram-se junto com sistemas específicos de patrocínio e distinções nacionais. No final do século XVII, a classe mercantil veneziana, diferente do patrocínio aristocrático e religioso de Roma e Florença naquele momento, tinha estabelecido casas de ópera que produziam espetáculos públicos. Ao tirar a ópera

dos salões aristocráticos, um público comercial foi estabelecido; era um público que mostrava preferência por *superstars*, virtuosos e espetáculos dramáticos. Tal público criou uma demanda por ópera, e um lugar onde os *castrati* exibiam suas habilidades. O cantor solo passou a dominar o mercado dos séculos XVII e início do XVIII, enquanto o compositor permaneceu em segundo plano da atenção pública. (MARTORELLA, 1975, p. 243, tradução nossa)

Não só a preferência pelos intérpretes foi consequência do gosto do público, mas também influências no estilo musical. Um exemplo disso foi o surgimento da *aria da capo*, cuja forma proporcionava justamente um momento para que o cantor mostrasse suas habilidades vocais com demonstrações de virtuosidade que frequentemente não tinham relação com o que estava acontecendo na obra. Kotnik nos mostra que alguns compositores italianos de ópera do século XIX tinham plena consciência disso, e usavam esse conhecimento a seu favor:

506

[...] todos os grandes compositores italianos, como Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi construíram uma estreita relação com seu público, por meio de comunicação direta e de outras estratégias de atividades públicas ou semi-públicas. Durante o Risorgimento sua audiência e o público em geral tornaram-se literalmente os árbitros de suas obras. Sobrecarregados pelas enormes expectativas públicas das multidões, os compositores estavam prontos para fazer o que agradasse ao 'público' em todos os sentidos. (KOTNIK, 2013, p. 306, tradução nossa)

De qualquer forma, o desejo dos *impresarios* de agradar ao público para que suas produções tivessem sucesso fez com que os cantores fossem muito valorizados e que os valores cobrados por eles superassem até mesmo o custo de toda uma equipe de produção:

[...] por exemplo, no Metropolitan Opera de Nova Iorque, 'cada um dos cantores mais caros custaram mais do que a equipe de direção inteira' e 'o público das noites de sábado a preços populares não chegaram a ouvir nenhum dos De Reszke, nenhuma vez' – estando os irmãos De Reszke entre

os mais apreciados, e caros, cantores do momento.
(WHITTALL, 2006, p. 4, tradução nossa)

Com o tempo, houve um declínio do papel do cantor, devido à audiência burguesa do final do século XVIII, que contribuiu para a ascensão do virtuosismo do compositor-intérprete, e mais tarde do instrumentista (MARTORELLA, 1975, p. 243). No campo da ópera, o regente foi o personagem investido com a “qualidade de estrela”:

[...] uma vez que desempenhavam papéis individuais e centrais em uma sinfonia ou ópera. Mais uma vez, o público em massa poderia se concentrar em uma estrela. Desta vez, o regente tinha suscitado o seu interesse, lealdade e apoio financeiro. A função de integrar os vários elementos de uma ópera é dada ao regente, e especialmente com o declínio do compositor, mudanças no estilo musical, e a proliferação de produções de compositores do século XIX, foi dado ao regente o papel de reinterpretar e recriar as composições deles. (MARTORELLA, 1975, p. 243-244, tradução nossa)

507

A ópera, com o passar do tempo, expandia-se e tornava-se um fenômeno mundial. No final do século XVIII, havia performances de ópera por toda a Europa e Rússia. Em meados de 1850, a ópera italiana era apresentada por toda a América, do norte ao sul, além de Austrália, Índia e África do Sul (PARKER, 2001, p. 88-89). O sucesso comercial que a ópera obteve no final do século XIX faz com que:

Não [seja] [...] nenhuma surpresa que as companhias de ópera não [reagissem ao] espírito de intensa auto-examinação cultural [do *fin de siècle*] com um senso de ‘sai o velho, entra o novo’, tendendo antes ter orgulho no balanço positivo e comercialmente bem-sucedido entre o velho e o novo que já tinha sido alcançado. (WHITTALL, 2006, p. 4-5, tradução nossa).

Os compositores estavam entre os beneficiados com o sucesso comercial da ópera. Parker afirma:

Durante todo o período, a ópera em suas formas mais elevadas permaneceu no centro de poder e prestígio no tocante ao público e às classes dominantes. Por causa disso, compositores de ópera puderam receber relativamente grandes quantias (embora raramente tanto quanto os astros cantores); conforme um 'repertório' formou-se e conforme leis de direitos autorais começaram a distribuir receita das reencenações, vários deles acumularam fortunas consideráveis. (PARKER, 2001, p. 88, tradução nossa)

Para ilustrar o ambiente no qual a ópera estava inserida, tomamos como exemplo Mahler que

[...] encontrou [...] em sua chegada em 1891 [...] 'uma audiência de burgueses e financiadores que estavam interessados principalmente em belas vozes e malabarismos vocais'. (WHITTAL, 1991, p. 346, tradução nossa)

508

Daí a importância do administrador para compreender o gosto do público, como foi o caso de Pollini,

[...] um hábil administrador e caça-talento que tinha um sentido perspicaz e bem desenvolvido do que o público queria e quem poderia, portanto, ser considerado como mais representativo dos gostos e preconceitos do tempo do que o próprio Mahler (WHITTAL, 1991, p. 346, tradução nossa)

Whittall afirma ainda que:

A importância de tais administradores em determinar as diretrizes artísticas, em influenciar o repertório e escolher a equipe não devem ser subestimadas, mesmo que outras áreas da atividade comercial estivessem se tornando cada vez mais importantes – como aquela do editor de música, que era frequentemente um aliado mais próximo do compositor, e do compositor-regente, do que seus colegas institucionais e superiores. (WHITTALL, 2006, p. 9, tradução nossa)

Em outras palavras, o compositor dependia desses administradores para conseguir que sua música fosse levada ao público e, conseqüentemente, ser bem-sucedido. A figura do

editor de música também é aqui mencionada, pois ele já começa a exercer influência nas escolhas de repertório no momento em que ele escolhe o que será editado. O poder dos editores de definir o que seria editado e conseqüentemente produzido cresce de tal forma que no final do século XIX eles tomam o papel dos *impresarios*, exercendo um controle crescente sobre o material de ópera, podendo inclusive debilitar a carreira de um compositor (DEAN, 1999 apud WHITTALL, 2006, p. 10).

O mercado brasileiro de partituras do século XIX

Antes de 1808 o estabelecimento de tipografias no país era proibido. Isso mudou a partir da criação da Imprensa Régia por D. João VI por conta da vinda da corte portuguesa ao Brasil (SAMPAIO, 2010; IMPRESSÃO MUSICAL NO BRASIL, 2000, p. 370). Na Enciclopédia de Música Brasileira (2000) lemos que:

A impressão regular de peças musicais no Rio de Janeiro teve início com Pierre Laforge, músico francês estabelecido por volta de 1834 com “estamparia de música” na Rua do Ouvidor, 149 [...]. Sua produção era constituída principalmente de modinhas, lundus e árias de óperas [...]. (IMPRESSÃO MUSICAL NO BRASIL, 2000)

509

Porém, ainda que já houvessem várias oficinas litográficas instaladas no Rio de Janeiro na primeira década do século XIX, Sampaio afirma que:

[...] as casas editoras mais bem consolidadas datam do final da década de 1870, quando, finalmente a impressão de música tornou-se uma atividade industrial bem organizada, voltando-se cada vez mais para a publicação de música brasileira, sobretudo aquela para a dança e de caráter popular. (SAMPAIO, 2010)

Além da música para piano, a música para canto figurava entre as partituras mais publicadas pelos editores de música da época. Isso mostra uma preferência do público pelo consumo desses gêneros musicais. Sampaio pontua essa preferência ao afirmar, referindo-se à música publicada na década de 1920, que:

[...] a atitude das editoras musicais demonstra que existia um mercado significativo para partituras de piano. Isto indica claramente a popularidade do instrumento à época, quando era grande o número de pianistas amadores, situação que foi muito bem caracterizada por Mario de Andrade quando empregou o neologismo “pianolatria” para definir a cultura musical de então no Brasil, ressaltando assim a predominância do interesse pelo piano. (SAMPAIO, 2010)

Não é difícil imaginar que aqueles que compravam música frequentassem as casas de ópera e que também quisessem executar árias famosas em suas próprias casas. Por essa razão, vários editores de música possuíam em seus catálogos, além da vasta coleção de música para piano, música operística, como Narciso José Pinto Braga, que em 1867, “bem ao gosto da época”, recomeçou a impressão de fantasias sobre óperas e operetas (IMPRESSÃO MUSICAL NO BRASIL, 2000, p. 374).

510

Outro exemplo foi a Imperial Imprensa de Música de Filippone e Cia., que apresentava nas contracapas das peças que imprimiam seus catálogos que “segundo o gosto da época, [eram] quase exclusivamente de árias, cavatinas, transcrições para piano, para flauta, para violão e trechos de óperas italianas” (IMPRESSÃO MUSICAL NO BRASIL, 2000, p. 371).

A Casa Arthur Napoleão foi outra importante casa editora no Rio de Janeiro que tinha em seu catálogo “inúmeras fantasias sobre óperas (só de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, mais de 30); canto em português, francês, italiano e espanhol [...]” (IMPRESSÃO MUSICAL NO BRASIL, 2000, p. 374). Também a publicação da primeira ópera de Carlos Gomes, *A noite do castelo*, foi feita por Rafael Coelho Machado, “em reduções de sua autoria, para canto-piano e piano só” (IMPRESSÃO MUSICAL NO BRASIL, 2000, p. 372).

Ópera *Le Fate*

Como podemos ver, a ópera, devido ao gosto da época, era uma parte considerável da produção de partituras. Porém, visto que o objetivo das editoras era atingir aquele grande público de pianistas amadores, suas edições costumavam ser

para piano solo ou redução para piano e canto. É difícil encontrar uma partitura de orquestra dessa época editada. Portanto, não é possível afirmar que os editores de música pudessem ter exercido alguma influência para a ópera *Le Fate* não ter sido encenada.

A questão parece estar mesmo no que se refere ao empresário produtor de ópera. Leosinha de Almeida, que foi aluna de Oswald e que escreveu uma biografia do compositor, nos dá uma indicação de que esse pode ter sido o real problema para suas óperas não terem saído do papel:

Com o tempo, as estrelas se multiplicaram no firmamento desse espírito genial, multimodo, que nos legou vastíssima obra, constelação em que se destacam três óperas: “*La Croce d’oro* (1872), peça inédita, que Rodrigues Barbosa conta não ter sido aceita pelos empresários, por ser fina demais para o teatro; “*Le fatte*” e “*Il Neo*”, escrita sobre um *libretto* de Eduardo Filippi e inspirada em “*La mouche*” de Alfred de Musset. (ALMEIDA, 1952, p. 56)

Apesar da autora estar se referindo à ópera *La Croce d’Oro*, de 1872, o mesmo pode ter acontecido com as outras, ainda que na época em que a autora publicou a biografia, a ópera *Il Neo* estava sendo encenada no Rio de Janeiro²⁴⁸, 21 anos após a morte do compositor. Whittall, ao se referir às óperas que não foram bem-sucedidas na passagem para o século XX, nos dá uma ideia do que também pode ter acontecido com as óperas de Oswald:

[...] uma cultura do final do século dedicada ao novo fez com que aqueles fracassos precoces fossem esquecidos e suplantados, e isso em um contexto nacional onde compositores poderiam ter êxito com óperas tão diferentes quanto o conto de fadas de Humperdinck *Hänsel und Gretel* (1893) e *Tiefland* do verista Eugen d’Albert (1903). (WHITTALL, 2006, p. 8)

²⁴⁸ Como mencionado, a ópera *Il Neo* só foi encenada em 1952, porém é possível encontrar registros nos jornais “*Correio da Manhã*” e “*O Paiz*” de uma execução pelo rádio ocorrida no dia 28 de maio de 1925.

De qualquer forma, as afirmações que fazemos são hipóteses, e muitos outros fatores que não abordamos neste trabalho podem ter influenciado para que suas óperas não fossem produzidas. Hoje, graças às pesquisas acadêmicas, nós temos a oportunidade de analisar sua produção composicional com outros olhos, mais críticos, e sem a necessidade de escolher apenas o que seria viável economicamente. Mas ainda há muito o que se estudar e pesquisar, especialmente relativo à obra lírica de Oswald, como afirma Igayara:

Se a inexistência de edições é a dificuldade primeira, dela decorrem as outras: o desconhecimento da obra pelos maestros, cantores e produtores e, conseqüentemente, a total impossibilidade de um julgamento estético e do estabelecimento de uma discussão sobre a importância da música vocal (incluindo a música lírica) no conjunto da obra do compositor Henrique Oswald. (IGAYARA, 2013, p. 22)

512

Cardoso vai um pouco além, questionando a ausência de óperas brasileiras nas temporadas dos teatros:

Uma das questões que podem ser colocadas neste simpósio sobre ópera é: se a ópera foi evento artístico de grande importância na vida musical brasileira, se os compositores brasileiros de várias gerações se dedicaram a escrever óperas nos mais diversos estilos, por que não as vemos incluídas nas temporadas dos grandes teatros brasileiros?

É óbvio que as respostas são muitas, mas antes que se formulem teorias mirabolantes colocando questões sociológicas à frente das musicais, faço outra pergunta: onde estão as partituras e partes orquestrais, reduções de piano e libretos dessas óperas para os intérpretes? Tomo como exemplo a produção do compositor Henrique Oswald, contemporâneo de Miguez. Das três óperas por ele produzidas, *La Croce d'oro*, *Le Fate* e *Il Néó*, as duas primeiras continuam inéditas, em manuscritos guardados no Arquivo Nacional. Levando em consideração a qualidade do compositor, reconhecida através de sua produção para piano solo e música de câmara, frequentemente executada, não se pode supor de antemão que sejam obras que mereçam

adormecer por tanto tempo nas gavetas. (CARDOSO, 2012, p. 292)

Vemos, então, que o primeiro problema é justamente termos acesso a um material que possibilite ao pesquisador avaliar a qualidade de tais composições musicais, e que possibilite ao intérprete executá-las. A obra lírica de Henrique Oswald é um exemplo disso. Muitos autores citam suas óperas, mas nunca viram suas partituras, muito menos tiveram a chance de ouvi-las. Por isso é necessário um trabalho para que esse material seja produzido, depois estudado e executado. Assim, será possível também fazer uma melhor contextualização de suas composições e entender melhor o papel que estas óperas tiveram na produção do compositor, ampliando o conhecimento que temos da vida deste que é um dos compositores mais importantes do nosso país.

Referências Bibliográficas

513

ALMEIDA, Leosinha F. Magalhães de. *Henrique Oswald: 1852 - 1931*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

CARDOSO, André. A abertura do drama lírico *Pelo amor!* (1897) de Leopoldo Miguez (1850-1902). In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012. p. 285-294.

GLIXON, Beth L.; GLIXON, Jonathan E. *Inventing The Business of Opera: the impresario and his world in seventeenth-century Venice*. New York: Oxford University Press, 2006.

IGAYARA, Susana Cecilia. Henrique Oswald e a música vocal. *Glosas*, Lisboa, n. 9, p. 19-25, 2013.

IMPRESSÃO Musical no Brasil. In: *Enciclopédia da Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Arte Editora; Publifolha, 2000. p. 370-379.

KOTNIK, Vlado. The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 44, n. 2, p. 303-342, dez 2013.

MARSH, Robert. C. Chicago. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. [S.l.]: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusic>

online.com/subscriber/article/grove/music/O900944>. Acesso em:
6 jul 2016.

MARTORELLA, Rosanne. The Structure of the Market and Musical Style: The Economics of Opera Production and Repertoire: An exploration. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. v. 6, n. 2, p. 241-254, dez 1975.

PARKER, Roger. The opera industry. In: SAMSON, Jim (Ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 87-117.

ROSSELLI, John. Impresario. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [S.l.]: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007223>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

_____. Opera production. In: BIANCONI, Lorenzo; PESTELLI, Giorgio (Eds.). *Opera Production and Its Resources*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

514

SAMPAIO, Luiz Paulo. O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. *Revista eletrônica de musicologia*, Curitiba, v. 13, jan 2010. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv13/07/03_sampaio/piano_rio_secXIX.htm>. Acesso em: 17 jun. 2016.


WHITTAL, Arnold. Germany: Cross-Currents and Contradictions. In: SAMSON, Jim (Ed.). *The Late Romantic Era: from the mid-19th century to World War I*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1991. cap. 13, p. 340-361.

_____. Opera in transition. In: COOKE, Mervyn (Ed.). *The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. cap. 1, p. 3-13.

A Epizeuxis em José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

ELIEL ALMEIDA SOARES²⁴⁹

USP-eliel.soares@usp.br

undamental para a constituição e produção de um discurso, a retórica é o mecanismo de persuasão que tem por finalidade o convencimento do público mediante a utilização de instrumentos linguísticos (ABBAGNANO, 2007, p.856). Ou seja, é através da arte da eloquência que o orador tem o embasamento necessário para que os ouvintes possam aderir aos argumentos expostos, demonstrando, desse modo, sua habilidade em usar a linguagem para despertar seus afetos. Para tanto, diversos recursos são empregados, por exemplo, metáforas, alegorias e figuras retóricas, os quais podem ser examinados desde os primórdios da Antiguidade Clássica, onde muitos pensadores, teóricos e tratadistas estabeleciam relações conceituais entre si (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012, p.301). Não obstante, tal premissa também foi aplicada nas músicas do final do século XVI e princípios do século XIX, com o objetivo de aclarar o significado dos enunciados musicais (SOARES; MACHADO NETO, 2015, p.324).

Seguidor desses preceitos, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (ca. 1746 -1805) expressa a utilização de semelhantes artifícios, aplicado as figuras retóricas mediante as complexidades das figuras rítmicas em simultaneidade aos elementos contrastantes (COSTA, 2006, p.24).

De igual forma, em suas missas, onde sua subdivisão em passagens curtas facilitava a valorização de diferentes sentimentos expressos no texto do ordinário, enfatizando, assim, as dinâmicas empregadas, as melodias, as cadências, permitindo **o uso das figuras retórico-musicais** mais

²⁴⁹ Esse artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (2013/23600-3). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

propícias ao momento circunstancial do texto ou afeto representado [grifo nosso] (OLIVEIRA, 2011, p.37).

Em síntese, essa proposta especificamente, expõe o emprego da *Epizeuxis* - figura retórica de repetição melódica, em alguns excertos das obras de Lobo de Mesquita, demonstrando a habilidade do compositor mineiro em dispor os elementos retóricos na constituição de seu discurso musical. Para tanto, utilizar-se-á de uma metodologia fundamentada numa análise em consonância ao texto, harmonia e organização do enunciado musical.

***Epizeuxis*, suas funções e definições**

De acordo com Dietrich Bartel (1997), essa figura de repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase é igualmente denominada de *Subiectio* (Susenbrotus), *Subjunctio* ou *Adiectio*, pelos teorizadores retóricos, todavia, a mesma definição é atribuída em ambas as disciplinas Retórica e Musical (BARTEL, 1997, p.263). Por sua vez, Rúben López Cano (2000) salienta que essas repetições podem ocorrer no início, meio e no final da unidade ou fragmento musical (LÓPEZ CANO, 2000, p.129).

516

Na retórica literária, a *Adiectio* apresenta-se como repetição do igual e como acúmulo dentro de um grupo de palavras (LAUSBERG, 2004, p.165). Analogamente ao sentido da significação da *Epizeuxis*, Lausberg (2004) afirma que as figuras de repetição podem ser enfáticas, sendo as mesmas trabalhadas pelo autor no enriquecimento não só para repetir uma frase, mas para valorizar o que fora empregado anteriormente (LAUSBERG, 2008, p.184).

Johannes Susenbrotus (1484-1542) ressalta que a *Epizeuxis* realça as palavras, dando a elas maior veemência e amplificação. Semelhantemente, Henry Peacham (1576-1643) sublinha que nessa figura se podem adequar essas expressões veementes como de alegria, tristeza, amor, ódio e admiração, conforme as circunstâncias do texto e música. Johann Georg Ahle (1651-1706) define-a como a mais empregada pelos compositores:

Se fosse para definir seria como: se alegrar, alegre-te/ alegrar no Senhor toda a terra, seria uma *Epizeuxis*. Assim como o sal

é o tempero mais comum, da mesma forma é a *Epizeuxis* a figura mais comum, uma vez que é utilizada por vários compositores em praticamente todas as passagens (BARTEL, 1997, p.263).

No mesmo sentido, Johann Gottfried Walther (1684-1748) descreve a *Epizeuxis* como figura de retórica pela qual uma, ou mais, palavras são imediata e enfaticamente repetidas. Finalmente, Johann Mattheson (1681-1764) faz a seguinte pergunta em relação a esse elemento retórico: “O que é mais comum, por exemplo, a *Epizeuxis* musical ou *Subjunctio*, onde a mesma nota é repetida no mesmo trecho da melodia?” (BARTEL, 1997, p.264).

Em síntese, pode-se verificar que a referida figura não é somente uma repetição pura e simples, pelo contrário, sua aplicação é vital na elaboração, distribuição e ordenação do discurso musical, seja na reprodução das notas, motivos, expressões e palavras, ressaltando-as. De igual modo, na condução das linhas fraseológicas da música, mediante a ênfase, através das dinâmicas e suas gradações, contextualizados pelo compositor adequadamente em cada parte do discurso, estabelecendo relação direta entre o afeto e a figura, como exposto nos exemplos abaixo.

517

Exemplos de *Epizeuxis* em Algumas Obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

Através das repetições enfáticas das palavras *Exaudi nos Domine* (Atende-nos, Senhor) além das notas, observa-se na segunda parte da *Dispositio*²⁵⁰ o uso da figura da *Epizeuxis*, primeiramente na voz do tenor e, em seguida, nas outras vozes. Também, é pertinente salientar a interação entre a ênfase propiciada pela figura em consonância às dinâmicas *mezzo-*

²⁵⁰Onde são ordenadas as ideias e argumentos localizados na *Inventio*. Tal disposição é distribuída em seis seções. *Exordium*- início e introdução do discurso; *Narratio*- relato, uma narrativa dos fatos; *Propositio*- expressão e exemplificação da tese fundamental, isto é, nessa fase o conteúdo e a finalidade do discurso musical se dão de maneira sucinta, resumida; *Confutatio*- refutação dos argumentos expostos, ou seja, uma oposição ao tema inicial ou principal; *Confirmatio*- confirmação da tese inicial; *Peroratio*- conclusão.

forte e forte, como das funções da Tônica, Subdominante e Dominante, resolvendo na Cadência Autêntica Imperfeita.

(NARRATIO) 10 EPIZEUXIS

Fá Maior **CAI**

I IV V I

Figura 1: *Epizeuxis no Exaudi nos, Domine da Missa para Quarta-feira de Cinzas*– comp.7 a 14- Edição: Rafael Sales Arantes (LOBO DE MESQUITA, 2014[1778], p.2-4).

518

Nessa passagem da mesma obra, o tratamento de repetição e ênfase da melodia, dos motivos e das palavras *respice nos Domine* (Lance teu olhar sobre nós Senhor) são engenhosamente articulados pelo compositor. No entanto, na tonalidade Si bemol Maior.

(CONFUTATIO) 40 EPIZEUXIS

Si b Maior

I V₅⁶ I

Figura 2: *Epizeuxis no Exaudi nos, Domine da Missa para Quarta-feira de Cinzas*– comp. 44 a 51-Edição: Rafael Sales Arantes (LOBO DE MESQUITA, 2014[1778], p.10-12).

Verifica-se, aqui, o mesmo procedimento do exemplo anterior com resolução na Cadência Autêntica Perfeita.

(CONFUTATIO) **EPIZEUXIS** 50

Soprano: res-pi-ce nos Do - mi - ne nos Do - mi - ne res-pi-ce nos Do - mi - ne nos Do - mi - ne

Alto: res-pi-ce nos Do - mi - ne nos Do - mi - ne res-pi-ce nos Do - mi - ne nos Do - mi - ne

Tenore: res-pi-ce nos Do - mi - ne nos Do - mi - ne res-pi-ce nos Do - mi - ne nos Do - mi - ne

Basso: res-pi-ce nos Do - mi - ne nos Do - mi - ne res-pi-ce nos Do - mi - ne nos Do - mi - ne

Si b Maior **CAP**

IV V I

Figura 3: *Epizeuxis no Exaudi nos, Domine da Missa para Quarta-feira de Cinzas* – comp. 44 a 51-Edição: Rafael Sales Arantes (LOBO DE MESQUITA, 2014[1778], p.10-12).

O *Intróito* da Missa para Quarta-feira de Cinzas tem seu texto fundamentado em Sabedoria 11:23-25, onde o autor dessa passagem bíblica suplica ao Senhor por sua piedade e misericórdia. Esse sentimento e afeto de devoção e submissão é repetido enfaticamente por quatro vezes numa dinâmica *forte*. Dessa forma, Lobo de Mesquita coloca em saliência a expressão *Deus noster* (Nosso Deus), com conclusão numa Cadência Autêntica Perfeita.

21 **EPIZEUXIS**

V I⁶ IV I⁶ V I

520

Figura 4: *Epizeuxis* no *Miserere Omnium* da Missa para Quarta-feira de Cinzas- comp.21 a 27- Edição: Rafael Sales Arantes (LOBO DE MESQUITA, 2014[1778], p.38-39).

No final do compasso 11, pode ser notado o emprego da *Epizeuxis* por Lobo de Mesquita para enfatizar não só a palavra *lesion*, mas, também, as dinâmicas *forte* e *piano*, assim como realçar o afeto de devoção e submissão do fiel, o qual em sua súplica pede ao Senhor por sua piedade e misericórdia, com conclusão na Cadência Autêntica Perfeita.

(NARRATIO) **EPIZEUXIS**

S Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i - son.

A Ky - ri - e e - le - i - son.

T Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i - son.

B Ky - ri - e e - - - le - i - son.

Sol
Menor

Cadência Autêntica Perfeita

$I \ ii \ \overset{6}{V} \ \overset{6}{V} \ V \ I$

Figura 5: *Epizeuxis* no *Kyrie* da *Ladainha* em *Si bemol Maior*- comp.11 a 14-Edição: André Guerra Cotta- Organização-Paulo Augusto Castagna (CASTAGNA, 2003, p.3-4).

521

Na mesma obra, verificam-se os mesmos recursos retórico-musicais aplicados pelo compositor anteriormente na *Narratio*, entretanto, na tonalidade Sol Menor e com resolução na *Cadência Autêntica Imperfeita*.

(CONFUTATIO) **EPIZEUXIS**

S Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i - son.

A Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i - son.

T Ky - ri - e e - le - i - son.

B Ky - ri - e e - - - le - i - son.

Sol
Menor

CAI

$V \ \overset{6}{V} \ / \ V \ V \ i$

Figura 6: *Epizeuxis* no *Kyrie* da *Ladainha* em *Si bemol Maior*- comp. 19 a 22-Edição: André Guerra Cotta- Organização-Paulo Augusto Castagna (CASTAGNA, 2003, p.5-6).

Na presente obra, é tangível a utilização da *Epizeuxis* por José Emerico, a qual repete de maneira incisiva e progressiva, em consonância com as dinâmicas *piano* e *forte* a expressão *miserere nobis* (tende piedade de nós), com resolução na Cadência Autêntica Imperfeita na tonalidade Sol Menor.

522

EPIZEUXIS

13

S
mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

B
De - us, mi - se - re - re no - bis.

Vln I

Vln II

Vla

Bx

Tonalidade nessa parte Sol Maior

V I CAI

Figura 7: *Epizeuxis* no *Pater de caelis* da Ladainha em Si bemol Maior - comp.13 a 16- Edição: André Guerra Cotta- Organização-Paulo Augusto Castagna (CASTAGNA, 2003, p.12).

Nesse trecho, Lobo de Mesquita para atrair a atenção de quem ouve, utiliza-se da *Epizeuxis*, para enfatizar a palavra *solventes* (soltaram), repetida por três vezes.

(CONFUTATIO) **EPIZEUXIS**

Sol Maior I IV V I IV V I **CAI**

Figura 8: *Epizeuxis no Cum Appropinquaret da Procissão de Ramos*-comp. 70 a 75- Edição: Rafael Sales Arantes (LOBO DE MESQUITA, s/d, p.4).

No último excerto, averigua-se que José Emerico ressalta a expressão, *Hosana in excelsis misere no bis* (Hosana nas alturas, tem misericórdia de nós), por meio da repetição enfática da supracitada figura da *Epizeuxis*. Tal destaque se dá em conformidade com as funções da Tônica, Subdominante, Dominante e Dominante da Dominante, com resolução parcial de efeito de suspensão numa Semicadência no compasso 96. Igualmente, com as funções da Dominante da Subdominante Paralela (Relativa), Subdominante Paralela (Relativa), Dominante da Subdominante, Subdominante, Dominante e Tônica de modo conclusivo na Cadência Autêntica Imperfeita, no compasso 105.

(PERORATIO)

86

S su - per su - per e - um Ho - san - na in ex - cel - sis

A su - per su - per e - um Ho - san - na in ex - cel - sis

T su - per su - per e - um Ho - san - na in ex - cel - sis

B su - per su - per e - um Ho - san - na in ex - cel - sis

EPIZEUXIS

93

S Ho - san - na in ex - cel - sis mi - se - re - re no - bis

A Ho - san - na in ex - cel - sis mi - se - re - re no - bis

T Ho - san - na in ex - cel - sis mi - se - re - re no - bis

B Ho - san - na in ex - cel - sis mi - se - re - re no - bis

V/V V/V₃ V V/V V SC

100

S mi - se - re - re no - bis fi - li Da - - - vid.

A mi - se - re - re no - bis fi - li Da - - - vid.

T mi - se - re - re no - bis fi - li Da - - - vid.

B mi - se - re - re no - bis fi - li Da - - - vid.

V/IV IV V I CAI

Figura 9: *Epizeuxis no Cum Appropinquaret da Procissão de Ramos-comp. 92 a 102*- Edição: Rafael Sales Arantes (LOBO DE MESQUITA, s/d, p.5).

Considerações Finais

Com a finalidade de despertar os afetos do ouvinte, os compositores do final do século XVI e princípios do século XIX, empregavam diversos mecanismos como as figuras retóricas, por exemplo. Certamente, tais elementos foram usados tanto para auxiliar o autor na elaboração e organização do enunciado musical, bem como na ordenação das funções harmônicas, das cadências, reiterações, no destaque das expressões, palavras e frases. Ou seja, esse recurso apresenta-se eficiente numa composição engenhosa, inter-relacionada com diferentes

estruturas textuais, semânticas, motivicas, entre outras.

Ao verificar os excertos das obras do compositor mineiro, observou-se a aplicação da *Epizeuxis* como elemento retórico de repetição e ênfase, disposta em consonância as conjunturas circunstanciais do discurso. Por exemplo, ao destacar o afeto de submissão e súplica, nas obras *Exuadi nos Domini* (Atende-nos Senhor) e no *Kyrie* da Ladainha em Si bemol Maior, mediante as repetições enfáticas da palavra *lesion* (misericórdia, piedade). De igual modo, ressaltando a expressão *miserere nobis* (tende piedade de nós), no *Pater de cælis* da mesma Ladainha. Por fim, no *Cum Appropinquaret* da Procissão de Ramos, evidenciado através da reiteração da frase *Hosana in excelsis misere no bis* (Hosana nas alturas, tem misericórdia de nós), do mesmo afeto.

Enfim, os exemplos aqui examinados são parte constituinte de nosso estudo sobre o emprego da retórica na música colonial brasileira. No entanto, há de se destacar que a observação desses elementos retóricos, tal qual a figura da *Epizeuxis*, confirma a habilidade de José Joaquim Emerico Lobo de mesquita na composição e na distribuição das estruturas discursivas de suas peças, assim como da possibilidade do uso da retórica como instrumento analítico para a compreensão dos processos composicionais nas músicas produzidas nesse período.

525

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. Revisão Ivone Castilho Benedetti. 5ª Ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, João Ferreira de. *Bíblia de Estudo Shedd*. São Paulo: Edições Vida Nova Cultura Cristã (Sociedade Bíblica do Brasil), 2000.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

CASTAGNA, Paulo Augusto. (org.). *Ladainha de Nossa Senhora* (Ladainha em Si bemol Maior de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita): Restauração e Difusão de Partituras. Edição: André Guerra Cotta. 1ª Edição. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, v. 8. 2003.

COSTA, Robson Bessa. *O Baixo contínuo no "ofício de defuntos" de Lobo de Mesquita*. 172 f. (Dissertação em Música), Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp022514.pdf>> Acessado em: 19/11/2016.

LAUSBERG Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de Raul Miguel Rosaldo Fernandes. 5ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbernkian, 2004.

LOBO de MESQUITA. José Joaquim Emerico. *Missa para Quarta-feira de Cinzas*. Edição Rafael Sales Arantes, São João do Del-Rey: IMSLP Contributor Page, 2014. Partitura. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Missa_para_Quartafeira_de_Cinzas_\(Lobo_de_Mesquita,_Emerico\)](http://imslp.org/wiki/Missa_para_Quartafeira_de_Cinzas_(Lobo_de_Mesquita,_Emerico))> Acessado em: 29/11/2016.

_____. *Procissão de Ramos (Cum Appropinquaret)*. Edição Rafael Sales Arantes, Três Corações: IMSLP Contributor Page, s/d. Partitura. Disponível em: <http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP318147-PMLP514215-Procissao_de_Ramos_1_-_Lobo_de_Mesquita.pdf> Acessado em: 02/01/2017.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco*. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autónoma do México, 2000, vol.1 e 2.

OLIVEIRA, Katya Beatriz de. *A interpretação vocal na Missa em Mi bemol de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: por uma interpretação historicamente fundamentada, focalizando o solo de soprano quoniam*. 346f. Dissertação (Mestrado em Musica). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.scribd.com/document_downloads/direct/220217807?extension=pdf&ft=1436186671<=1436190281&user_id=27955281&uahk=i8JQKEP8y0LRNSBuMFr1KXtWWW4> Acesso em: 21/11/2016.

SOARES, Eliei Almeida; MACHADO NETO, Diósnio. A Aposiopesis em André da Silva Gomes. In: IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia, 2015. *Anais*. Porto Velho, 2015, p. 350-362.

SOARES, Eliei Almeida; NOVAES, Ronaldo; MACHADO NETO, Diósnio. Retórica na Música Colonial Brasileira: o uso da Anaphora em André da Silva Gomes In: IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, 2012. *Anais*. Ribeirão Preto: LATEAM- Laboratório de Teoria e Análise Musicais, 2012. p. 301-306.

O artista melancólico na renascença: neoplatonismo, melancolia e John Dowland

JULIANA LIMA VASQUES²⁵¹
ECA/USP - vasques.ju@gmail.com

A renascença é marcada por uma pluralidade de vertentes: a medicina, filosofia, alquimia, astrologia, astronomia, etc. Em termos de pensamentos filosóficos, podemos encontrar dois polos principais: a metafísica de Platão e a razão aristotélica. Esses dois polos são unidos pela filosofia neoplatônica de Marsílio Ficino (1433-1499).

Ficino era médico, padre, filósofo, alquimista e astrólogo, autor de *Theologia Platonica* (1482) e *De Vita Libre Tres* (1489) e fundador da Academia Platônica. Também, foi o tradutor da obra de Platão, Plotino e Hermes Trismegistus a pedido de seu patrono, Cosimo de Médici. Ficino foi o grande responsável para que essas obras e a filosofia neoplatônica pudessem circular pela Europa. Sobre a filosofia deste autor, Kristeller comenta o seu papel durante este período:

O platonismo [de Ficino] não opôs a religião cristã ou a ciência aristotélica de seu tempo e nem tentou substituí-la, apenas tentou suplementá-las na área do pensamento que tinha sido negligenciado até aquele momento (KRISTELLER, 1990, p. 91).

De acordo com a doutrina platônica e neoplatônica, Ficino concebe o cosmo como um organismo completamente unificado e se baseia no fato de que tudo é emanção de Deus (ou Uno: unidade): Deus gera o mundo intelectual, que emana a alma, que reveste o mundo corpóreo e dá vida a este.

Portanto, o principal ponto dessa filosofia está na alma, pois esta dá vida ao homem e é a ponte entre o mundo

²⁵¹ Esse artigo é resultado parcial de pesquisa de mestrado financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2016/01850-6). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

intelectual e corpóreo, dessa maneira, o homem é visto como centro do universo. Para Ficino, o objetivo de vida humana é libertar a sua alma (já que esta fica aprisionada no corpo e susceptível às dores terrenas) através de três caminhos: vida moral, arte ou beleza e contemplação (caminho mais perfeito).

Para se atingir este instante de contemplação e conseguir a união da alma com Deus²⁵², é necessário que o homem saia de si mesmo, entre em êxtase e atinja um momento de total silêncio interior. A música é um dos fatores que auxilia no direcionamento da alma a Deus, pois ela pode aplainar o caminho para a contemplação, facilitando que o homem atinja seu objetivo. Outro aspecto para se atingir a contemplação, muito discutido por Ficino, é a melancolia.

A melancolia é um assunto tratado desde Hipócrates (460-377 a.C.), que sistematizou a teoria dos humores, passando por Aristóteles (384-322 a.C.), que concebeu uma conexão entre homens excepcionais e melancolia, por Galeno (c.129-217), chegando em Ficino na renascença.

528

Basicamente, a melancolia ocorria pelo excesso do humor bile negra no corpo²⁵³, que poderia ser quente ou frio causando diversos sintomas nos melancólicos. Além disso, a bile negra gerava vapores quentes que atingiam o cérebro, levando o homem ao êxtase, furor criativo ou até mesmo à loucura.

Sendo assim, Ficino retoma, em sua filosofia, a ideia aristotélica de que a melancolia gera homens excepcionais que são capazes de criarem grandes feitos criativos quando em estado de êxtase (o autor fará conexão desse estado com o furor divino de Platão). Mas, além dessa ideia, Ficino concebe a melancolia como um dom, pois, apenas os homens melancólicos eram, então, capazes de atingir a contemplação de

²⁵² Importante salientar que essa união se dá através de um instante momentâneo, proporcionando um alívio à alma, expurgando todo o mal do corpo.

²⁵³ Na teoria hipocrática e aceita pelo menos até a época de Ficino, o corpo era formado por quatro tipos de humores ou fluidos: sangue, bile negra, bile amarela e fleuma. Quando esses humores se desequilibravam, havendo preponderância de um deles, eram gerados os temperamentos: sanguíneo, melancólico, colérico e fleumático, respectivamente.

maneira perfeita (atingiam o êxtase através dos vapores da bile). A partir disto, o autor, em seus tratados, oferece diversas maneiras para que todo homem busque um pouco de melancolia (na medida certa) através da alquimia, da astrologia e de hábitos diários²⁵⁴.

Em suma, a renascença acaba aceitando as conclusões de Ficino de que somente o temperamento melancólico era capaz do entusiasmo criativo e no séc. XVI, a moda do comportamento melancólico invadiu o pensamento europeu (WITTKOWER, 2007, p. 103). As qualidades desse temperamento foram associadas à sensibilidade, à solidão, à excentricidade e ao mau humor, como podemos perceber na descrição sobre o humor de Timothy Bright:

Frio e seco; de cor preta e escura; de substância inclinada à dureza/frieza; de memória razoavelmente boa; firme em opinião; duvidoso na deliberação; suspeito, doloroso em estudo e circunspeto; dado aos sonhos medonhos e terríveis; de afeto triste e cheio de medo; ganancioso e ciumento; (...) dessas duas disposições de cérebro e coração nasce a solidão, o luto, choro, suspiro, soluço, lamentação, expressão de falecimento e enforcamento, corado e acanhado, de ritmo lento, silencioso, negligente, recusa a luz e a frequência do homem, deleita-se mais na solidão e na obscuridade (BRIGHT, 1586 apud WITTKOWER, 2007, p. 105).

529

Portanto, podemos inferir que os artistas da Renascença tinham seus traços de personalidade de acordo com as ideias correntes a respeito do talento criativo. Sendo assim, a aliança entre o furor platônica e a melancolia aristotélica era aquilo que os artistas consideravam essencial a sua própria criatividade (WITTKOWER, 2007, p.: 105).

John Dowland e a imagem do artista melancólico

Como visto, a melancolia invadiu a Europa no séc. XVI e podemos encontrar esse assunto representado por muitos

²⁵⁴ A melancolia para Ficino só poderia ser um dom se fosse na justa medida, nem muito, nem pouca, nem muito quente e nem muito fria. Pois, qualquer desequilíbrio poderia levar o homem à loucura ou depressão profunda.

artistas, entre eles, Cesare Ripa em seu *Iconologia* (1593) demonstra a melancolia através da imagem de uma senhora:



Figura 1: *Malinconia* de Cesare Ripa.

Segundo Ripa (1611, p. 323), as roupas despojadas de ornamentos se assemelham à árvore quando estão sem frutos, pois o ânimo do melancólico nunca se levanta. A rocha demonstra como o melancólico é estéril de obras e palavras, tanto para si quanto para os outros. A idade madura, representada pela figura, é aquela em que a melancolia é mais propensa a se manifestar.

Ripa coloca a melancolia em evidência, ainda, em outro emblema, que representa o “Melancólico pela terra”:



Figura 2: *Malenconico per la terra* de Cesare Ripa.

Segundo o autor (1611, p. 89), a bandana na boca representa a natureza fria e seca, pois o silêncio é frígido ao contrário da eloquência calorosa. O livro aberto demonstra a busca incessante pelo conhecimento do melancólico. O pardal na cabeça simboliza sua natureza solitária e a bolsa fechada representa a avareza.

Albrecht Dürer (1471-1528) também se dedica a este assunto em uma famosa gravura, *Melencolia I* (1514). Este retrato mostra uma figura taciturna cercada por inúmeros objetos. A figura do anjo que segura seu queixo representaria o ar deprimido dado pela busca incessante pelos saberes mais difíceis, incapaz de alcançar a iluminação ou de atingir a satisfação. Os objetos que o cercam são os símbolos de seu intelecto, como a ciência, matemática, geometria, filosofia etc.

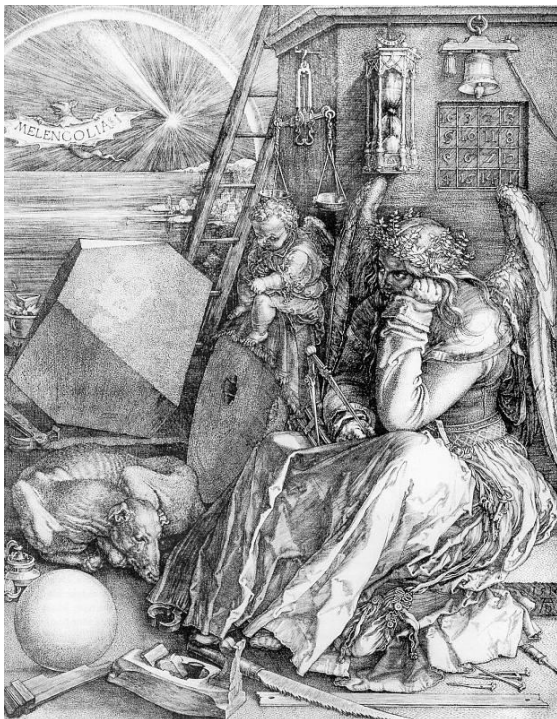


Figura 3: *Melencolia I* (1514) de Albrecht Dürer.

532

Dürer acreditava que a arte de seu tempo era maligna e servia a idolatria, pois o artista se considerava um alter-ego de Deus (WITTKOWER, 2007, p. 98).

Segundo Wittkower (2007, p. 98), nessa época já existia o conceito de artista divino, advindo da teoria de Platão de furor divino/criativo, e também das ideias provindas da Idade Média, que viam o artista como escolhidos por Deus, arquiteto do universo. Com isso, concebia-se a imagem de que o verdadeiro artista melancólico criava um estado de inspiração de loucura ou de loucura inspirada e que os grandes feitos só poderiam existir a partir dessa premissa²⁵⁵.

²⁵⁵ Havia três tipos de loucura: a mania de Platão como uma loucura sagrada de entusiasmo e inspiração; as desordens mentais ou enfermidades de vários tipos; a referência ao comportamento excêntrico (WITTKOWER, 2007, p. 101).

Já para Romano Alberti, secretário da Academia de São Luca em Roma, os pintores se tornavam melancólicos porque ao imitar, eles precisavam reter visões fixadas em suas mentes para depois poderem produzi-las como eles a viram na realidade. Com isso, eles mantinham suas mentes tão abstratas e distantes da realidade que, em consequência, eles se tornavam melancólicos (WITTKOWER, 2007, p. 105)²⁵⁶.

Nesse contexto, na Inglaterra os assuntos neoplatônicos, alquímicos e ocultistas foram vastamente discutidos²⁵⁷. Entre os tratadistas ingleses que escreveram sobre melancolia, encontramos William Perkins (1558-1602), Timothy Bright (1551-1615) e Robert Burton (1577-1640) e entre os poetas que tratavam sobre assuntos ligados a este temperamento, é possível citar John Donne (1572-1631) e Nicholas Breton (1545-1626).

O principal músico inglês que carregou o emblema do artista melancólico nesse país foi John Dowland (1563-1626). Este compositor se considerava um melancólico, tendo utilizado como moto 'sempre Dowland, sempre triste. Muitas de suas canções, cujos textos são de sua própria mão, trazem temas ligados à melancolia, como solidão, escuridão como lugar acolhedor, tristeza, soluços, lágrimas, recusa à luz, etc.

Flow my tears, canção do seu segundo livro de canções (1600) e uma das mais famosas peças de Dowland, tem presentes muito dos aspectos supracitados. Esta peça já existia em uma versão solo para alaúde intitulada *Lachrimae* (1598)²⁵⁸:

²⁵⁶ Vale ressaltar que os tratadistas acerca da melancolia consideravam os muito estudiosos propensos a este temperamento, pois colocando sua energia no estudo, eles esfriavam e secavam o corpo, já que o cérebro consumia todo o calor com a atividade. Dessa maneira, seus corpos se tornavam frios e secos, ou seja, as qualidades da bile negra.

²⁵⁷ Muito provavelmente, esses assuntos circularam mais na Inglaterra devido ao fato da Rainha Elizabeth ter como seu conselheiro John Dee (um mago), ser adepta aos assuntos ocultistas e pela Igreja anglicana não precisar se reportar ao vaticano quanto à circulação de livros no país.

²⁵⁸ Após isto, Dowland compõe uma peça em 1604 intitulada *Seven Tears* que tem como base *Flow My Tears*, desenrolando-se em sete

Correi minhas lágrimas, caí de suas nascentes; exiladas para sempre, deixai-me lamentar; onde o pássaro preto da noite canta suas tristes infâmias; ali deixai-me viver sozinho; Luzes caí em vão, não brilhei mais; nenhuma noite é escura o suficiente para aqueles que, em desespero, deploram sua sorte perdida; a luz não revela nada além de pena; Nunca deixei minhas dores serem aliviadas; desde que compaixão se foi; lágrimas, e suspiros, e gemidos privaram meus dias cansados de todas as alegrias; Do mais alto pináculo do contentamento minha fortuna foi arremessada; e medo, e mágoa, e dor são as esperanças para meus desertos, já que a esperança se foi; Escutai, oh! Sombras que morais na escuridão. Aprendeí a desprezar a luz. Feliz, feliz aqueles que no inferno não sentem o desprezo do mundo (DOWLAND, 1600, tradução nossa).

534

Analisando o assunto retratado por Dowland nesse poema, encontramos logo no primeiro parágrafo o aspecto da solidão. O segundo parágrafo trata da recusa à luz, tendo a escuridão como lugar acolhedor dos sofredores. No terceiro e quarto parágrafos estão presentes as afecções melancólicas das lágrimas, dor, mágoa, etc. No último parágrafo temos novamente o tema da recusa à luz, em que o próprio inferno se torna mais confortável do que o mundo terreno. Todos esses elementos podem ser encontrados como aspectos relacionados à melancolia, e encontram semelhança com a imagem melancólica construída por Bright, como vimos.

In Darkness Let me Dwell também apresenta conteúdo melancólico:

Na escuridão deixai-me morar; o chão deve ser de dor; o teto de desespero, para barrar toda a luz alegre de mim; a parede de mármore preto, que úmida ainda deve chorar; minha música, sons conflitantes infernais para banir o sono amigável; Assim, casado com meu desgosto, e deitado em minha tumba; oh! Deixa-me agonizar vivo, até a morte realmente chegar, até a morte realmente chegar;

pavanas. Nota-se como o símbolo das lágrimas era algo explorado pelo compositor.

Minha mágoa deve ser delicada; e lágrimas meu vinho
envenenado; meus suspiros o ar, através do qual meu
coração pintado deve ansiar;
Minha túnica [deve ser] minha mente [que] deve superar a
noite mais escura; meu estudo deve ser pensamentos
trágicos, triste fantasia para deleitar; fantasmas pálidos e
sombrias assustadoras devem ser meus conhecidos;
Oh assim, minha maior alegria, eu tenho por ti, eu tenho por
ti; na escuridão deixai-me morar (DOWLAND, 1606, tradução
nossa).

Novamente aqui a escuridão é representada como um
lugar acolhedor e a solidão é enaltecida. Além disso, esse
poema retrata o sofrimento como uma necessidade para a
punição e o desejo pela morte é tido como fim último dessas
dores.

Já *Come Heavy Sleep* demonstra as agonias da alma que
se encontra desesperada e cansada dos tormentos e
sofrimentos. A alusão ao sono pesado seria uma fuga da
realidade, uma fantasia até a morte verdadeira chegar (o sono
final)²⁵⁹:

Venha sono pesado, imagem da verdadeira morte; e feche
esses meus olhos chorosos e desgastados: cuja fonte de
lágrimas impede meu sopro vital; e meu coração chora
lágrimas com o rosto inchado de tristeza. Venha e tome posse
de minha alma cansada e desgastada, que vive morrendo, até
que tu a roubes;

Venha, imagem do descanso e sombra do meu fim, aliada da
noite, filha desta noite triste de face negra. Venha e acalme a
rebelião em meu peito, cujas fantasias assustam minha
mente. Oh, venha, doce sono, ou eu morro para sempre.
Venha antes do meu sono final, ou não volte mais
(DOWLAND, 1597, tradução nossa).

Dessa maneira, através dos textos destas três canções
de Dowland, é possível perceber que o autor se insere no
contexto da representação melancólica, equiparando-se a

²⁵⁹ Acredita-se que todos esses poemas foram escritos pelo próprio
compositor, já que ele é referenciado como um grande poeta inglês no
tratado de Henry Peacham (1622), o jovem.

outros os artistas do período.

Considerações Finais

Como visto, a melancolia é um assunto discutido desde Hipócrates e que ganha uma maior reverberação na renascença entre os séculos XV e XVI. Entre os filósofos que já discutiram esses assuntos, encontramos a melancolia representada apenas como um desequilíbrio humoral, como uma patologia, como uma percussora de homens excepcionais e como um dom que pode levar à genialidade e à libertação da alma.

Sendo assim, a filosofia neoplatônica propagada por Ficino no séc. XV considerava a melancolia como um dom na medida certa, pois leva o homem à conquista da contemplação e por consequência à libertação momentânea de sua alma. Esse pensamento foi largamente difundido pela Europa, já que Ficino conseguiu unir tanto a metafísica de Platão quanto a razão Aristotélica em voga nesse período. Tudo isso acabou culminando na concepção de uma imagem de artista melancólico em que estes acabaram se utilizando dessa premissa criativa para enaltecer sua arte.

Desse modo, o músico inglês John Dowland insere-se nesse contexto, já que propagou sua imagem pela Europa como um artista melancólico, ficando assim conhecido como um dos mais representativos da Era Elisabetana.

Dentre os exemplos de poemas trabalhados por Dowland utilizados neste artigo, podemos confirmar os vários assuntos conectados com o tema da melancolia, bem como a própria imagem de um artista melancólico descrito tanto por Ripa, Dürer quanto por Bright.

É importante salientar que essa representação da melancolia por parte do compositor também pode ser percebida no contexto puramente musical. Dowland empregou vastamente o emblema das lágrimas, representadas por tetracordes descendentes, em especial o frígio (Lá-Sol-Fá-Mi), que já era um lugar-comum para representação do lamento. Entre outros recursos musicais que podemos encontrar nessas peças e que representam o lamento, segundo tratadistas do período (entre eles Gioseffo Zarlino, Thomas Morley e Joachim Burmeister), estão o uso de intervalos de semitons, frases cromáticas e saltos de sexta e terça menores:

Não é possível afirmar categoricamente se de fato Dowland seria um melancólico, porém, ao estabelecer uma conexão com as visões acima colocadas, o que se torna significativo para este trabalho é que ele utilizou de preceptivas melancólicas para compor suas obras e os poemas de suas peças, sempre ciente do que era a melancolia.

Referências bibliográficas

BRIGHT, Timothie. *A Treatise of Melancholie*. New York: Cambridge University Press, 1940.

BURMEISTER, J. *Musical Poetics*. Tradução, introdução e notas de Rivera, Benito V. London: Yale University Press, 1993.

BURTON, Robert. *Anatomy of Melancholy*. London: Oxford University Press, 1998.

DWYER, Benjamin. Within it lie ancient melodies: Dowland's musical rhetoric and Britten's songs from the Chinese. *The Musical Times*, London, v. 153, N. 1919, p. 87-102, 2012.

DOWLAND, John. *The Second Book of Songes*. London: Thomas Este, 1600. Partitura fac-símile.

FICINO, Marcilio. *Platonic Theology*. Trad. para inglês de Michael J.B. Allen. Cambridge: Havard University Press, 2001.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance thought and the arts*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

PEACHAM, Henry. *The Compleat Gentleman*. Oxford: Clarendon Press, 1634.

PIGEAUD, Jackie. *O Homem de Gênio e a Melancolia: o problema XXX,1/ Aristóteles*. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611.

WITTKOWER, Margot e Rudolf. *Born Under Saturn: the character and conduct of artists*. Nova York: Review House, 2007.

Os elementos sonoros e não-sonoros de uma obra musical segundo Ingarden.

GLÁUCIO ADRIANO ZANGHERI
ECA/USP - glauciozan@usp.br

Em seu ensaio sobre a música, o filósofo e fenomenólogo polaco Roman Ingarden (1893-1970) distingue entre os elementos sonoros e os não-sonoros presentes numa obra musical. Essa distinção se insere num contexto que [1] justifica a estrutura uniestratificada²⁶⁰ da obra musical²⁶¹; [2] fornece novos argumentos que corroboram com a concepção da obra como ‘objeto intencional’²⁶²; [3] esclarece a sua estrutura *quasi-temporal* (*quasi-zeitlich*); e [4] busca estabelecer um ponto de partida para que se possa emitir juízos de valor artístico e estético. O presente artigo pretende tão somente descrever quais são os elementos sonoros e não-sonoros de uma obra musical segundo o Autor.

Os elementos sonoros

Ingarden começa a sua argumentação fazendo as seguintes observações:

Qualquer obra musical individual é uma formação que consiste de várias fases, cujas qualidades das notas e dos sons, bem como a dos ruídos, constituem os elementos fundamentais da obra. Eles são fundamentais num duplo sentido: primeiro, eles formam o fundamento ôntico último da obra em si, sem o qual a obra não possuiria nenhuma de suas formações e elementos ulteriores construídos sobre ele. Apenas a realização dessas qualidades sonoras em tons realmente produzidos torna possível algo como a “performance” da obra musical. E, segundo, a partir dessa multiplicidade, resultam formações sonoras de ordem superior de tal tipo que as constituintes ou qualidades elementares se mostram por meio de sua totalidade

²⁶⁰ Cf. Ingarden (1986, p. 48-55; 1989, p. 31-34).

²⁶¹ Ingarden tem em mente a chamada ‘música pura’.

²⁶² Sobre o conceito de ‘objeto intencional’, cf. Moura (2006).

gestáltica sintética, por assim dizer, e, como tal, formam o fundamento fenomenal dessas formações (INGARDEN, 1989, p. 47).

Em verdade, o que se pretende aqui é distinguir com clareza os sons físicos “realmente produzidos” numa performance dos sons entendidos como ‘objetos intencionais’²⁶³ – “formações sonoras de ordem superior” que por se situarem no âmbito da psique fazem parte de uma ‘relação intencional’ e, por isso mesmo, constituem um “fundamento fenomenal”²⁶⁴. Desse modo, na medida em que a performance (que executa os sons físicos) não se confunde com a obra em si, pois ela é um processo e, como tal, temporalmente determinada²⁶⁵, o que constitui os elementos sonoros, ou melhor, o ‘fundamento sonoro’ da música são, precisamente, as “formações sonoras de ordem superior”. Mas, no que elas consistem mais exatamente?

539

Segundo Ingarden, elas são tudo aquilo que a consciência torna objeto, qualifica, determina e sintetiza a partir da experiência auditiva²⁶⁶ ou da ‘percepção’²⁶⁷. Sendo assim, elas podem incluir movimentos inteiros, períodos, frases musicais, melodias, motivos, acordes, formações harmônicas e, em alguns casos específicos, até mesmo as próprias notas. Em outras palavras, uma formação sonora nada mais é do que uma estrutura sonora qualitativa determinada pela consciência como sendo um *todo*²⁶⁸. Essas estruturas se inter-relacionam e se sobrepõem hierarquicamente constituindo, assim, o todo

²⁶³ Essa distinção também pode ser encontrada em Husserl (1962, § 2), com a ressalva de que, para este Autor, os ‘objetos intencionais’ parecem ser compreendidos como ‘objetos ideais’. Uma distinção nos mesmos moldes, como se sabe, também será muito cara para Pierre Schaeffer (1977).

²⁶⁴ Sobre o modo como a fenomenologia compreende a ‘psique’ a ‘relação intencional’ e a própria noção de ‘fenômeno’, cf. Moura (2001; 2006).

²⁶⁵ Cf. Ingarden (1986, p. 10; 1989, p. 8).

²⁶⁶ Cf. Ingarden (1986, p. 29-30).

²⁶⁷ Ingarden, alinhado com Bergson, parece compreender a ‘percepção’ como algo ‘indeterminado’. Cf. Ingarden (1986, p. 29 e ss.).

²⁶⁸ Sobre a concepção de *todo* (bem como de *parte*) na fenomenologia, cf. Sokolowski (2012, p. 32-36) e Husserl (2012, p. 231/<277> e ss.).

representado por uma obra musical. O que se argumenta com isso é que apreendemos estruturas: nós escutamos, por exemplo, uma melodia que se constitui na medida em que ela é executada, e não um conjunto de notas ou de partes isoladas que só ao final somamos para, finalmente, compreendermos e sabermos o que se passou²⁶⁹.

Contudo, mais do que isso, as formações sonoras podem ser valoradas artisticamente e esteticamente. Elas podem ser completamente *individuais*, ou seja, formações sonoras únicas, irrepetíveis e totalmente ‘originais’ de uma determinada peça, ou *genéricas*, “que podem aderir a diferentes formações sonoras e ser descritas e divididas genericamente segundo certos tipos” (INGARDEN, 1989, p. 49)²⁷⁰. Como exemplos desses tipos genéricos Ingarden cita os ‘motivos’, as ‘frases’ e os ‘movimentos’ que constituem, por exemplo, as partes de uma sonata clássica²⁷¹.

Finalmente, e ainda refletindo de que forma os fundamentos sonoros de uma obra podem ser valorados, o Autor faz algumas reflexões acerca daquilo que os musicólogos tradicionais chamam de “elementos básicos da música”, a saber, a melodia, a harmonia e o ritmo. Embora Ingarden concorde que as características melódicas, harmônicas e rítmicas constituam os fatores estruturais básicos das formações sonoras e da obra musical como um todo²⁷², ele irá argumentar que eles não podem ser pensados de forma isolada ignorando aspectos como o timbre, a dinâmica, a agógica e o próprio contexto em que uma melodia, uma harmonia ou um ritmo se desenvolvem. No entanto, embora fatores como a dinâmica, o volume e o timbre possam adquirir um valor

²⁶⁹ Nesse sentido, Ingarden parece retomar certas concepções de *retenção* e *protensão* desenvolvidas por Husserl (1991) em suas reflexões acerca do tempo. Cf. também Sokolowski (2011, p. 141 e ss.)

²⁷⁰ Isso significa que Ingarden prevê a possibilidade de formações sonoras que, conceitualmente, não se enquadrem às estruturas formais tradicionais.

²⁷¹ Nesta passagem, em uma nota de rodapé, Ingarden (1986, p. 84) comenta que explicar em que sentido estas totalidades se combinam para formar uma *única* obra musical consiste num dos maiores problemas concernentes à totalidade de uma obra musical. Cf. também Ingarden (1989, p. 128, nota 36).

²⁷² Cf. Ingarden (1989, p. 56).

estético extremamente relevante numa determinada obra musical, o Autor afirma que, por outro lado, “particularidades do tempo e do timbre podem apenas exercer um papel suplementar na determinação das formações sonoras” (INGARDEN, 1989, p. 56). Quer dizer, Ingarden parece duvidar que o timbre possa ser um fator estruturador de uma obra musical como um todo, e isso nos dá bons motivos para o acusarmos de ‘conservadorismo’. Contudo, é inegável que a questão ainda hoje é controversa e, nesse sentido, talvez devêssemos encarar a afirmação dele mais como a constatação de uma dificuldade do que como uma censura ou asseveração de uma impossibilidade.

Os elementos não-sonoros

O primeiro elemento não-sonoro, e também o mais próximo dos elementos sonoros, é a estrutura temporal imanente à obra musical – a estrutura *quasi-temporal* da obra²⁷³. Segundo Ingarden, o que é decisivo aqui é o fato de que este tempo é organizado. Essa estrutura temporal é extremamente abrangente e não se restringe meramente ao modo como as formações sonoras estão dispostas e se sucedem umas às outras no desdobramento da obra musical. O Autor tem em mente o aspecto dinâmico e qualitativo do ritmo musical; as suas gradações de densidade (um momento mais denso, outro mais esparso) e o modo, por assim dizer, “vivo” como ele se desenvolve ao longo de uma peça musical. Além disso, não podemos nos esquecer que a maneira como sentimos a duração num *andante* e num *presto* é qualitativamente diferente, pois trata-se de como a estrutura temporal da obra nos faz viver fenomenologicamente o tempo no decorrer da obra – é como se “entrássemos” na obra. E é por todos esses motivos que a organização da estrutura temporal da música é um dos principais critérios de valoração estética.

O segundo elemento não-sonoro descrito por Ingarden é o ‘movimento’. Esse termo não se refere à simples mudança de uma formação sonora e o aparecimento de outra e nem

²⁷³ Cf. Ingarden (1986, p. 89; 1989, p.57). Cumpre observar aqui que, segundo o Autor, a obra de arte literária também possui uma estrutura *quasi-temporal*. Cf. Ingarden (1973).

àquilo que normalmente chamamos de movimento (um corpo mudando sua posição no espaço). O que está em jogo aqui é [1] o desenvolvimento de melodias e/ou de 'vozes' que ocorrem em simultaneidade; [2] a constituição de uma espécie de "espaço musical peculiar" (Ingarden, 1986, p. 91) que é apreendido de forma puramente auditiva; e [3] uma instância que, de algum modo, nos diz que uma formação sonora 'começou', 'se desenvolveu', 'terminou', foi 'interrompida', ou ainda, que permaneceu 'imóvel'²⁷⁴. Como se pode observar, o 'movimento' está intimamente associado com a estrutura temporal das formações sonoras e da própria obra em si. Em suma, trata-se do fenômeno que nos permite afirmar que determinada melodia está se movendo ou está 'parada' impondo, por isso mesmo, um "espaço" no qual podemos distinguir e 'localizar' elementos sonoros que ocorrem simultaneamente. Outrossim, o 'movimento' é um elemento que aponta para a questão da unidade da peça na medida em que, por exemplo, pergunta em que sentido o 'movimento' de duas frases musicais que se sucedem estabelecem uma relação de continuidade ou de contraste para, justamente, desenvolver a cadeia das formações sonoras. Apontando claramente para um valor estético, Ingarden parece reivindicar algo que concilie e permita o desdobramento do 'movimento' das formações sonoras que se seguem umas às outras.

O próximo elemento não-sonoro é a 'forma' (*Form*) e, com este termo, Ingarden se refere a um *momento* das formações sonoras e não apenas e exclusivamente à 'forma sonata', 'forma ternária' etc. Trata-se, assim, dentre os exemplos citados pelo Autor, do perfil ou do padrão de uma linha melódica (incluindo as suas articulações específicas), da articulação das formações harmônicas e até mesmo da estrutura específica de certos acordes²⁷⁵. "Estas 'formas' são heterogêneas, e tal como as formações sonoras de ordem ascendente, culminam na 'forma', da obra como um todo" (INGARDEN, 1986, p. 93). Estas 'formas' são o que permite, por exemplo, transpor uma melodia para outra tonalidade, transcrevê-la para outro instrumento ou modificá-la por meio

²⁷⁴ Como, por exemplo, uma nota ou um acorde sustentado ao longo de vários compassos.

²⁷⁵ Cf. Ingarden (1986, p. 93; 1989, p. 65)

de variações e, ainda assim, ela continuar reconhecível. Mais uma vez constata-se que Ingarden tem em mente a questão daquilo que unifica e torna compreensível uma obra musical (uma ordem racional), e a partir da eleição desse valor estético, a chamada ‘música moderna’²⁷⁶ é por ele problematizada:

Na assim chamada música moderna o agente de ordem racional não pode ser tão facilmente compreendido, e o seu papel na construção da obra é mais difícil de ser apreciado (INGARDEN, 1986, p. 97).

Em verdade, Ingarden constata aqui dois extremos na música moderna que devem ser discutidos de forma mais aprofundada e ponderada, a saber, a “racionalidade” e a “irracionalidade”. Isso parece indicar que uma posição média que conciliasse os dois extremos permitiria uma apreciação mais adequada da ‘forma’ da produção musical da primeira metade do século XX.

Após a descrição desses três primeiros elementos não-sonoros que, como vimos, se complementam mutuamente e estão em estreita relação com os elementos sonoros representados pelas formações sonoras, Ingarden passa a descrever um outro conjunto de três elementos que, por assim dizer, tentam dar conta dos aspectos “emotivos” da música. O primeiro deles (e o quarto elemento não-sonoro) diz respeito justamente às “qualidades emocionais” da obra musical. Segundo ele, “praticamente, não há composição musical que careça de qualidades emocionais” (INGARDEN, 1986, p. 98) e, mais do que isso, essas qualidades estão intimamente conectadas com as formações sonoras. Em verdade, toda a argumentação se sustenta sobre quatro distinções que devem ser rigorosamente observadas e de modo algum podem ser confundidas: [1] a qualidade emocional da obra musical em si, [2] as emoções do ouvinte e suas respostas emocionais frente a obra, [3] as emoções expressas pelo intérprete, e [4] as emoções do compositor. Segundo Ingarden, o simples fato de cada uma dessas emoções poderem ser distinguíveis e

²⁷⁶ Termo “muito vago” segundo o Autor. Cf. Ingarden (1986, p. 97, nota de rodapé 16).

discrepantes entre si revela que as qualidades emocionais da obra são de um tipo completamente singular e de natureza “*especificamente musical* [...]”, possuindo tal força e presença dinâmica que elas são mais ‘eficazes’ do que nas outras artes” (INGARDEN, 1986, p. 98, grifo do autor). Quer dizer, ao contrário do que geralmente se acredita, essas qualidades não são exatamente ‘extramusicais’, mas constituem um elemento não-sonoro específico que compõe as formações sonoras de uma música. Nesse sentido, a ‘tristeza’, a ‘doçura’, a ‘melancolia’, o ‘terror’ ou a ‘inquietação’ observadas em uma obra musical nada tem em comum com estes mesmos sentimentos quando vividos em outras situações. “Estas palavras são muito genéricas e não transmitem a característica específica, por exemplo, do terror na obra musical” (INGARDEN, 1986, p. 99, nota de rodapé 17). Ou seja, no limite, as qualidades emocionais de uma obra musical simplesmente não podem ser adequadamente expressas por meio da linguagem verbal. E são justamente essas características específicas das qualidades emocionais enraizadas no material sonoro das formações sonoras da obra musical que as distinguem dos sentimentos expressos pelo intérprete no momento da execução. Um simples exame da partitura ou a comparação entre várias interpretações revela isso – embora os sentimentos expressos pelo executante tenham como base a obra²⁷⁷. Outrossim, as qualidades emocionais específicas da obra também são distintas das emoções que o ouvinte (por sua própria conta e risco) pode projetar na obra ou das emoções que podem afetá-lo no ato da escuta. Isso se dá na exata medida em que o ouvinte, tomando consciência de que está falseando o sentido próprio da obra, pode rejeitar os seus próprios sentimentos para buscar apreender as qualidades emocionais

²⁷⁷ Evidentemente, tudo isso pode ser relativizado na medida em que uma partitura possui vários pontos de indeterminação e, conseqüentemente, várias possibilidades de interpretação (cf. INGARDEN, 1986, p. 137 e ss.; 1989, p. 104 e ss.). No entanto, não podemos ignorar o fato de que o modo como o(s) executante(s) interpreta(m) uma obra, aquilo que ele revela ou cria a partir dela, consiste num aspecto determinante para avaliarmos a qualidade e a justeza de uma execução.

da música em questão²⁷⁸.

E esses argumentos também servem como base para distinguirmos as emoções do compositor e as qualidades emocionais intrínsecas à obra. Aqui, há apenas uma ressalva. É que em alguns casos específicos é possível afirmar que algum aspecto dos sentimentos do compositor ‘pertence’ às qualidades emocionais da obra. Contudo, é preciso ter sempre em mente que os sentimentos do compositor consistem numa totalidade completamente estranha à totalidade representada pela obra, e nesse sentido, quando nos referimos aos sentimentos do compositor, estamos nos movendo para um domínio que se situa para além da peça musical.

Para finalizar essas reflexões sobre as qualidades emocionais da obra musical, Ingarden dedica algumas observações acerca de alguns casos singulares em que as formações sonoras são compostas de maneira a representar alguma coisa extramusical. O que se tem em mente aqui não são as canções (na qual a música se associa a algum texto), a ópera, ou uma peça (um poema sinfônico, por exemplo) na qual há um título ou qualquer outra indicação que sugere ao ouvinte algo para o qual aquela música busca fazer referência (ainda que no puro domínio da fantasia), mas sim aos casos de música ‘representativa’. Ou seja, daqueles casos em que a formação sonora, de alguma maneira, é composta de forma a imitar algum aspecto da *Gestalt*²⁷⁹ daquilo que se busca representar. Segundo o Autor, é o que ocorre, por exemplo, em algumas peças de Debussy, no ‘motivo do fogo’ da ópera *Das Reingold* de Wagner e nos casos em que a música imita o “sussurro de um riacho, o baque dos cascos de um cavalo, os sons da tempestade ou o grito de desespero de Pelleas” (INGARDEN, 1986, p. 108). Sem pretender efetivamente dar uma resposta à questão, Ingarden apenas argumenta que as formações sonoras da música não funcionam do mesmo modo que as expressões linguísticas e, portanto, a solução para a pergunta de como elas podem representar algo sem o auxílio de algum elemento

²⁷⁸ E isso também se aplica aos casos em que há ‘empatia’ entre o ouvinte e a obra musical. Cf. Ingarden (1986, p. 103-104).

²⁷⁹ Cf. Ingarden (1989, p. 76).

textual ou cênico exige uma investigação à parte²⁸⁰.

Finalmente, o último elemento não-sonoro apontado por Ingarden são as “qualidades valoráveis esteticamente que constituem os valores estéticos próprios da obra musical” (INGARDEN, 1989, p. 77). Em princípio, três possibilidades se apresentam: [1] apenas a “forma” pode ser valorada esteticamente, [2] apenas o “conteúdo” (o ‘material’) pode ser valorado esteticamente, e [3] a valoração estética deve ser buscada numa congruência ou num vínculo entre a “forma” e o “conteúdo”. Para o Autor, as três posições são simplificadoras do problema e igualmente insustentáveis. Isso se dá, em primeiro lugar, em razão da vagueza como os termos ‘forma’ e ‘conteúdo’ são entendidos. Contudo, mesmo que se chegue a um acordo acerca do sentido desses termos encontraremos sérias dificuldades. No primeiro caso em questão, por exemplo, se assume que todos os elementos formais da obra são valoráveis; não haveria elementos formais neutros – isso significa que, no limite, uma obra poderia ter valor estético simplesmente por ter sido composta nos padrões da forma sonata, o que é insustentável. Além disso, tanto no primeiro como segundo posicionamentos, considera-se suficiente apenas apontar para a ‘forma’ ou para o ‘conteúdo’, conforme o caso, para descobrir qual o valor estético da obra. Quanto ao terceiro caso, ele se mostra problemático na medida em que se parte do princípio de que apenas a combinação da forma e do conteúdo podem ser esteticamente valoráveis, descartando com isso a possibilidade de qualquer um dos dois elementos serem valorados individualmente por si só. Mas, sendo assim, de onde devemos partir?

Ingarden responde a esta questão justamente sugerindo que tanto os elementos sonoros como os não-sonoros são passíveis de serem valorados esteticamente. Fazendo uma rápida consideração sobre a base sonora da obra (as formações sonoras), Ingarden argumenta que, por exemplo, a ‘plenitude’ sonora de um violino consiste num valor estético positivo, mas, por outro lado, um ‘ruído’ produzido por este mesmo violino teria um valor estético negativo. No entanto, o

²⁸⁰ Ou seja, mais do que propor uma teoria acerca da ‘música representativa’, Ingarden parece querer problematizar ou pôr em xeque algumas concepções oriundas do romantismo.

contexto em que esse ruído ocorre pode dar a ele um valor estético positivo – justamente em razão da associação dele com os outros elementos²⁸¹. E o mesmo pode ser dito acerca de formações sonoras superiores (como melodias, por exemplo) e dos elementos não-sonoros. Quer dizer, os elementos não-sonoros também se associam heterogeneamente entre si produzindo um fenômeno estético positivo de ordem superior. Assim:

É apenas na base dessas várias e heterogêneas seleções das qualidades valoráveis esteticamente que as qualidades não-sonoras constituem-se *in concreto* durante uma determinada execução; qualidades que proporcionam uma íntima determinação do valor da obra em questão e, simultaneamente, constituem esse valor (INGARDEN, 1986, p. 113).

Por fim, Ingarden (1986, p. 114) irá propor também que se faça um levantamento sistemático dessas qualidades heterogêneas valoráveis esteticamente, bem como das qualidades dos valores estéticos individuais. Proposta esta que será reapresentada e desenvolvida em diversos outros textos estéticos de Ingarden²⁸².

547

Conclusão

Como se pode constatar, o objetivo final de Ingarden ao distinguir os elementos sonoros e os não-sonoros de uma obra musical estão intimamente vinculados à tentativa de estabelecer um ponto de partida seguro para uma melhor teorização dos valores artísticos e estéticos da música. Contudo, há de se observar também dois outros pontos que nos parecem relevantes. O primeiro deles diz respeito ao fato do Autor sublinhar que os elementos não-sonoros podem não estar presentes em *todas* as obras musicais, o segundo, aos argumentos que afastam radicalmente a música da literatura. Em ambos os casos o que se pretende demonstrar é a uniestratificação da obra musical e a heterogeneidade do único

²⁸¹ Cf. Ingarden (1986, p. 111-112; 1989, p. 79).

²⁸² Cf. Ingarden (1957, 1958, 1985).

estrato que a obra musical (pura) possui (o estrato das formações sonoras). Nesse sentido, a distinção entre os elementos sonoros e não-sonoros acabam por desempenhar um papel central para compreendermos adequadamente o que é e o modo de ser de uma obra musical no sistema estético de Ingarden. Finalmente, a distinção também reformula os termos de uma série de problemas que ainda hoje são controversos – fato que por si só nos convida a reexaminar o pensamento ingardeniano.

Referências Bibliográficas

HUSSERL, Edmund. *Lógica forma y lógica transcendental: ensaio de una crítica de la razón lógica*. Tradução: Luiz Villoro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

_____. *On the phenomenology of the consciousness of internal time (1893-1917)*. Tradução: John Barnett Brough. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991.

_____. *Investigações Lógicas: Investigações para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento*. Tradução: Pedro M. S. Alves e Carlos Alberto Morujão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

INGARDEN, Roman. La valeur esthétique et le problème de son fondament objectif. In: *Atti del III Congresso internazionale di Estetica*, Venezia, 3-5 Settembre, 1956. Turin: Edizioni della Rivista di Estetica, 1957, pp. 167-173.

_____. Bemerkungen zum Problem des aesthetischen Werturteils. In: *Atti del Simposio di Estetica*. Venezia, 1958. Padova: Edizioni della Rivista di Estetica, 1958, pp. 41-50.

_____. *A obra de arte literária*. Tradução: Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barreto. Prefácio de Maria Manuela Saraiva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

_____. *Selected papers in Aesthetics*. Traduções: Adan Czerniawski [et al]. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 1985.

_____. *The work of music and the problem of its identity*. Tradução: Adan Czerniawski. London: The MacMillan Press, 1986.

_____. *Ontology of the work of art: The musical work. The Picture. The architectural work. The film*. Tradução: Raymond Meyer e John T. Goldthwait. Ohio: Ohio University Press, 1989.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Racionalidade e Crise*: Estudos de História da Filosofia Moderna e Contemporânea. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.

_____. Prefácio. In: HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Tradução: Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias e letras, 2006, p. 15-23.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*: Essai interdisciplines. (Nouvelle édition). Paris: Seuil, 1977.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. (3ª Ed.). Tradução: Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Loyola, 2012.