# SIMPEMUS 5

simpósio
depesquisa
emmúsica2008

# anais

# SIMPEMUS 5

simpósio
depesquisa
emmúsica2008

# anais

**Universidade Federal do Paraná**

**Reitora pro tempore**
Márcia Helena Mendonça
**Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação**
Maria Consuelo Andrade Marques
**Diretora do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes**
Maria Tarcisa da Silva Bega

**Coordenadora do Programa de Pós-Graduação**
Rosane Cardoso de Araújo

**Editora do DeArtes**

**Diretor**
Norton Dudeque

**Conselho Editorial**
Álvaro Carlini
Paulo Reis
Rogério Budasz
Walter Lima Torres Neto

# anais do simpósiodepesquisaemmúsica2008

# SIMPEMUS 5

norton dudeque
(organizador)

deartes | ufpr
curitiba | 2008

anais do
simpósiodepesquisaemmúsica2008
SIMPEMUS 5

**Realização**

Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR

Departamento de Artes da UFPR

**Apoio**

Fundação Araucária

UFPR

© 2008 os autores listados no sumário

Anais do Simpósio de Pesquisa em Música: SIMPEMUS5 (5.:2008:Curitiba)
Simpósio de Pesquisa em Música: Anais / Organização Norton Dudeque – Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.
306p. : il., 29cm. x 21 cm.
ISBN 978-85-98826-18-9

1. Musicologia-Congresso-Brasil. 2. Música-Pesquisa. 3. Música-Popular Brasileira 4. Música-Composição. 5. Música-Análise.
1. Dudeque, Norton. II.Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.II.Título

CDD – 780.01

**DeArtes UFPR**
**Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná**
Rua Coronel Dulcídio, 638
80420-170 Curitiba PR
(41) 3222-6568
www.artes.ufpr.br

impresso no Brasil
2008

simpósiodepesquisaemmúsica2008
SIMPEMUS 5

comitê organizador
| Norton Dudeque | Rosane Cardoso de Araújo | Zélia Chueke |

comitê de seleção de trabalhos
| Beatriz Ilari | Daniel Quaranta| Rosane Cardoso de Araújo | Isaac Chueke |
| Zélia Chueke | Norton Dudeque | Roseane Yampolschi |

moderadores
| Álvaro Carlini | Anselmo Guerra | Beatriz Ilari | Bernardo Grassi |
| Fernando Menon | Isaac Chueke | Lara Janek Babbar | Mauricio Dottori |
| Norton Dudeque | Rosane Cardoso de Araújo | Zélia Chueke |

monitores
| Alan Medeiros | Alessandro Ferreira | Anahí Ravagnani | Auro Sansom |
| Cleise Monteiro | Edson Figueiredo | Fernanda Souza | Melissa Anze |
| Sabrina Schultz | Sólon Mendes | Taianara Goedert |

apoio

FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA
Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná

realização

DeArtes
PPGMÚSICA

UFPR

xi | apresentação |

## | comunicações |

### | sessão 1A |

1 RADAMÉS GNATTALI E PIXINGUINHA: CARINHOSO NO CHORO DA SUÍTE RETRATOS

Luciano Chagas Lima

6 A HARPA NA SOCIEDADE CARIOCA – SÉCULO XIX (1817/1890)

Vanja Ferreira

10 DA COMPOSIÇÃO AO ARRANJO VOCAL: O PAPEL DO ARRANJADOR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Rogério Carvalho (UFRJ)

14 REFLEXÕES SOBRE MÚSICA POPULAR E ERUDITA PARA O ESTUDO DA FRONTEIRA.

Marcela Perrone (UNIRIO-CAPES)

### | sessão 1B |

19 ANÁLISE DE *LONTANO* E *CONTINUUM* DE GYORGY LIGETI APLICADA À COMPOSIÇÃO MUSICAL

Sólon de Albuquerque Mendes (UFPR-CAPES)

27 MÚSICA ADAPTATIVA E ARTICULAÇÃO NARRATIVA EM JOGOS ELETRÔNICOS

Felipe Hickmann (UFPR)

31 TÉCNICAS EXPANDIDAS NA OBRA PARA PIANO DE HENRY COWELL

Vânia Eger Pontes (UDESC) Maria Bernadete Castelan Povoas (UDESC)

### | sessão 1C |

37 A SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA BRASÍLIO ITIBERÊ (*SCABI*) E A PROMOÇÃO DE CONCERTOS MUSICAIS: APRESENTAÇÕES COM INTÉRPRETES DE ORIGEM GERMÂNICA E DO LESTE EUROPEU EM CURITIBA, PARANÁ, ENTRE 1945-1954.

Alan Rafael de Medeiros (UFPR) Álvaro Carlini (UFPR)

45 SONATA N. 2 PARA PIANO DE JOSÉ PENALVA: ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

Alexandre Gonçalves (UDESC) Guilherme Sauerbroon de Barros (UDESC)

59 SUGESTÃO, REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Renata Soares Cáceres (UFPR)

66 "EM MEMÓRIA DE UM AMIGO": CONSIDERAÇÕES SOBRE CAMARGO GUARNIERI PÓS-TONAL

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC) Allan Medeiros Falqueiro (UDESC)

### | sessão 2A |

74 POEMA SONORO/MÚSICA POÉTICA: UMA ARTE DE FRONTEIRA

Daniel Quaranta (UFPR)

80 ACASO E INDETERMINAÇÃO COMO FERRAMENTAS COMPOSICIONAIS EM CAGE

Valério Fiel da Costa (UNICAMP)

84 PONTOS DE CONTATO ENTRE A *SONATA PARA PIANO*, OP.1, DE ALBAN BERG E A *PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA*, OP.9, DE ARNOLD SCHOENBERG

Carlos de Lemos Almada (UNIRIO)

**| sessão 2B |**

92 PROGRAMAÇÃO MUSICAL NO TEATRO SANTA ISABEL EM DESTERRO

Marcos Tadeu Holler (UDESC) Gustavo Weiss Freccia (UDESC)

97 OS ESTATUTOS DAS SOCIEDADES DE CANTO DOS IMIGRANTES ALEMÃES EM BLUMENAU (SC)

Roberto Fabiano Rossbach (UDESC)

102 ATUAÇÃO DAS SOCIEDADES MUSICAIS E BANDAS CIVIS EM DESTERRO DURANTE O IMPÉRIO

Marcos Tadeu Holler (UDESC) Débora Costa Pires (UDESC)

107 SAMBA DE RODA EM CURITIBA DESDE A DÉCADA DE 1960

Flávia Cachineski Diniz (FAP)

**| sessão 2C |**

115 CANJA DE VIOLA: UMA COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL EM CURITIBA

Grace Filipak Torres (UFPR)

120 ATOS COMPOSITIVOS: ATIVIDADES MUSICAIS ATRAVÉS DE ESQUEMAS BRINCACIONAIS COMBINATÓRIOS DAS POTENCIALIDADES EXPRESSIVO-VOCAIS: INVESTIGAÇÃO COGNITIVO-MUSICAL

Dalner Barbi

128 O PRINCÍPIO DA TOTALIDADE E A APRENDIZAGEM MUSICAL CONFORME A PROPOSTA DO SISTEMA ORFF/WUYTACK.

Luís Bourscheidt (UFPR)

133 A TEORIA DA AUTODETERMINAÇÃO E A MOTIVAÇÃO EM MÚSICA

Edson Figueiredo (UFPR)

**| sessão 3A |**

138 MOTIVAÇÃO E PRÁTICA MUSICAL: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O ESTUDO COTIDIANO DO PIANO POR CRIANÇAS

Agnes Eliane Leimann Illescas (EMBAP)

144 APRECIAÇÃO, FAMILIARIDADE E GOSTO: INCLUSÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO ENSINO DE FLAUTA TRANSVERSAL PARA CRIANÇAS INICIANTES — RESULTADOS PARCIAIS DE PESQUISA

Valentina Daldegan (UFPR)

150 VOZ...UMA CONCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA.

Daniele de Luca Rosa Franco (UFPR)

**| sessão 3B |**

157 O TIMBRE DA FLAUTA TRANSVERSAL: ASPECTOS EXPERIMENTAIS

Fabiana Moura Coelho (UFMG)

165 REFLEXÕES SOBRE SISTEMAS SONOROS E AUTO-ORGANIZAÇÃO

Cesar Adriano Traldi (UNICAMP/UFU) Jônatas Manzolli (UNICAMP)

169 A COMPOSIÇÃO POR SEGMENTAÇÃO EM MORTON FELDMAN: ANÁLISE DE *CRIPPLED SMMETRY*

Dantas Neves Rampin (UNICAMP)

178 A TRANSFORMAÇÃO FÍSICA DO PRÉDIO E A BUSCA DE ESTABILIDADE NA INCORPORAÇÃO PELA UNIVERSIDADE

Leonardo L. Winter (UFRGS) Luiz Fernando Barbosa Junior (UFRGS)

**| sessão 4A |**

184 CORRESPONDÊNCIAS MUSICAIS E VISUAIS EM *PROMETEU* DE SCRIABIN: ABERTURA, TEMPORALIDADE E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Alexandre Freitas (USP-FAPESP)

190 JUSTAPOSIÇÃO E ESTRATIFICAÇÃO

Antenor Ferreira Corrêa (ECA-USP)

199 MEDIÇÃO ACÚSTICA E METODOLOGIA DE PREVENÇÃO DE PERDAS AUDITIVAS EM AMBIENTE ESCOLAR

Anselmo Guerra (UFG)

204 MÚSICA ESPECTRAL: O SOM COMO REFERÊNCIA COMPOSICIONAL

Guilherme de Cesaro Copini (UNICAMP) Silvio Ferraz (UNICAMP)

210 CRÍTICA GENÉTICA E COMPOSIÇÃO MUSICAL: O "TRIO 1953" DE ARMANDO ALBUQUERQUE

Celso Gianetti Loureiro Chaves (UFRGS)

**| sessão 4B |**

214 AS CONTRIBUIÇÕES DOS *FESTIVAIS DE MÚSICA DE CURITIBA* E DOS *CURSOS INTERNACIONAIS DE MÚSICA DO PARANÁ* NO DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO-MUSICAL DO ESTADO NO PERÍODO DE 1965 A 1977

Taianara Goedert (UFPR) Álvaro Carlini (UFPR)

218 A PRESENÇA DO *DIAK* UCRANIANO NO PARANÁ

Lara Janek Babbar (UFPR)

226 PRÁTICA DE MÚSICA JAPONESA EM VITÓRIA (ES)

Marcelo Donatilio Pratti (UFES)

231 A INFLUÊNCIA DO ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA DE MÁRIO DE ANDRADE NA OBRA DA COMPOSITORA EUNICE KATUNDA: A CANÇÃO MODA DA SOLIDÃO-SOLITUDE

Melina de Lima Peixoto (UFMG)

239 ANTÔNIO CARLOS GOMES E THEODORE THOMAS

Marcos da Cunha Lopes Virmond (Universidade do Sagrado Coração-Bauru-SP) Lenita Waldige Mendes Nogueira (UNICAMP)

**| sessão 5A |**

244 TECNOLOGIA E SINTAXE AS IMPLICAÇÕES NA CONCEPÇÃO DE MÚSICA E REFLEXOS NA EDUCAÇÃO MUSICAL

José Estevão Moreira (USP)

249 PREDIÇÃO DE ASPECTOS DA EMOÇÃO CONSTATADA EM MÚSICA POR DESCRITORES COGNITIVOS MUSICAIS

José Fornari (Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora – NICS-UNICAMP)

256 MÚSICA E MUSICOTERAPIA NA EDUCAÇÃO INFANTIL: A CONTEXTURA DE SENTIDOS E ESPAÇOS DE ESCUTA

Patrícia Wazlawick (UFSC) Kátia Maheirie (UFSC)

261 DA LEITURA DE PARTITURAS MUSICAIS À TRANSCRIÇÃO/ARRANJO PARA CONJUNTOS DE CÂMARA

Denise Silvia Borusch - (EMBAP)

**| sessão 5B |**

270 "MÚSICA É UMA CAÇADA AO TESOURO": *WORLD MUSIC* E *BUENA VISTA SOCIAL CLUB*

Andrey Garcia Batista (UDESC)

275 OS INSTRUMENTOS DA DANÇA: UM ENFOQUE ORGANOLÓGICO SOBRE O TRATADO *ORCHÉSOGRAPHIE* (1589) DE THOINOT ARBEAU

Camilo Hernandez Di Giorgi (UNICAMP)

281 UMA QUESTÃO DE GOSTO CONSIDERAÇÕES SOBRE ORNAMENTAÇÃO E ARTICULAÇÃO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI

Teresa Cristina Rodrigues Silva (UNICAMP

288 MÚSICA NA UMBANDA

Renata Schmidt de Arruda Gomes

**| conferência |**

293 ANÁLISE MUSICAL E O PENSAMENTO DA DIFERENÇA

Carole Gubernikoff (UNIRIO)

**| sessão de pôsteres |**

298 FATORES SIGNIFICATIVOS PARA A REALIZAÇÃO DA LEITURA À PRIMEIRA VISTA POR PIANISTAS

Aillyn Unglaub Schmitz, Dr. Guilherme S. de Barros (UDESC)

IDENTIDADE ECOLÓGICA DA ESCOLA DE BELAS ARTES: MARCAS DA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE UMA PROFESSORA DE MÚSICA

Débora de Fátima Einhardt Jará, Cleuza Maria Sobral Dias

299 ORQUESTRA SINFÔNICA DA SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA BRASÍLIO ITIBERÊ (SCABI): A DIVULGAÇÃO DA MÚSICA ORQUESTRAL EM CURITIBA, ENTRE 1946-1950

Alan Rafael de Medeiros, Álvaro Carlini (Universidade Federal do Paraná)

300 UNIVERSIDADE SEM FRONTEIRAS PROJETO CORAL DAS CONCHAS: UMA PROPOSTA DE MUSICALIZAÇÃO INFANTO-JUVENIL NO LITORAL PARANAENSE

Beatriz Helena Furlanetto (EMBAP), Joelma Zambão Estevam (UFPR)

301 O PROCESSO DE EDIÇÃO DO SOM EM FILMES: DO RETRATO À CONCEPÇÃO SONORA

Débora Regina Opolski (UFPR)

302 ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA EM EDUCAÇÃO MUSICAL

Patrícia Mertzig (PPE/ UEM)

303 CONTRA-INDÚSTRIA

Estrela Leminski, Téo Ruiz (FAP)

UMA ANÁLISE TEMÁTICA DOS PRELÚDIOS PARA VIOLÃO DE VILLA-LOBOS

Jylson J. Martins Jr., Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)

## | apresentação |

É com satisfação que apresentamos os Anais do *SIMPEMUS5*, Simpósio de Pesquisa em Música 2008. O evento foi realizado nos dias 8 e 9 de novembro de 2008 no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, através do seu Programa de Pós-Graduação em Música.

As edições anteriores deste evento científico nacional contaram com a participação de pesquisadores de várias universidades brasileiras, assim como com palestrantes de renome nacional. Os *Anais* dos eventos passados foram publicados pela editora do Departamento de Artes da UFPR e distribuídos a pesquisadores e instituições científicas de todo o País.

O *SIMPEMUS5* permanece fiel às diretrizes que nortearam as versões anteriores, constituindo-se em um fórum científico dedicado à discussão e reflexão de questões relevantes às áreas da musicologia, teoria, análise, interpretação, tecnologia musical, e este ano com a inclusão da área de cognição musical.

Para esta edição foram selecionados trabalhos de pesquisadores oriundos de diversas instituições do Brasil (FAP-PR, EMBAP, UDESC, UNESP, UNICAMP, USP, UNIRIO, UFRGS, UFSC, UFES, UFMG, UFG, UFRJ, UFPR, entre outras). Ademais, realizamos o simpósio de alunos de graduação e de iniciação científica, além da sessão de pôsteres.

Este ano tivemos a honra da presença da profa. Dra. Carole Gubernikoff que apresentou o trabalho "*análise musical e o pensamento da diferença*".

Em nome da comissão organizadora do SIMPEMUS5, agradeço a todos os pareceristas, mediadores de sessões e monitores, funcionários do DeArtes, e também à Fundação Araucária, à Pro-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, à Coordenação do PPG-Música e ao Departamento de Artes da UFPR. Sem o apoio de todos, a realização do evento não seria possível.

Norton Dudeque

Coordenador do *SIMPEMUS5*

Curitiba, novembro de 2008

# RADAMÉS GNATTALI E PIXINGUINHA: CARINHOSO NO CHORO DA SUÍTE RETRATOS

*Luciano Chagas Lima*

RESUMO: O que dá forma e sustenta a narrativa da "Suíte" é a idéia de que cada movimento constitui o retrato musical de um determinado compositor. Este estudo tem como foco o primeiro movimento da "Suíte Retratos", o "Choro", observando como está relacionado ao seu respectivo modelo, "Carinhoso". Para ilustrar o paralelo será apresentada uma análise mais comparativa do que formal, procurando aprimorar a visão do contexto histórico com evidências musicais, concentrando-se principalmente nos elementos comuns a ambas as peças.

PALAVRAS-CHAVE: Gnattali, Pixinguinha, Retratos, Choro, Carinhoso.

ABSTRACT: What shapes and supports the *Suíte's* narrative is the idea that each movement represents the musical portrait of a given composer. The focus of this study is *Retratos's* first movement, *Choro*, observing how it is related to its respective model, *Carinhoso*. In order to illustrate this parallel, a more comparative than formal analysis will be provided, in an effort to expand the view from the historical context to musical facts, drawing special attention to all cross-references present in the work.

KEYWORDS: Gnattali, Pixinguinha, Retratos, Choro, Carinhoso.

A "Suíte Retratos", uma das obras mais célebres de Radamés Gnattali, conquistou ao longo dos anos um lugar cativo tanto no cenário da música de concerto quanto no ambiente do choro. Composta em 1956 para bandolim solista, conjunto de choro e orquestra de cordas, "Retratos" foi dedicada a Jacob Bittencourt (mais conhecido como Jacob do Bandolim) e por ele estreada em 1964. Desde então ela recebeu uma variedade de roupagens, sendo arranjada pelo próprio compositor para a Camerata Carioca; piano e orquestra; orquestra sem solista; três violões; para o seu quinteto (dois pianos, baixo, guitarra e bateria); além de inúmeros arranjos elaborados por outros músicos. Mas, foi a versão apresentada pela Camerata Carioca que inspirou os irmãos Sérgio e Odair Assad a solicitarem ao compositor um arranjo para dois violões. Em 1981 o pedido foi finalmente atendido e publicado pelas edições Henry Lemoine (Paris) seis anos mais tarde, tornando-se talvez a versão mais executada desde então [1].

Em "Retratos", Gnattali presta homenagem a algumas das mais expressivas personalidades do cenário da música popular brasileira. A "Suíte" reúne quatro movimentos e, conforme sugere o título, cada movimento constitui o retrato musical de um compositor cuja obra Gnattali considerava paradigmática de um determinado estilo. Aliada a isto, a escolha dos homenageados também está de acordo com o formato de uma suíte, combinando complexidade, diferentes texturas e andamentos em uma coleção de padrões rítmicos contrastantes, evocando de alguma forma o elemento de dança presente em uma suíte barroca. Ao mesmo tempo, dada a figura do solista, "Retratos" não deixa de fazer alusão também ao formato de um concerto.

Estruturalmente, cada movimento é construído a partir de um modelo, ou seja, de cada compositor foi escolhida uma peça que serviria de roteiro para o processo criativo dos retratos. Assim, o primeiro movimento foi baseado no choro "Carinhoso", de Pixinguinha; o segundo elaborado sobre a valsa "Expansiva", de Ernesto Nazareth; o terceiro sobre o schottisch "Três Estrelinhas", de Anacleto de Medeiros; e o movimento final sobre o maxixe "Gaúcho", também chamado de "Corta-Jaca", de Chiquinha Gonzaga. É importante ressaltar que a suíte não foi meramente "inspirada" nestas peças; Gnattali realmente explora os modelos à risca, aproveitando o material disponível de uma forma perspicaz e original. Assim, "Retratos" se sustenta como obra artística, não sendo em absoluto um arranjo ou mesmo plágio dos modelos estabelecidos. Apesar da dinâmica atribuída pela ordem dos movimentos, a "Suíte" não possui um caráter cíclico; cada retrato tem uma identidade própria e pode ser encarado como uma peça independente.

## Choro

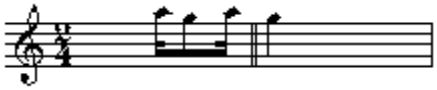
Desde sua origem nas últimas décadas do século XIX, o choro transformou-se, desenvolveu um vocabulário próprio e consagrou-se não só como um gênero, mas também como uma maneira de tocar. Obviamente há uma infinidade de exemplos no repertório que difere do padrão convencional, mas é importante aqui identificar alguns dos clichês que dão contorno à sua linguagem. Tradicionalmente, um choro é composto de três partes organizadas em forma rondó onde cada parte é repetida: AA BB A CC A. As frases são construídas dentro de um arco formal bastante clássico, obedecendo à disposição simétrica de 8 + 8 compassos em cada parte. Há também um contexto harmônico ligando todas as três partes. Em um choro em modo maior, o padrão é comumente organizado da seguinte forma: A (I) – B (vi) – C (IV).

No entanto, em um choro em modo menor, o plano harmônico convencional seria: A (i) – B (III) – C (I em modo maior). Um fato curioso é que, "Carinhoso", um dos choros mais conhecidos e definitivamente um dos pilares do gênero, vem a ser uma exceção flagrante às convenções da época. Primeiramente, este choro de Pixinguinha é composto de duas partes; com relação à quadratura, a segunda parte agrega 8 + 8 + 8 compassos, formando um grupo de três frases em contraste à esperada simetria de 8 + 8 presente na primeira parte; e, por fim, o esquema harmônico da segunda parte difere do padrão descrito acima.

## Elementos comuns

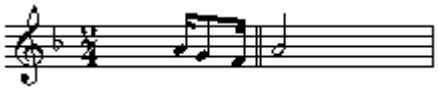
O primeiro elemento em comum surge logo no início da suíte. Tanto "Carinhoso" quanto "Retratos" compartilham a mesma célula rítmica da anacruse do tema principal.

Ex.1:



Retratos (compassos 11 e 12)

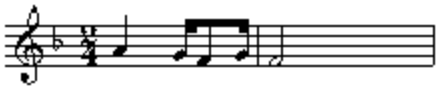
Ex.2:



Carinhoso (compassos 5 e 6)

Apesar de apresentarem tonalidades diferentes, sendo o "Choro" de "Retratos" em Dó maior e "Carinhoso" geralmente tocado na tonalidade original em Fá maior, ambos os gestos iniciais começam com a mesma nota (sexto grau em Dó maior e terceiro em Fá maior). Porém, o contorno melódico descendente de Carinhoso é visivelmente diferente do de "Retratos". Mas outro detalhe unifica esta diferença uma vez que "Retratos" começa exatamente como o fim da primeira parte de "Carinhoso" (*foges de mim*).

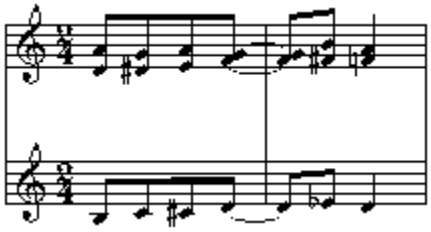
Ex.3:



Carinhoso (compassos 19 e 20)

Este é um dos principais motivos aproveitados ao longo do movimento, conferindo unidade e equilíbrio ao plano formal. Inclusive na introdução pode-se observar uma transformação deste motivo, onde a linha melódica e a inflexão rítmica originais estão mascaradas por uma articulação mais rígida em colcheias.

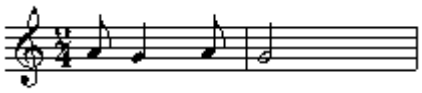
Ex.4:



Retratos (compassos 1 e 2)

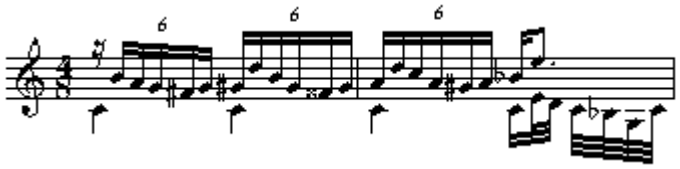
O deslocamento acaba por dificultar uma associação imediata, mas é possível identificar o modelo desconstruindo o elemento melódico do exemplo anterior.

Ex.5:



Talvez a característica mais marcante de "Carinhoso" seja a seqüência de quinta, quinta aumentada e sexta, empregada na harmonia da primeira parte (compassos 1 ao 12). Em "Retratos", esta seqüência é citada textualmente nos compassos 14 e 15, à exceção do final que segue em direção à sétima menor.

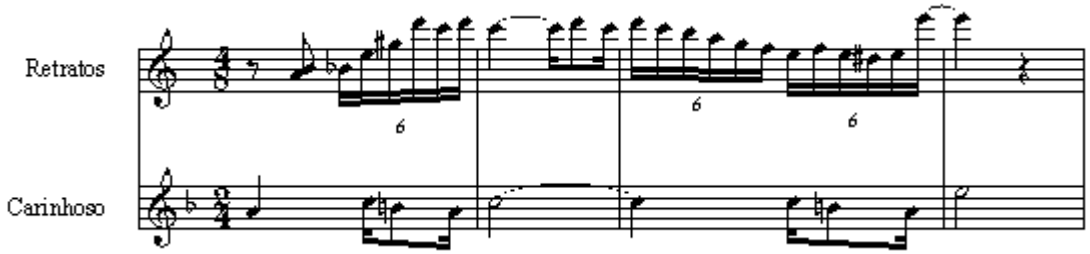
Ex.6:



Retratos (compassos 14 e 15)

Em seguida inicia-se uma curiosa correspondência entre as tonalidades de Dó e Fá. Embora apresentem um contexto harmônico diferente, entre os compassos 16 e 18 em "Retratos", a melodia atinge as mesmas notas (Dó e Mi) da seção equivalente em "Carinhoso" (*bate feliz, quando te vê...*).

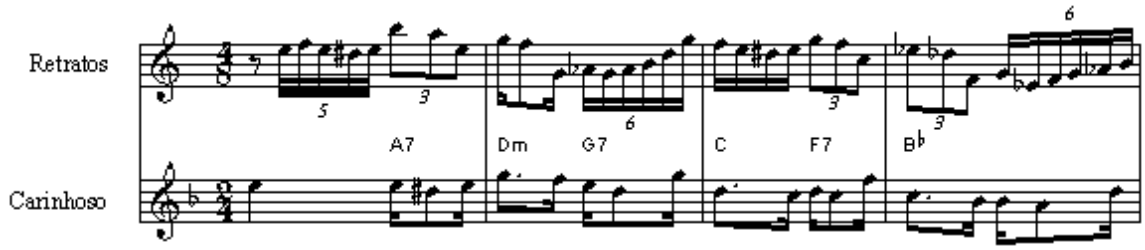
Ex.7:




Retratos (compassos 16 a 18) – Carinhoso (compassos 9 a 12)

O conteúdo entre compassos 19 e 22 marca ainda outra referência à tonalidade do modelo original, sendo o círculo de quintas rigorosamente o mesmo que ocorre em "Carinhoso" e inserido no mesmo ponto estrutural. É interessante notar que o contorno melódico de ambas as peças também compartilha a mesma quarta suspensa resolvendo na terça do acorde de Ré menor (segundo compasso abaixo).

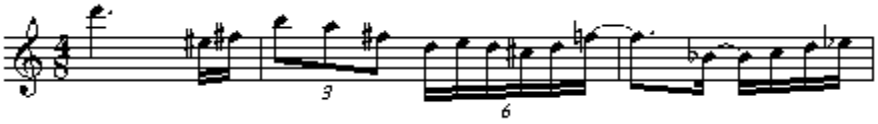
Ex.8:




Retratos (compassos 19 a 22) – Carinhoso (compassos 13 a 16)

Uma diferença significativa em "Retratos" é que a seção B não obedece exatamente à estrutura idealizada em "Carinhoso". Neste choro, Pixinguinha começa a segunda parte em Lá menor (terceiro grau de Fá maior) e a organiza em três grupos de oito compassos: frase 1 em Lá menor – frase 2 em Fá maior – frase 3 em Ré menor / Fá maior. "Retratos" apresenta um esquema relativamente diferente, mas ainda mantendo fortes laços com o modelo. Curiosamente Gnattali raramente toniciza um evento em modo menor no "Choro" de "Retratos", construindo o B a partir da frase 2 da segunda parte de "Carinhoso" (*vem sentir o calor dos lábios meus...*), ou seja, em modo maior. Em "Carinhoso" esta frase retorna à tonalidade principal ao passo que em "Retratos" Gnattali modula para Ré maior. Mas o fator harmônico não é o único elemento em comum. Considerando os compassos iniciais do B de "Retratos", pode-se isolar o conteúdo melódico essencial do acompanhamento.

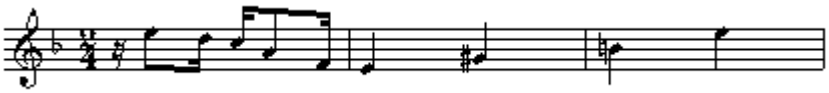
Ex.9:



Retratos (compassos 60 a 62)

Com base no exposto, é possível reconhecer uma transformação do motivo melódico da frase 2 do B de "Carinhoso".

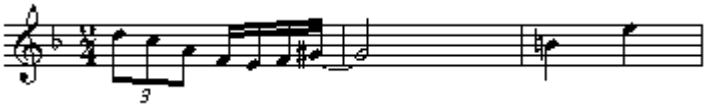
Ex.10:



Carinhoso (compassos 32 a 34)

Se descartarmos a primeira nota do exemplo anterior (Mi) e criarmos uma nova melodia com o material restante agrupando as notas em um contorno rítmico diferente, o resultado poderia ser algo assim:

Ex.11:

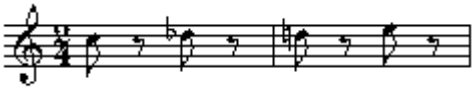


Mas os elementos da frase 1 em Lá menor não foram totalmente excluídos. Um detalhe bastante interessante é a forma como Gnattali incorpora alguns traços desta frase em uma espécie de ponte preparando a chegada do B. Analisando os quatro compassos anteriores à segunda parte do "Choro" de "Retratos", pode-se considerar o material utilizado como uma versão expandida dos dois compassos finais da frase 1 do B de "Carinhoso" (*vem, vem, vem...*). Em tempo, aqui se observa também como o uso do motivo inicial (Ex.1) dá unidade à malha melódica deste trecho.

Ex.12:

Retratos (compassos 56 a 59)

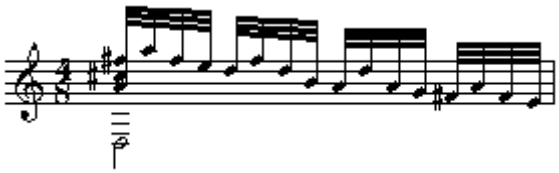
Ex.13:



Carinhoso (compassos 29 e 30)

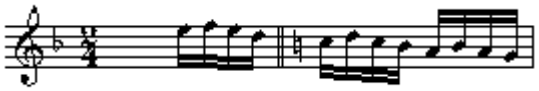
Igualmente, o arpejo ornamentado em Ré maior do segundo violão poderia ser encarado como uma alusão ao início do B de "Carinhoso" (*Ah! Se tu soubesses como sou tão carinhoso...*).

Ex.14:



Retratos (compasso 60)

Ex.15:



Carinhoso (compassos 22 e 23)

Com relação à estrutura, o fato de Gnattali "pular" a frase 1 de uma certa forma "corrige" o agrupamento atípico encontrado no B de "Carinhoso", fazendo com que a segunda parte de "Retratos" tenha uma disposição mais simétrica (do ponto de vista tradicional) de 8 + 8 compassos. Em linhas gerais o "Choro" de "Retratos" obedece à forma rondó, incorporando as repetições conforme as convenções, mas ao mesmo tempo lançando mão de uma estrutura mais elaborada: repetições variadas e parciais (como no caso do segundo A); uma seção de desenvolvimento; transições; etc.

A "Suíte Retratos" tem sua origem no choro: cada movimento representa um compositor que faz parte do panteão do choro; a "Suíte" foi dedicada a um dos ícones do gênero, Jacob do Bandolim; a versão da Camerata Carioca surgiu à partir da sugestão de outro "chorão", o bandolinista Joel do Nascimento; e mesmo os irmãos Assad vêm de uma tradição musical com raízes no choro. Uma das principais dificuldades em interpretar a música de Radamés Gnattali é justamente encontrar um equilíbrio entre os elementos das esferas popular e de concerto. Assim, como no caso de qualquer outra obra, uma compreensão mais detalhada do material utilizado e um maior envolvimento com a linguagem em

## Notas

[1] Esta é edição utilizada como referência neste estudo. GNATTALI, Radamés. *Suíte Retratos*, ed. Sérgio and Odair Assad. Paris: Henry Lemoine, 1987.

## Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal Ao Municipal*. São Paulo: Ed.34, 1998.

GNATTALI, Radamés. *Suite Retratos*. Ed. Sérgio and Odair Assad. Paris: Henry Lemoine, 1987.

SILVA, Marilia T. Barboza da, and Arthur L. de Oliveira Filho. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

VIANNA, Alfredo da Rocha (Pixinguinha). *O Melhor de Pixinguinha.* São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

# A HARPA NA SOCIEDADE CARIOCA – SÉCULO XIX (1817/1890)

*Vanja Ferreira*

RESUMO: A invenção da "harpa moderna", por Sébastien Erard, em 1810 e sua presença na capital do Império do Brasil já em 1817. Os primeiros harpistas europeus de comprovada atuação na cidade. Identificação de seus nomes e importância de suas participações nas atividades culturais e artísticas do período compreendido entre 1817 e 1890, ano em que oficialmente inicia-se o curso de harpa no Instituo Nacional de Música.

PALAVRAS-CHAVE: Harpa – Harpistas – Música – História – Brasil

ABSTRACT: The invention of the "Modern harp" by Sébastien Erard in 1810 and his presence in the capital of the brazilian empire all ready in 1817. The first European harpists that was proved had actuated in the city. Identification of their names and the importance of their participation in the cultural and artistic activity between 1817 and 1890, year when the official harp course in the National institute of music has started.

KEYWORDS: Harp – Harpists – Music – History – Brazil

A harpa, esse instrumento musical que vem sendo utilizado pelo homem desde a mais remota Antigüidade, evoca no imaginário social humano imagens e sentimentos que se encontram associados ao mundo encantado, mítico, ancestral e sobrenatural[1].

Na trajetória histórica da harpa verificamos sua presença desde os povos antigos[2], com diferentes tamanhos e número de cordas. Sua sonoridade serviu para acompanhar momentos expressivos do dia-a-dia de nobres[3], poetas[4] e guerreiros.[5] Ela foi muito importante durante a Idade Média[6] e parece ter ocupado lugar de bastante destaque tanto nos ricos salões quanto no meio do povo. No continente europeu, foi um dos instrumentos usados pelos músicos itinerantes, os divulgadores das notícias e mantenedores das tradições orais de cultura e costumes[7]. Ela marcou forte presença nas cortes européias até fins do século XV, quando então a música de conjunto da Renascença começou a exigir maiores recursos sonoros dos instrumentos, para atender a uma nova ordem artística e filosófica.

Desde sua origem, a música acompanha o desenvolvimento das sociedades humanas e para acompanhar sua evolução histórica, enquanto arte, houve a necessidade de adaptação dos instrumentos musicais, dotando-os de novas possibilidades técnicas e estéticas. A revolução industrial trouxe a possibilidade de melhoramentos sofisticados na mecânica de diversos instrumentos, e com o conhecimento de novas

---

[1] Na origem da história da harpa encontram-se algumas lendas. Uma delas conta que Apolo, ouvindo Diana exercitar-se com seu arco e flecha para a caça, prestou atenção ao som que se desprendia da corda, e mandou então fazer um arco de metal juntando-lhe outras cordas para presentear a Deusa. No mundo encantado, encontra-se na literatura infantil a estória de *João e o pé de feijão*, em que há no castelo do gigante uma harpa encantada.

[2] Tournier, Marcel. *The Harp.* Paris. Henry Lemoine & Cie. 1959. p. 13-22.

[3] Rensch, Roslyn. *Harps and Harpists.* Revised Edition. Bloomington. Indiana University Press. 2007. p. 8.

[4] "... Foram, sem dúvida, os hebreus, os primeiros a usarem o poético instrumento. [...] Na Grécia, os poetas e oradores usavam, quando falavam em público, da harpa, para sustentar o tom de voz". Esteves, Alvayr Braga. A Harpa. Tese apresentada ao Concurso de Livre Docência da Cadeira de Harpa na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro. 1952. p. 7-9.

[5] "El bardo y druidas emplean el arpa para sus cantos y ceremonias, y antes del apogeo de Roma, como anteriormente señalamos, ya los celtas usaban este instrumento. El reino de Tara, al norte de Irlanda, en el valle del mismo nombre y que tuvo su mayor esplendor antes de nuestra era, amenizaba las sesiones de su Parlamento con el arpa. Era un pueblo eminentemente guerrero que tenía por símbolos la espada y el arpa." Calvo-Manzano, María Rosa. Reseña histórica del arpa (extraída do livro "Tratado Analítico de la Técnica y Estética del Arpa"). Apresentada na I Jornada Nacionales de Arpa. Madrid. 1990. p. 6.

[6] A harpa é "o mais antigo instrumento caracteristicamente medieval". Grout & Palisca. História da Música Ocidental. Lisboa. Gradiva. 1994. p. 91.

[7] "Los juglares y cantores bretones conocían y tocaban el arpa, así como todos los trovadores de la Europa continental. El Roman de Brut y el Roman de Tristán de Leonois de siglo XII hablan del arpa y de las "Leyes del Arpa", y las antiguas leyes de Gales "Leges wallicae" (Laws of wales), dedican un capítulo al arpa, en el que se dice que para ser un hombre feliz son imprescindibles cuatro cosas: un hogar acogedor, un almohadón cómodo para reclinarse sobre una silla, una mujer virtuosa y un arpa bien templada. [...] En 1413, el rey de Francia Carlos VI compró por cinco libras porneras "una bella arpa, muy bien labrada, com su escudo". Los reyes, príncipes y grandes personajes tenían uno o varios arpistas a su servicio. La reina Isabel de Baviera era ella misma una consumada arpista...". Calvo-Manzano, María Rosa. Ob. Cit. p. 7

tecnologias, na última década do século XVIII o francês **Sébastien Erard**, "um gênio da mecânica"[8], conseguiu diversas patentes inglesas para melhoramentos da harpa e do piano, concluindo e patenteando, em 1810, a sua maior invenção: a "harpa a pedais de dupla ação". Esta nova harpa – conhecida, também, como *harpa moderna, harpa de concerto, harpa clássica, harpa romântica, harpa de orquestra* ou ainda, *harpa sinfônica* – representou um marco na história da música instrumental, pois, durante milênios ela fora um instrumento pequeno e rústico[9].

Coincidentemente, na época em que a harpa moderna foi inventada, na Inglaterra, ocorreu a instalação da Família Real Portuguesa e sua Corte, no Rio de Janeiro. Neste tempo, essa nova harpa começava a ser aceita, estudada e praticada em toda a Europa, merecendo atenção especial dos franceses, que estabeleceram uma importante 'escola' de técnica e execução. Os compositores precisavam se familiarizar com o instrumento cuja sonoridade parecia ter uma inclinação nata para a música romântica. Sua presença passou a ser importante na música de câmara e na música de salão. A orquestra sinfônica não poderia mais continuar sem sua participação e a ópera lhe reservaria espaços muito especiais.

Com a vinda do Príncipe D. João para o Brasil, a vida cultural na Colônia é enfatizada. Havia uma particular atenção em se reproduzir na Corte atividades relativas à vida cultural européia. A inauguração do Real Teatro de São João, em 1813, é uma das providências tomadas pelo Príncipe para proporcionar, aos seus súditos, espetáculos dignos da Corte Européia. O modelo era europeu para todos os segmentos da sociedade e muitos músicos do velho continente chegaram à cidade a partir de 1808, aportando novidades, tomando parte nas atividades artísticas e oferecendo-se como professores. Apenas 7 anos após a "harpa moderna" ter sido inventada ela já estava presente no Rio de Janeiro[10] e sendo oferecida por *Madame Clementiny*, que dava *"... lições de música vocal,* ***harpa****, piano e língua francesa na Rua São José, nº 19".*[11]

Em seu trabalho "O Ensino de Música no Brasil Oitocentista"[12], Vanda Bellard Freire aborda o ensino de música por duas vertentes principais: o ensino formal e o ensino informal, este último caracterizado pelo exercício de ensino fora do contexto escolar. Observa-se que o ensino de harpa no Rio de Janeiro durante o século XIX, deu-se principalmente de maneira "informal". Além de Madame Clementiny, que se anunciava como professora de harpa no ano de 1817, temos conhecimento da *Sra. Jolly*, professora de harpa, que convocou o público carioca para seu benefício em 21 de fevereiro de 1821.[13]

Em 1815, registra-se a existência da *Assembléia Portuguesa*, agremiação recreativa que realizava concertos para seus sócios, mas será somente a partir de 1830, com o aparecimento dos primeiros núcleos associativos destinados a tal finalidade, que os concertos se tornarão efetivos na vida cultural da cidade. Segundo Ayres de Andrade, neste período, somente harpistas estrangeiros estavam presentes na vida musical da cidade.[14]

Registra-se ao longo deste século XIX a presença de vários destes harpistas europeus. Além das duas francesas já citadas, em 1840 a cidade recebe *Madame Storr*, considerada distinta professora e harpista habilidosa.[15] Muito provavelmente terá sido a executante de harpa no concerto promovido pela Sociedade Filarmônica, em 2 de julho deste ano de 1840, no Teatro São Pedro. O crítico do "Correio das Modas", em 23 de julho, comenta que naquela noite o que arrebatou a*"... Assembléia escolhida de dilettantis foi o gemido da Harpa, dessa rainha dos instrumentos musicais..."*[16]. Porém, segundo Cernicchiaro, a primeira apresentação de Madame Storr aconteceu apenas em 24 de agosto.[17]

---

[8] Emmanuel, André. *La Harpe – son évolution, sés facteurs.* Édité sous le patronage de la Société d'Encouragement aux Métiers d'Art. Paris. Dessain et Tolra. 1980. p. 77.

[9] A harpa primitiva era diatônica, ou seja, tocava uma escala de sons naturais, sem alterações. A evolução da música proporcionou o advento do cromatismo, mudança ou alteração do som natural da escala musical. Para fazer a harpa tocar estas alterações, foram necessários cerca de 150 anos de pesquisa. Sébastien Erard, na primeira década do século XIX, aperfeiçoou o sistema de discos desenvolvidos anteriormente por outros pesquisadores. Estes discos, que são acionados pela ação de um pedal, estão encarregados de realizar as alterações previstas na música. Erard chegou ao número final de sete pedais, cada um correspondendo a uma nota da escala musical e cada um se encaixando sucessivamente em dois ressaltos abaixo da posição de repouso, ligados aos discos através de cabos de aço que atravessam o instrumento por dentro da coluna de sustentação e alterando a nota em um semitom ascendente a cada movimento. A harpa, assim, é capaz de modular para qualquer tom e possui 21 sons por oitava.

[10] Segundo Ayres de Andrade: "As novidades que surgiam na Europa, relacionadas com instrumentos de música, eram logo importadas.". Andrade, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo. Rio de Janeiro. Coleção Sala Cecília Meireles. 1967. p. 134.

[11] Gazeta do Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1817.

[12] Comunicação apresentada no Encontro Anual da ABEM. Londrina. 1996.

[13] Andrade, Ayres de. *Ob. Cit.* p. 132.

[14] Andrade, Ayres de. *Ob. Cit.* p. 236.

[15] Cernicchiaro, Vicenzo. *Storia Della Musica Nel Brasile.* Milano. Edit. Fratelli Riccioni. 1926. p. 526.

[16] Giron, Luiz Antônio. *Minoridade Crítica – A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte-1826/1861.* São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo e Ediouro Publicações. 2004. p. 117.

[17] Cernicchiaro,Vicenzo. *Ob. Cit.* p. 526.

No *Almanak Laemmert*, publicação anual do Rio de Janeiro de cunho comercial, encontra-se, em 1847 o anúncio de *Marianno Bruni*, professor de harpa e violão. Entretanto, no ano seguinte, o nome registrado em anúncio de professor de harpa e violão é *Marcano Bruni*. Pode-se atribuir, ou não, um erro de impressão na gravação dos nomes destes harpistas, pois nos anúncios de 1849 a 1851, o nome que aparece registrado no almanaque é *Marziano Bruni*, e este anuncia aulas de canto e piano, além das aulas de harpa e violão. Ainda no almanaque, encontra-se, em 1855, o anúncio do professor *Carlos Loehr*, oferecendo aulas de piano, órgão, harpa, guitarra, flauta e rabecca. Interessante notar que neste mesmo ano chega à cidade a francesa *Madame Belloc*. Professora de harpa, pretendia fixar-se no Rio de Janeiro e dar "lições de harpa". Apresentou-se com sucesso no Teatro Lírico Fluminense em outubro deste ano, merecendo a atenção e presença do Imperador D. Pedro II, mas seu sonho de residência não logrou êxito e no ano seguinte retornou à França[18].

É possível que Madame Belloc não tenha encontrado espaço para fixar-se na cidade pois, desde 1852 já residia na capital do Império o famoso harpista italiano, *Giovanni Tronconi*[19]. Seu primeiro concerto deu-se em 26 de novembro daquele ano. Apresentou-se também em duo com os flautistas Aquiles Malavisi e Scaramella, além de integrar a companhia lírica italiana. Tronconi foi um harpista muito importante no Rio de Janeiro, citado por cronistas estabeleceu-se e residiu por mais de 30 anos na cidade. Em 1882 excursionou pelo Sul do Brasil, sendo muito apreciado e aplaudido[20]. Anunciou aulas de harpa no almanaque durante os anos de 1860 a 1862. Neste mesmo período, *John Cheshire* também se anunciava no almanaque, sendo que seu nome aparece com erro de impressão nos dois anos em que se anunciou (1860-61). Harpista inglês, consta que tenha chegado ao Rio de Janeiro em 1859 para ocupar o cargo de primeiro harpista na Ópera Lírica Italiana, do teatro Provisório[21]. No entanto, Roslyn Rensch em seu livro *Harps and Harpists*, aponta que Cheshire foi harpista no "London's Royal Italian Opera", o Teatro de Sua Majestade, de 1855 a 1865[22]. A autora também comenta sobre tournée de Cheshire pela Europa e América do Sul, mas não precisa as datas destas viagens. Posteriormente, instalou-se nos Estados Unidos da América como principal harpista do "National Opera Theatre" e lá estabeleceu-se como professor.

No ano de 1878 encontra-se o nome de *G. Massini*, no almanaque, anunciando-se como professor de harpa e somente no anuário publicado em 1884 nota-se o anúncio de um 'especialista em conserto de harpas', na seção de instrumentos musicais.

Em 1880, chega à cidade a harpista espanhola *Esmeralda Cervantes*, que muito provavelmente foi a primeira a apresentar um recital no Conservatório Imperial de Música. Nesta primeira apresentação ela comprovou seu talento e foi calorosamente aplaudida[23]. Transferiu-se pouco tempo depois para o nordeste do Brasil. No ano de 1887, chega ao Rio de Janeiro o italiano *Felice Lebano*, harpista virtuoso, que suscitou profunda impressão e admiração no público ao apresentar-se em concerto no Club Beethoven. Neste mesmo ano ele segue para Buenos Aires, onde estabeleceu-se e aí permanecendo até sua morte, em 1918[24]. Também sobre Lebano, Roslyn Rensch assinala que, em 1880 ele era professor de harpa no Conservatório de Nápoles, deixando o cargo em 1886 para tournée pela Europa e América do Sul[25].

Enfim, no ano de 1888, chega ao Rio de Janeiro a harpista italiana *Luigia Guido*, que apresentou-se no Club Beethoven merecendo muitos aplausos. Luigia Guido dedicou-se inteiramente ao ensino da harpa, tendo sido contratada como professora deste instrumento no Instituto Nacional de Música[26], em 1890, e naquela Instituição permaneceu até 1920, ano de sua morte. Luigia Guido foi a primeira professora oficial de harpa no Rio de Janeiro. No Relatório do Diretor do Instituto Nacional de Música, Sr. Leopoldo Miguez, apresentado em maio de 1891, ao Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégraphos, prestando contas das atividades realizadas no Instituto durante o ano escolar de 1890, consta que naquele ano houve seis alunos inscritos na classe da referida professora.

No século XIX, "do Romantismo", a sonoridade da harpa emprestou um colorido especial à orquestra e as novas possibilidades da harpa moderna[27] evidenciaram o caráter poético e místico que nela eram

---

[18] Cernicchiaro,Vicenzo. *Ob. Cit.* p. 527.
[19] Cernicchiaro,Vicenzo. *Ob. Cit.* p. 526.
[20] Cernicchiaro,Vicenzo. *Ob. Cit.* p. 527.
[21] Cernicchiaro,Vicenzo. *Ob. Cit.* p. 527.
[22] Rensch, Roslyn. *Ob. Cit.* p. 172.
[23] Cernicchiaro,Vicenzo. *Ob. Cit.* p. 527.
[24] Cernicchiaro,Vicenzo. *Ob. Cit.* p. 528.
[25] Rensch, Roslyn. *Ob. Cit.* p. 165.
[26] O Instituto Nacional de Música foi criado por Francisco Manuel da Silva em 1848 como Conservatório Imperial de Música. Com a chegada da República este passa a chamar-se Instituto Nacional de Música, passando a denominar-se Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, na década de 1930 e, finalmente, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1965, como é conhecida atualmente.
[27] Esta harpa moderna, além de dotada da capacidade de executar todas as tonalidades musicais, apresenta a possibilidade de produzir glissandos enarmônicos (efeito realizado ao se escorregar o dedo por todas as cordas de

impressos desde a Antigüidade. Hector Berlioz, em seu Tratado de Instrumentação e Orquestração (1844), ressaltou estas qualidades:

> "As notas, os acordes, os arpejos, que as harpas lançam através da orquestra e do coro são de um esplendor extremo. [...] as cordas de última oitava superior tem um som delicado, cristalino, de uma frescura voluptuosa que é muito apropriado à expressão de idéias graciosas, feéricas, e para murmurar os mais doces segredos das risonhas melodias [...]. Os sons harmônicos da harpa e, sobretudo de diversas harpas em uníssono, contém ainda mais magia [...]".[28]

E a música sinfônica e de câmara do século XIX requisitou a harpa para cumprir plenamente sua função. Assim seria também no Brasil. As tradições culturais e artísticas que estavam em voga no Velho Mundo foram aportadas para o Novo Mundo e com elas todos os bens intelectuais. Desta maneira, à medida que a presença de harpistas, na cidade, foi constatada, a investigação sobre as atividades destes personagens tornou-se relevante.

Desde 1817, com o anúncio das aulas de Madame Clementiny até a contratação da primeira professora de harpa do Instituto Nacional de Música, em 1890, mais de setenta anos se passaram e durante eles, ao menos dez harpistas tiveram seus nomes mencionados dentre os muitos músicos que tomavam parte nas representações de ópera, nos concertos das orquestras, nos recitais e saraus promovidos pelas Sociedades Musicais no Rio de Janeiro. Estando a harpa presente na sociedade humana desde a Antigüidade e tendo ocupado sempre lugar de alta relevância na história, cabe averiguar que papel ela desempenhou nos primórdios da cultura musical brasileira.

## Referências bibliográficas


ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo. Rio de Janeiro. Coleção Sala Cecília Meireles. s.e. 1967. v. 1.

CALVO-MANZANO, María Rosa. "Reseña Histórica Del Arpa". In I Jornadas Nacionales de Arpa. Madrid. Centro Cultural de la Villa de Madrid/Asociación "Arpista Ludovico". 1990.

Cernicchiaro, Vicenzo. Storia Della Musica Nel Brasile. Milano. Edit. Fratelli Riccioni. 1926.

EMMANUEL, André. La Harpe. Collection Precis Techniques. Paris. Édités sous le patronage de la Société D'Encouragement aux Métiers d'Art. Dessain et Tolra. 1980.

ESTEVES, Alvayr Braga. Harpa. Rio de Janeiro. Tese apresentada ao concurso para Livre Docência da Cadeira de Harpa na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. 1952.

FREIRE, Vanda Bellard. O Ensino de Música no Brasil Oitocentista. Londrina. Comunicação apresentada no Encontro Anual da ABEM. 1996.

GIRON, Luiz Antônio. Minoridade Crítica – A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte-1826/1861. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo e Ediouro Publicações. 2004.

GROUT, Donald J. & PALISKA, Claude V. História da Música Ocidental. Lisboa. Gradiva. 1994.

MARINS, Elza. *A trajetória da harpa na orquestra.* Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ - Escola de Música. 1998.

RENSCH, Roslyn. *Harps and Harpists*. Revised Edition. Bloomington. Indiana University Press. 2007.

TOURNIER, Marcel. *The Harp.* Paris. Henry Lemoine & Cie. 1959.


uma só vez, com os pedais preparados de maneira a colocar toda a harpa com notas sinônimas. Ex. dó bemol = si bequadro; mi bemol = ré sustenido e etc).

[28] Marins, Elza. *A trajetória da harpa na orquestra.* Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Música. Rio de Janeiro. 1998. p. 74.

# DA COMPOSIÇÃO AO ARRANJO VOCAL: O PAPEL DO ARRANJADOR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

*Rogério Carvalho (UFRJ)*

RESUMO: Este artigo analisa a questão do arranjo na música popular brasileira. Investiga como se relacionam os processos de composição, arranjo e interpretação neste gênero. Para isso, utiliza sistemas fornecidos por autores como Delalande (1991), Andrade (1995) e Teixeira (2007). O principal foco da discussão é o papel do arranjador e do arranjador vocal na linha de produção da música popular brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: arranjo, arranjador, arranjador vocal, música popular brasileira

ABSTRACT: This article examines the question of arrangement in brazilian popular music. Investigate how they relate the process of composition, arrangement and interpretation in this genre. For this, use systems provided by authors such as Delalande (1991), Andrade (1995) and Teixeira (2007). The main focus of discussion is the role of the arranger and the vocal arranger on the production line of Brazilian popular music.

KEYWORDS: arrangement, arranger, vocal arranger, Brazilian popular music

Ao inciarmos uma discussão sobre a função do arranjo na música popular brasileira, algumas questões surgem sobre a relação existente entre composição e arranjo, como por exemplo: Qual é o limite entre uma composição "original" e a nova obra derivada com intervenção de um arranjador? Segundo a Lei dos Direitos Autorais: "São obras intelectuais as adaptações, traduções e outras transformações de obras originárias, desde que, previamente autorizadas e não lhes causando dano, se apresentarem como criação intelectual nova" (LDA, artigo sexto). O artigo oitavo desta mesma lei ressalva: "É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público; todavia não pode, quem assim age, opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua" (LDA, artigo oitavo).

Mário de Andrade no seu livro *Introdução à Estética Musical* (1995) entende a música como o encadeamento de quatro instâncias. Segundo o autor seriam elas: (1) criador, (2) obra de arte, (3) intérprete, (4) ouvinte. Observemos a tabela abaixo:

| Instâncias | | | |
|---|---|---|---|
| Primeira | Segunda | Terceira | Quarta |
| Criador | Obra de Arte (partitura) | Intérprete | Ouvinte |

Fig. 1 – Proposta de Mário de Andrade

Devemos ressalvar que Andrade está se referindo a realidade musical erudita, ambiente no qual foi desenvolvido o trabalho do autor. Todavia, na música popular esta relação se dá de forma diferente. Segundo Neil Teixeira na sua dissertação de mestrado intitulada *Os Cariocas - repertório do período entre 1946 e 1956*: "Enquanto, em geral, no meio erudito a obra de arte já sai pronta para o intérprete, no meio popular a presença de uma quinta instância é necessária para algumas obras, a do arranjador" (TEIXEIRA, 2007, p. 139). É inegável que uma obra como o *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Debussy, se interpretada por orquestras distintas, ou mesmo se executada pelo mesmo grupo conduzido por regentes diferentes, apresentará resultados ímpares. Podemos citar como exemplo a interpretação da *Sagração da Primavera* de Stravinsky pela Filarmônica de Berlim, sob a direção do maestro Herbert Von Karajan. Nota-se em alguns trechos da obra a presença de uma pulsação rápida, intensa e enérgica, como no movimento presto *Jeu du rapt*. Ao compararmos com a execução de Pierre Boulez á frente da Orquestra da Rádio Nacional Francesa, é notável a diferença de andamento e caráter, pois o mesmo trecho aparece aqui mais lento e menos enérgico. De qualquer forma, nenhuma das duas interpretações compromete o reconhecimento da obra em questão pelo ouvinte, tendo em vista que todas as notas escritas na partitura são executadas. Flávio Barbeitas, em um artigo escrito para o periódico *Permusi,* intitulado *Reflexões sobre a transcrição musical: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*, define a relação entre obra e autor na música popular da seguinte forma: "A contribuição do autor cessa com o nascimento da obra. Permanecem, porém, a flexibilidade e a multiplicidade desta,

em razão da infinidade das leituras e interpretações que será sempre capaz de despertar" (BARBEITAS, 2000, p. 93).

Segundo nos relata Teixeira (2007), quando a dupla de compositores Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques criaram a música *Tim tim por tim tim,* sucesso na interpretação de Os Cariocas, o fizeram de forma sucinta, pensando da seguinte maneira: "a música começa aqui, termina ali, os acordes são esses, a letra é assim, e é em ritmo de samba". Geralmente é assim que acontece na música popular, o autor escreve a letra, cria a melodia, escolhe um gênero e, ás vezes, organiza a harmonia do acompanhamento. Esta é, em essência, a sua obra de arte, e será sua independentemente de adaptações que sejam feitas posteriormente.

Ao ouvirmos o arranjo vocal que Ismael Netto produziu do samba *Tim tim por tim tim* para Os Cariocas, percebemos a presença de uma introdução, segundo Teixeira, obviamente anterior à primeira nota dada pela dupla de autores: "É um corte profundo na obra. O início foi modificado" (TEIXEIRA, 2007, p. 140). Quando ouvimos uma interpretação qualquer do movimento intitulado *Vênus* da suíte orquestral *Os Planetas* de Gustav Holst, independentemente da orquestra que esteja executando a obra, vamos ouvir a entrada em *piano* do naipe de trompas, para em seguida ouvir o contraponto que se estabelece entre este naipe e as flautas. No entanto, ao ouvirmos de Barbosa e Jacques a canção *Adeus América* na interpretação da cantora Leny Andrade, ouviremos a introdução composta pelo seu trio, o B3, e não a introdução presente no arranjo criado por Ismael Netto para Os Cariocas. Isso vem demostrar que na música popular brasileira, diferentes interpretações da mesma canção geram diferentes arranjos.

Ao ouvirmos uma nova interpretação de uma obra erudita já conhecida, não teremos grandes surpresas com relação a aspectos como, textura, harmonia e forma. As surpresas serão de outra espécie, como interpretação, solistas, etc. Já na música popular a expectativa que se nutre é praticamente inversa. Aspira-se, a cada interpretação, uma releitura, uma versão nova, ou seja, um novo arranjo. Se analisarmos a sugestão proposta anteriormente por Mário de Andrade, buscando adaptá-la à realidade da música popular brasileira, teríamos que acrescentar, de acordo com Teixeira (2007), mais uma instância, a do arranjador. Contudo, nesse momento surgem outras questões, dentre as quais destacamos a seguinte: Em que momento da cadeia de produção seria inserido o arranjador?

Excetuando-se os casos onde o próprio compositor seja o responsável pelo arranjo, e o tenha criado concomitantemente a obra (aproximando-se assim, da prática erudita), a posição mais plausível para a inserção do arranjador dentro da proposta andradiana seria entre a obra e o intérprete, ficando as instâncias dispostas da seguinte maneira:

| Instâncias | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Primeira | Segunda | Terceira | Quarta | Quinta |
| Criador | Obra de Arte | Arranjador | Intérprete | Ouvinte |

Fig. 2 – Proposta de Andrade adaptada à música popular

Dessa forma, percebemos que o papel do arranjador na música popular está bastante voltado para a *performance*. Este músico é, junto aos intérpretes, co-responsável pela criação de uma nova identidade para a obra. Como vimos, o arranjo é essencial para a vinculação das canções populares no mercado fonográfico.

Vejamos agora como ficaria esta "linha de produção" com a entrada do arranjador vocal, aquele que escreve arranjos de música popular brasileira para coros ou grupos vocais. Para definir o papel deste músico, vamos recorrer inicialmente a um esquema proposto por François Delalande (1991), o qual considera na prática musical a existência de cinco instâncias, divididas em três sujeitos e dois objetos. A tabela abaixo ilustrará a proposta do autor:

| Instâncias | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Primeiro Sujeito | Primeiro Objeto | Segundo Sujeito | Segundo Objeto | Terceiro Sujeito |
| Compositor | Partitura | Intérprete | Objeto Sonoro | Ouvinte |

Fig. 3 – Proposta de Delalande

Como podemos observar, o esquema proposto por Delalande se assemelha muito ao de Andrade, e é perfeitamente aplicável ao meio de produção da música erudita. Se adaptarmos este esquema ao processo de produção da música popular brasileira, como fizemos em Andrade, devemos lembrar que, no caso da música popular, normalmente não existe a partitura criada pelo compositor, mais sim, um objeto sonoro em seu lugar. Este pode ser uma gravação caseira ou uma transmissão oral. É por sobre este primeiro objeto sonoro que o arranjador irá trabalhar, ao compor o arranjo. O processo se

completa com o intérprete gravando o arranjo, com o qual a obra se tornará pública para o ouvinte. A este registro chamaremos de segundo objeto sonoro. Vejamos agora a tabela:

| Instâncias | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Compositor | Primeiro Objeto Sonoro | Arranjador (partitura opcional) | Intérprete | Segundo Objeto Sonoro (gravação) | Ouvinte |

Fig. 4 – Proposta de Delalande adaptada à música popular

Na música coral, o arranjo é fundamental para a execução das canções populares pelos coros ou grupos vocais. Ricardo Szpilman chama a atenção, em sua dissertação de mestrado intitulada *Repertório para Corais Iniciantes* (2005), para a distinção entre dois tipos de arranjos vocais baseados em canções populares brasileiras. O primeiro, segundo ele, apresenta aspectos muito próximos a um "material original", que na maioria das vezes é uma gravação que se tornou famosa. É o caso por exemplo, do arranjo vocal de Marcos Leite para o samba *Lata D'água*. Leite escreveu este arranjo inspirado em uma gravação feita pela cantora Marlene em 1951 (CARVALHO, 2007). O segundo tipo busca fugir do modelo original, apenas respeitando, o máximo possível, a melodia principal, muito embora possa até vir a modificá-la em alguns aspectos. Um bom exemplo desse tipo de arranjo vocal é o de *Alguém Cantando*, arranjada também por Marcos Leite. Neste arranjo, Leite transforma a canção "intimista" de Caetano Veloso em um quase madrigal renascentista inglês, com o uso intenso do contraponto. Segundo Szpilman, os arranjos vocais de música popular brasileira tendem à descaracterização, quando fogem demais da proposta original da canção concebida pelo compositor. O próprio Marcos Leite reconheceu isso, ao abandonar essa estética utilizada em *Alguém Cantando* em seus arranjos posteriores (CARVALHO, 2007).

Ao inserir o arranjador vocal na linha de produção da música popular brasileira, vamos considerar o primeiro tipo de arranjo citado por Szpilman (2005). De acordo com o que nos relata André Pereira na sua dissertação de mestrado intitulada *Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a capella* (2006):

> (...) o I e II Curso de Grupos Vocais promovido pelo *Rio a Cappella* (Janeiro de 2002 e junho de 2004) reuniu 6 arranjadores que produziram para o evento doze arranjos vocais inéditos (dois para cada arranjador). Tive (Pereira) a honra de ser um dos arranjadores convidados entre outros talentosos colegas: Maurício Maestro, Zeca Rodrigues, Fernando Ariani, Eduardo Lakschevitz e Deco Fiori. Além da preparação e execução pública deste arranjos, o curso contava com palestras dos arranjadores intituladas: *o arranjador e sua obra.* Foi interessante notar que todos os arranjadores citavam na palestra ou no ensaios, uma gravação de referência. (PEREIRA, 2006, p. 38)

O arranjo original, presente na gravação de referência, muitas vezes está marcado por idéias musicais relevantes, que podem influenciar de forma significativa o processo de recriação da obra pelo arranjador vocal. Seguindo a cadeia, o coro ou grupo vocal interpreta a partitura vocal, resultando ou não em uma gravação deste arranjo. Independentemente do meio, seja ele gravação ou performance ao vivo, chamaremos esta instância de terceiro objeto sonoro, e é na recepção deste que o ouvinte fecha o ciclo. Ficam dispostas as instâncias da seguinte maneira:

| Instâncias | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Autor | Primeiro Objeto Sonoro | Arranjador | Partitura (opcional) | Intérprete | Segundo Objeto Sonoro (gravação) | Arranjador Vocal | Partitura do Arranjo vocal | Coro ou Grupo vocal | Terceiro Objeto Sonoro | Ouvinte |

Fig. 5 – Esquema proposto com a inserção do arranjador vocal

Gostaríamos de enfatizar que esta é uma das possibilidades que se apresentam. Optamos por este esquema por considerarmos que representa uma prática bastante recorrente entre os arranjadores vocais da atualidade. As interpolações entre as instâncias podem acontecer de diversas formas, e outros esquemas podem ser pensados. Na música popular brasileira podemos encontrar situações em que o compositor acumula mais de uma função, como era o caso de Dorival Caymmi, que era compositor e intérprete de sua própria obra. Ou de Tom Jobim, que muitas vezes acumulava as funções de compositor, arranjador e intérprete de suas canções. Nestes casos, os esquemas podem mudar sensivelmente, pois concentram mais de uma instância em um único sujeito. Tomemos como exemplo o CD *Serenade* do músico mineiro Toninho Horta. Neste registro gravado ao vivo na Coréia, Toninho canta suas canções acompanhado apenas por seu violão. Aqui, o músico é compositor, arranjador e intérprete, ao mesmo tempo. Mantendo coerência com o que foi apresentado antes, consideramos o resultado desta interpretação do violonista como Segundo Objeto Sonoro, tendo em vista que as músicas já haviam sido

gravadas anteriormente pelo próprio Toninho Horta em outros discos, e que estas versões "acústicas" se estabelecem como arranjos das gravações anteriores. Vejamos abaixo como se organiza este esquema com a entrada do arranjador vocal:

| Instâncias | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Compositor, Arranjador e Intérprete | Segundo Objeto Sonoro | Arranjador Vocal | Partitura do Arranjo Vocal | Coro ou Grupo Vocal | Terceiro Objeto Sonoro | Ouvinte |

Fig. 6 – Outro esquema possível

Marcos Leite cita também a possibilidade do arranjador vocal aproveitar idéias provindas de gravações diferentes da mesma música (LEITE *apud* CARVALHO, 2007). Zeca Rodrigues (2008) concorda com Leite, e comenta que ouvir várias versões (gravações) da mesma música antes de fazer o arranjo é um hábito. Pereira (2006) partilha da opinião de Leite e Rodrigues, e cita como exemplo o arranjo coral de Damiano Cozzella para a *Suíte dos Pescadores* de Dorival Caymmi. Segundo o autor, na época em que Cozzella escreveu este arranjo existiam três gravações da obra. Pereira afirma ter encontrado idéias musicais provindas destas gravações, durante a análise da partitura coral de Cozzella.

Podemos concluir, com base no que foi apresentado, que o papel do arranjador na música popular brasileira é de suma importância, considerando que esse músico é o responsável pela criação da "versão final", ou seja, do arranjo com o qual a canção se tornará pública através do mercado fonográfico. É por sobre esse arranjo que o arranjador vocal irá retrabalhar a canção, ao compor um novo arranjo derivado do primeiro, porém, inserido em um novo meio.

## Referências Bibliográficas


ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética Musical.* São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BARBEITAS, Flávio. *Reflexões sobre a transcrição musical: as suas relações com a interpretação na música e na poesia.* Belo Horizonte: Permusi - revista de performance musical, 2000.

CARVALHO, Rogério. *Marcos Leite e seu arranjo vocal para o samba Lata D'água: um estudo analítico dos procedimentos composicionais.* São Paulo: ANPPOM, 2007.

_____. *Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro.* Salvador: ANPPOM, 2008.

DELALANDE, Francois. *Faut-il transcrire la musique écrite?* Paris: S/E, 1991.

LEITE, Marcos. *Arranjo vocal de MPB.* Curitiba: Conservatório de Música Popular de Curitiba, 1995.

LEME, Beatriz. *Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos – Reflexões acerca da prática da transcrição*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

PEREIRA, André. *Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a capella.* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

RODRIGUES, Zeca. *Curso de arranjo vocal*. Rio de Janeiro: Seminários de música Pró-Arte, 2008.

SZPILMAN, Ricardo. *Repertório para corais iniciantes.* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

TEIXEIRA, Neil (2007). *Os Cariocas. Repertório do período entre 1946 e 1956: produção de partituras, considerações sobre estilo, influências e contribuições do grupo para o idiomatismo dos grupos vocais brasileiros.* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

# REFLEXÕES SOBRE MÚSICA POPULAR E ERUDITA PARA O ESTUDO DA FRONTEIRA.

*Marcela Perrone (UNIRIO-CAPES)*

RESUMO: Uma revisão dos conceitos de música erudita e música popular precede a caracterização de uma fronteira entre elas. A identificação de dois modos de fazer na fronteira se relaciona com as análises musicais de casos paradigmáticos na produção artística brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: música popular; música erudita; fronteira.

ABSTRACT: A revision of the concepts of art music and popular music precede the characterization of a border between them. The identification of two manners of doing on the border has relation with musical analysis of paradigmatic cases of Brazilian artistic production.

KEYWORDS: popular music; art music; border.

As definições dos campos popular e erudito apresentam-se geralmente como polêmicas, principalmente pela ambigüidade dos termos derivada de seu uso coloquial. Por causa disso decidi fazer uma revisão das considerações presentes na bibliografia sobre o assunto e chegar aos conceitos que servirão para aprofundar no meu estudo sobre a fronteira entre ambos os campos.

## Cultura e sociedade

Começarei com um artigo de Carlos Vega que descreve a música erudita ou culta,

> "(…) a que alude às grandes formas e evoca por associação as altas classes sociais. A expressão 'música culta' relaciona-se com o esforço dos estudos e indica também uma hierarquia elevada com ênfase na técnica. Comumente a música culta generalizada é chamada de 'música clássica', em um sentido geral que inclui um nexo com a idéia de 'modelo perdurável', digno da historia".
> "(…) Resumindo, as idéias 'superior-culta-clássica-moderna-atual-nova' concernem diretamente à musica conceitual e tecnicamente mais avançada e aludem ao grupo de realizadores e aficionados de elite e ao grupo social de dinheiro (que entende ou não) que apóia e custeia os últimos movimentos superiores e outros movimentos culminantes da história.Em todo caso, *alto nível*". [ sublinhado no manuscrito original e em itálica na Revista] (Vega, 1997).

Essa última caracterização do Carlos Vega estaria relacionada com a distinção entre classes sociais. E assim, descreve as diferentes acepções do termo popular por oposição:

> "A voz 'popular' é múltiple, mas em quase todas as acepções relaciona-se com as classes sociais médias e inferiores e até com os grupos rurais ou folclóricos. Desde que se contrapõe às classes cultas, se refere a grupos semi letrados e iletrados comuns, simples, não cultivados".
> "(…) 'Música popular', em castelhano (não em Francês) significa também 'música difundida', e é neste caso onde intervém aquela desusada acepção do povo que inclui a todos os habitantes duma região ou país (…)".
> "A expressão 'música popular', no sentido de 'música difundida', não determina hierarquias. Certa 'música clássica' pode ser 'popular', ou seja, 'difundida': *La donna è Mobile* é clássica e é popular, mas não é mais mesomúsica; nem é mesomúsica a música folclórica, porém quando comumente chama-se 'música popular', música do povo. Repetimos que a palavra 'popular' carece de nitidez para os estudos musicológicos" (Vega, 1997).

Por isso ele prefere a denominação de mesomúsica, que mais tarde seria de importância dentro do marco teórico-conceitual nas pesquisas dedicadas ao estudo da música popular.

> "A mesomúsica é o conjunto de criações funcionalmente consagradas ao entretenimento (melodias com ou sem texto), à dança de salão, aos espetáculos, às cerimônias, atos, aulas, jogos, etcétera, adotadas ou aceitas pelos ouvintes das nações culturalmente modernas. Durante os últimos séculos o melhoramento das comunicações tem favorecido a dispersão da mesomúsica em tão grande proporção, que hoje só excetuam-se de sua influencia os aborígenes mais ou menos primitivos e os grupos nacionalizados que ainda não completaram seu ingresso nas comunidades modernizadas. Mas como a mesomúsica não é uma música definitivamente ocidental se não uma 'música comum', podem existir focos excêntricos com dispersão por extensas áreas".
> "A mesomúsica, então, convive nos espíritos dos grupos urbanos ao lado da 'música erudita' e participa na vida dos grupos rurais ao lado da musica folclórica" (Vega, 1997).

Para Vega, aquela música estaria num estrato médio. Mas aqueles estratos *não se apresentam puros* na dinâmica da cultura e as relações sociais:

> "O significativo da mesomúsica, o que determina sua posição e sua atividade, não é um grau hierárquico, não que forçosamente deva ter um; esta música de estrato meio não figura numa escada de valores estéticos puros, baixo a música superior e sobre outras mais primitivas. As composições mesomusicais para a dança convivem e alternam com as superiores dos planos sensoriais mais elevados sem que se confundam seus níveis (…). As canções mesomusicais convivem também com as criações eruditas, toleradas ou admitidas, já em funções complementarias diversas, já para a satisfação específica duma necessidade de goze menor que exclui a alta concentração sensorial e intelectual".

Logo Vega deixa claro que uma das características distintivas da mesomúsica é a passagem para um segundo plano do valor estético em si mesmo para outorgar valor à funcionalidade.

> "A mesomúsica caracteriza-se nesse sentido especial porque, deslocada para o segundo plano sua condição de obra artística, podemos considerá-la principalmente como entidade funcional em harmonia com exigências de entretenimento, evasão, sociabilidade em geral, aproximação dos sexos, etcétera, com as indústrias que elaboram as idéias primas, com o comercio que atende o consumo e com os grupos que acolhem a produção. Há nesta valoração um acento duplo no sociológico e econômico, e assim compreende-se melhor como a mesomúsica é o instrumento de todos os grupos do mundo que absorvem a irrigação cultural de Ocidente ou têm necessidades semelhantes e apetência análoga por este tipo de giros e estruturas. E porque satisfaz necessidades permanentes, subsiste conservando, renovando ou adequando os muitos estilos históricos e atuais que em medida variável integram seus repertórios" (Vega, 1997).

Sintetizando, para Vega os conceitos chave no campo erudito seriam: *Estudo*, já seja do lado do compositor para desenvolver seu ofício, que ele chama de *ênfase na técnica*, mas também um grau de conhecimento, *Cultura*, por parte do público, para poder entender e desfrutar as Obras de Arte. Esse público alvo seria uma *elite*, entendida desde o econômico e/ou intelectual.
A música popular, termo utilizado para denominar o que ele chamou de mesomúsica, ele diz que é *a mais importante, a mais ouvida*, seja por difusão através da mídia ou executada em shows. Ela alimenta uma rede de produção de bens e serviços fundamentais para o mundo moderno (Vega, 1997) atendendo necessidades, o que aponta a sua funcionalidade.
Entre as críticas feitas aos conceitos de Vega encontramos a de Coriún Aharonián :

> "O fato de o termo 'mesomúsica' ser relativamente inadequado é porque, apesar da boa vontade de Vega, ele implica em 'acima' e 'abaixo', 'alto' e 'baixo', conceitos que não são menos controversos por serem freqüentados por alguns sociólogos. Mesmo que Vega pareça evitar a possibilidade dum uso pejorativo, a própria idéia de 'meio' ligada com as considerações acerca do 'descenso' ou 'ascenso' cria um permanente perigo de preconceitos piramidais ou pelo menos de juízos apriorísticos derivados inevitavelmente do 'acima' e 'embaixo'".
>
> "(...) Em todo caso, não existe até agora um termo mais adequado, com exceção talvez o de 'música popular' " (Aharonián, 1997).

Os perigos de maus entendidos estão sempre presentes, e provavelmente as suspeitas respeito ao uso pejorativo tenham algum tipo de fundamento. Ao referir-se á caracterização em estratos utilizada por Vega e Lauro Ayestarán, Aharonián escreveu

> Estes estratos pertencem evidentemente a nossa chamada cultura ocidental. Nem Vega nem Ayestarán tentam usar esse ponto de vista com culturas não européias, ainda que se encontrem, ao final de suas vidas (1966), numa postura entre pejorativa e paternalista frente às músicas 'primitivas', como era costume na musicologia ocidental "(Aharonián, 1997) .

Situar aquele enfoque dentro do contexto ajuda a entender suas limitações. Mesmo assim, as definições de MP continuam parciais e incompletas, freqüentemente partem duma lógica dialética: *diferenciar-se de outras músicas*, para construir uma identidade.

## Ser ou não ser

Philip Tagg responde numa entrevista que ele mesmo não tem uma definição positiva de música popular, sem defini-la como a música que não é erudita ou folclórica. Assim,
"A única razão porque a expressão 'música popular' existe é porque há muitas práticas musicais excluídas das instituições de educação musical. Há que chamá-la de algum modo" (Tagg, 2004).
Foi assim uma categoria adotada e utilizada referindo-se a coisas diferentes, o que freqüentemente leva a confusões. Não existe, segundo Tagg, um denominador comum para se referir a todo o que pode ser compreendido dentro do termo MP,

> "O único denominador comum é que há até pouco tempo estava excluída. Mas há algumas características, como por exemplo o fato de que em comparação com a tradição de música erudita européia não costuma se escrever em notação musical. Mas há algumas formas que se escrevem... (…). Outro conjunto possível de características é que se trata de músicas distribuídas através de gravações em sua maioria ou por meios massivos, antes que através de partituras ou em concertos. Mas de novo há exceções: onde há pessoas cantando num jogo de futebol ou cantando 'Parabéns para você', não há gravações, mas mesmo assim é música popular e não se estuda no conservatório. Ou seja, esta característica particular não funciona cem por cento" (Tagg, 2004).

Que atributos poderiam relacionar-se com a MP e sua prática? O costume de não utilizar a escritura musical tradicional como meio de distribuição não é uma característica exclusiva da MP, evidentemente. A música eletroacústica também não a utiliza. A transmissão oral, outro canal de transmissão de MP, também é um meio muito utilizado pela música folclórica. A presença da MP nos meios de comunicação em geral leva a associá-la com a música de massas, ligada à indústria do lazer e consumo, e poderia se disser que foram processos originados numa mesma época e interdependentes. Parece difícil chegar a uma definição única e fechada. Uma análise das vertiginosas mudanças tecnológicas, econômicas, sociais e culturais do século XX pareceria indicar que, como disse Marshall Berman, todo o sólido se desvanece no ar.

## Uma questão de expectativas

José Jorge de Carvalho descreve as relações entre o folclore e a cultura clássica, que deram origem a tantas obras românticas. Quando ele se refere à MP utiliza também a caracterização dialética, agora entre tradição e inovação:

> "A música popular, produto típico do novo mundo urbano-industrial surgido no século XX, é um termômetro sutil dos complexos processos de transformação e interrelação entre significados tradicionais e modernos, refletindo as experiências sempre cambiantes das várias camadas sociais que conformam nosso mundo. Não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação, sendo que a tensão entre essas duas correntes de criatividade se manifesta especialmente no caso da música (Carvalho, 1991).

Assim, sinalando a crise dos conceitos de autenticidade e pureza no âmbito erudito e folclórico, descreve o surgimento da cultura popular. Ela é freqüentemente analisada como expressão simbólica da nova realidade urbano-industrial do Ocidente moderno. Desde sua aparição foi objeto de duras críticas por parte de Goethe e Schiller, justamente por fomentar "(...) uma atitude passiva e conformista por parte do público e criticavam o valor exagerado que já começava a ser atribuído à novidade "(Carvalho, 1991).
A proposta estética de ter em conta as expectativas do público para cumpri-las plenamente virou uma estratégia de mercado para colocar o produto artístico, fomentar seu consumo e substituição imediata. E o autor continua

> "Peças de teatro, por exemplo, cujo nível de expressão era apenas equivalente às expectativas do público, já representavam para Schiller um sinal de decadência. Do ponto de vista de seu humanismo estético, o artista nunca poderia nivelar-se apenas pelo apelo sensorial do público, mas deveria procurar conduzi-lo para além dessa satisfação, em direção a um plano ideal de experiência estética. Em outras palavras, na alta cultura o público nunca deve receber exatamente o que deseja, ou o que crê que necessita" (Carvalho, 1991).

Podemos deduzir, então, que o desvio de expectativas e a surpresa formam parte do jogo da arte erudita, o pelo menos dos "grandes" compositores reconhecidos e que "sobreviveram": por praticar esse principio, permanecem até hoje atrativos e vigentes. O desvio das expectativas exigiria ao público a capacidade de adaptar as diferentes soluções e relacionar as novas propostas com as experiências previas. Assim Carvalho o expressava:

> "A cultura popular é também capaz de fazer uma aliança com uma parcela do público (aquela que se dispõe a ir além da mera gratificação passageira) e com ela reproduzir a mesma relação entre produtor e consumidor que caracterizava o modelo da cultura clássica" (Carvalho, 1991.

Podemos identificar essa *vontade* em alguns artistas populares, que admitindo a situação de que o artista, como qualquer outro trabalhador, vende seus produtos ou serviços no mercado, não renunciam às certas decisões ético-estéticas. E não só que aceitam a influencia de artistas de vanguarda, se não que buscam deliberadamente experimentar com algumas das técnicas por eles empregadas. Aí aparece o campo que alguns chamaram de invenção (Pound,1970; Campos, 1968; Taborda, 1988) e que poderia encontrar-se na fronteira dos territórios erudito e popular.

## Caracterização da Fronteira

Através da revisão bibliográfica e a analise da produção constatamos a presencia de características significativas:

- Advertimos um grau de especulação com a linguagem, entendida em termos de incremento de novidade, o que resulta em um *jogo com a expectativa* de quem ouve. Trata-se de produções que não buscam ser totalmente complacentes com o ouvinte.
- Existe geralmente uma *reflexão teórica* sobre esses processos, o que implicaria um grau de *consciência* dos modos de fazer, porém não sempre acessíveis em forma de artigo ou ensaio. Mas, às vezes podemos constatá-las nas reportagens e depoimentos.

- *A inter-relação dos papeis*. Voltando aos conceitos do artigo Música de Fronteiras (Perrone, 2008), em quanto os papéis aparecem bem diferenciados na música erudita ocidental, freqüentemente estão misturados na MP: compositor de música e letra, arranjador e intérprete, compositor e intérprete, etc. funções que são inseparáveis dentro de culturas musicais não ocidentais.

- A *ausência dum estilo definido* em alguns destes artistas estaria ligada à *não repetição de formulas exitosas* e a adesão a uma estética não fechada. Não toda a produção dum artista pode apresentar estas características da Fronteira; pode tratar-se duma obra, um disco, uma etapa.
- A *recuperação do valor estético da música*, a *perda parcial da funcionalidade*.

A funcionalidade ligada à diversão e lazer e deixada parcial ou totalmente de lado.

## Dois modos de faze

Tal como escrevi em "Música de Fronteiras", constatei a presença de dois modos de fazer nesse campo:
"1) O trabalho lúdico com os objetos sonoros, experimental e sem preconceitos quanto às origens dos materiais, freqüentemente encarado de forma grupal. Habitualmente envolve a utilização não convencional de instrumentos tradicionais, outros não tão tradicionais e a utilização de objetos do cotidiano para interagir com eles, num diálogo descontraído, que raramente se da no âmbito acadêmico.
2) A presença da figura do compositor, cantor-instrumentista, que põe sua voz e instrumento a serviço de um alto grau de exposição e compromisso. Um trovador experimentador/moderno/ que pode estar acompanhado por outros instrumentistas ou não e servir-se de sons pré-gravados, efeitos e outros materiais eletroacústicos" (PERRONE, 2008).

Um exemplo desse fenômeno é explicado por Damián Rodríguez Kees (2002), que realizou uma análise da canção *Épico* de Caetano Veloso. Ele começa com a advertência de que não é possível determinar o *grau de co-autoria* atingido por Rogério Duprat em sua condição de arranjador. Aquela produção inclui uma melodia cantada (de rasgos nordestinos), breves e suaves giros melódicos da flauta (uma referencia à canção *Desafinado*) contraposta à seção dos metais e o timbal (ligadas ao caráter épico e as trilhas sonoras orquestrais dos filmes de ação dos anos 60) e sons concretos (maiormente sons do trânsito da cidade de São Paulo). A análise da letra em relação aos procedimentos compositivos utilizados revela o grau de elaboração e profundidade alcançado por Veloso.
Um exemplo do outro fenômeno é investigado por Luiz Costa-Lima Neto (2008), quem descreveu o processo de criação, ensaio e arranjo do Hermeto Pascoal e Grupo entre 1981-1993. Analisou gravações das composições da época e relacionou à personalidade e o sistema musical experimental de Hermeto, a utilização de todo tipo de instrumentos, objetos e sons de animais, sem se encaixar dentro duma corrente. Os elementos folclóricos nordestinos convivem com o samba, choro, jazz e a música erudita de vanguarda. Finaliza com uma síntese que chamou A arquitetura simbólica na casa da *família* Hermeto Pascoal.

## Considerações finais

A identificação de um território fronteiriço entre o popular e erudito relaciona-se com a verificação de gestos e modos de fazer pertencentes a ambos os campos.

## Referências bibliográficas

AHARONIAN, Coriún. Carlos Vega y la teoría de la música popular: Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. Rev. music. chil., Santiago, jul. 1997, vol.51, no.188, p.61-74. ISSN 0716-2790. Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800003&lng=es&nrm=iso>.

ALENCAR DE PINTO, Guilherme. Mostrar lo extraña que es la normalidad: entrevista a Philip Tagg. La Brecha. Montevideo, 12 de Julho de 2004. Disponível em http://tagg.org/articles/brechaivw0407.htm.

CARVALHO, José Jorge de. As duas faces da tradição: o clássico e o popular na modernidade latinoamericana. Série Antropologia, Universidade de Brasília, 1991. Disponível em www.unb.br/ics/dan/Serie109empdf.pdf.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. Em Revista *Música & Cultura* n°3, Julio de 2008. Disponível em http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_costa-lima_01.htm.

DE CAMPOS, Augusto. Com a colaboração de Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia e Gilberto Mendes.Balanço da bossa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

DE CAMPOS, Augusto. Música de invenção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

PERRONE, Marcela. Música de Fronteiras. Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Salvador, Bahia, 2008.

RODRÍGUEZ KEES, Damián. La función de la vanguardia en la música popular latinoamericana a través de la canción épico de Caetano Veloso. Anais do IV Congresso latinoamericano da IASPM, México, 2002. Disponível em http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/indice.htm.

TABORDA JUNIOR, Pretextato. Música de Invenção. Dissertação de mestrado, Universidade Federal doEstado do Rio de Janeiro-UNIRIO, 1998.

VEGA, Carlos. Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. Rev. music. chil.,Santiago, jul. 1997, vol.51, no.188, p.75-96. ISSN 0716-2790. Disponível em<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004&lng=es&nrm=iso>.

# ANÁLISE DE *LONTANO* E *CONTINUUM* DE GYORGY LIGETI APLICADA À COMPOSIÇÃO MUSICAL

*Sólon de Albuquerque Mendes (UFPR-CAPES)*

RESUMO: O objetivo deste trabalho é destacar alguns aspectos das estratégias composicionais utilizadas pelo compositor húngaro Gyorgy Ligeti em suas obras Lontano e Continuum, e sua aplicação na prática composicional.

PALAVRAS-CHAVE: análise musical; composição; música do séc. XX.

ABSTRACT: The objective of this work is to discuss some aspects of compositional strategies used by the Hungarian composer Gyorgy Ligeti in his works Lontano and Continuum, and their application in the compositional pratice.

KEYWORDS: musical analysis; composition; 20th century music.

## Introdução

É importante frisar que a obra do compositor húngaro Gyorgy Ligeti (1926 – 2006) é bastante variada e extensa, podendo-se dizer que abrange várias estéticas, com características bem distintas entre si. Estudou com renomados compositores húngaros, como Zoltán Kodály, e em 1956, aos 33 anos de idade muda-se para Viena e torna-se cidadão austríaco. Lá ele conheceu a vanguarda musical que não era conhecida na isolada Hungria de seu tempo. Entre 1957 e 1958 trabalhou no estúdio de Colônia, com Stockhausen, e nesse período compõe 2 músicas eletrônicas, *Glissandi* (1957) e *Artikulation* (1958), e em 1961 conclui *Atmosphères*, obra que tem sonoridade semelhante a certas músicas eletrônicas, só que com instrumentos acústicos orquestrais. Em algumas obras suas, Ligeti utiliza procedimentos contrapontísticos "tradicionais", como imitações e cânones, mas se comparado com o repertório polifônico dos séc. XVI e XVII, possui grandes diferenças nas relações intervalares entre as partes (vozes), assim como diferenças nas características melódicas e de expressividade.

Transcorridos quase 47 anos da estréia de *Atmosphères*, muitos pesquisadores se aprofundaram em análises de obras deste compositor, portanto não nos interessa uma análise aprofundada destas obras, e sim chamar a atenção para alguns aspectos composicionais que podem ser aproveitados para compor obras atuais, sem que seja mera prática estilística ou plágio.

Em peças como *Lontano* e *Lux Aeterna* do compositor Gyorgy Ligeti, a nota musical em si perde a sua individualidade, e acaba por fazer parte de uma massa sonora. A nota musical faz parte de algo maior, de uma estrutura completa. E a soma destas várias partes tem como resultado uma textura rica e densa, que nos dá a impressão de mover-se internamente, numa transformação constante: "...e são transformações graduais e constantes..."(ROIG-FRANCOLI, 1995, p. 243).

Ligeti denominou a técnica composicional de peças deste período como "micropolifonia", e assim a definiu: "a complexa polifonia das partes individuais está fundida num fluxo harmônico-musical, no qual as harmonias não mudam subitamente; em vez disso, mesclam-se umas com as outras" (ROIG-FRANCOLI, 1995, p. 240). Vale lembrar que esta peça foi escrita para um efetivo orquestral imenso, com a partitura chegando a ter 59 pautas entre as cordas e os sopros. Com isto o compositor tem a possibilidade de criar uma textura muito rica e complexa, e explorar muito bem este tipo de sonoridade. Estas peças utilizam procedimentos contrapontísticos.

## Lontano

O início de *Lontano*, por exemplo, começa com entradas sucessivas, típico de obras imitativas renascentistas a várias vozes, mas neste caso, as várias entradas em uníssono e as vozes se movendo por 2ªs menores causam um efeito muito diferente. O motivo a ser imitado começa na flauta 1, e vai ser imitado pelas flautas 2, 3 e 4, além do oboé 1, clarinetes 1 à 4, fagotes 1 à 3, trompas 1 à 3 e trombone 1. A Fig. 1 ilustra a entrada da flauta 1:

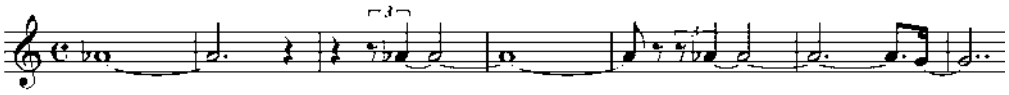


Fig. 1 – Flauta 1, cc. 1-7

Utilizaremos a nomenclatura criada por Allen Forte em sua "Teoria dos Conjuntos", em que as notas recebem uma numeração fixa, denominada classe de alturas, em que a nota Dó é representada pelo número 0, o Dó# pelo número 1, e assim sucessivamente. Nos cc. 1-6.3, a nota executada pelos instrumentos é (8), um grande uníssono orquestral em que as vozes vão entrando de maneira imitativa. Nos cc. 6.4.4-11.3, o conjunto agrega mais três notas, uma seqüência de 2ªs menores: (7, 8, 9, 10). Este conjunto sobreposto gera um pequeno cluster de quatro semitons. A melodia move-se por graus conjuntos, e por serem as entradas imitativas em uníssono, os aglomerados sonoros entre os sopros são características destes compassos iniciais.

Logo após esta entrada, em que os naipes entram em uníssono entre si, as vozes seguem mudando de nota por grau conjunto, de preferência por 2ªs menores. Nos cc. 11.4-12, o conjunto acrescenta duas notas (Fá# e Si), e exclui 1 (Sol), criando uma espécie de "expansão" intervalar. O conjunto destes compassos é (6, 8, 9, 10, 11).

A partir do c. 13, iniciam-se uma série de imitações entre os naipes, desta vez com presença abundante das cordas, com oito pautas para 1ºs violinos, seis para 2ºs violinos, seis violas, seis violoncelos, além dos já citados quatro contrabaixos, totalizando 30 pautas só para as cordas. Nos cc. 13-14, duas notas são acrescentadas (Ré# e Mi), e o conjunto nestes compassos é (3, 4, 6, 8, 9, 10, 11). Novamente o conjunto se expande.

Na seqüência as flautas entram com um cânone em uníssono, cuja melodia progride por 2ªs maiores, conforme ilustra a Fig. 2:

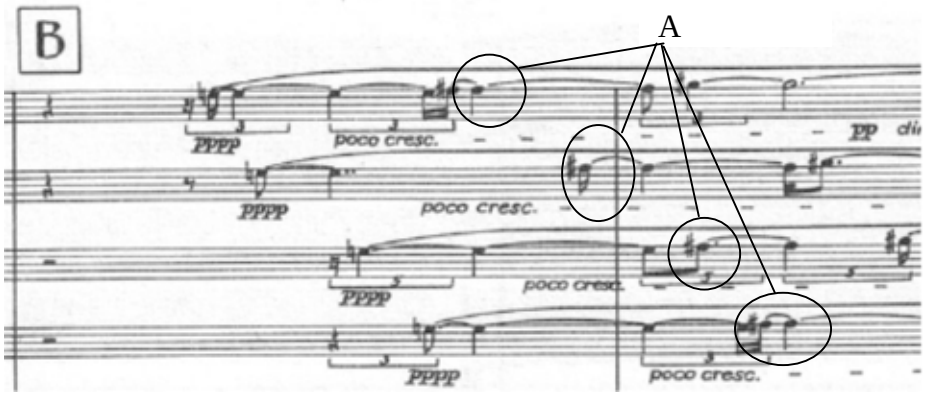



Fig. 2 –Flautas 1 a 4, cc. 14-15, micro-cânones de melodias que se movem por 2ªs geram cluster orquestral

Nos cc. 15-19.4, o conjunto perde uma nota e acrescenta duas notas. Ocorre novamente uma expansão intervalar, e o conjunto destes compassos é (0, 1, 3, 4, 6, 8, 9, 10). Através da análise e comparação dos cinco conjuntos que aparecem nos cc. 1-19.4, podemos observar as relações entre os conjuntos, e como acontece a expansão intervalar. A Fig. 3 demonstra a relação entre os conjuntos dos cc. 1-19:

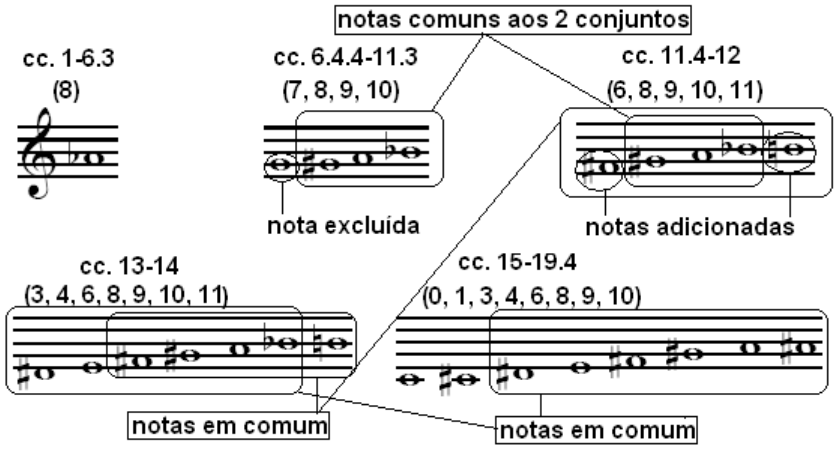



Fig. 3 – Relações entre os cinco conjuntos dos cc. 1-19

Entre o 1º e o 2º conjunto, ocorre um acréscimo de três notas com relações intervalares de 2ªs menores, portanto o 2º conjunto possui como característica o total cromático dentro de sua extensão (Sol – Sib). Entre o conjunto 2 (cc. 6.4.4-11.3) e o conjunto 3 (cc. 11.4-12), ocorre uma expansão, pois a sua extensão aumentou para Fá# - Si, mas pelo fato de ter perdido a nota Sol, não é um cluster cromático completo. Temos, dentro do âmbito de uma 4ª justa, 1 tom e 3 semitons, como demonstra a Fig. 4:

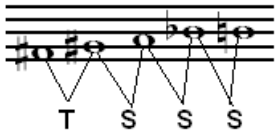



Fig. 4 – Relações intervalares do 3º conjunto

No 4º conjunto (cc. 13-14) ocorre um acréscimo de duas notas, e novamente uma expansão intervalar, conforme demonstra a Fig. 5:

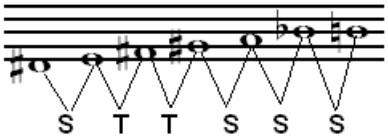



Fig. 5 – Relações intervalares do 4º conjunto

No 5º conjunto, duas notas são acrescentadas (Dó e Dó#) e uma nota é excluída (Si). Este conjunto apresenta um caráter de cluster diatônico, devido a grande incidência de 2ºs maiores. Do conjunto 2 para o conjunto 5 houve uma expansão intervalar significativa, e o cluster cromático se transforma num cluster diatônico. A Fig. 6 demonstra as relações intervalares do 5º conjunto.

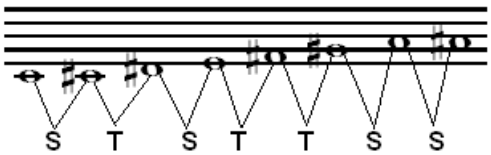



Fig. 6 - Relações intervalares do 5º conjunto

Vale a pena destacar que Ligeti, neste período, utiliza movimentos cromáticos de maneira muito abundante (nas vozes individuais), chegando a ser exagerado o uso cromático. Mas como o importante são os "sons resultantes", e não cada nota musical isolada nem as vozes individualmente, não percebemos como exagero nem como pobreza de idéias. Até porque não ouvimos melodias, mas uma textura com uma sonoridade diferente.

## Continuum

A maioria das obras deste período são para muitos instrumentistas, e são extremamente difíceis de serem executadas, apesar de existirem algumas obras para instrumento solo dentro deste período, que são *Volumina* para órgão (1961-1962), e *Continuum* para cravo (1968). Na verdade, *em Continuum*, o compositor utiliza uma técnica muito presente em suas obras, que é o "padrão-mecanico" (*pattern-meccanico*), que não é uma técnica baseada no contraponto, mas em ostinatos que se modificam gradativamente. Mas neste caso, o resultado sonoro é uma grande textura. A Fig. 7 ilustra os compassos iniciais de obra *continuum*.

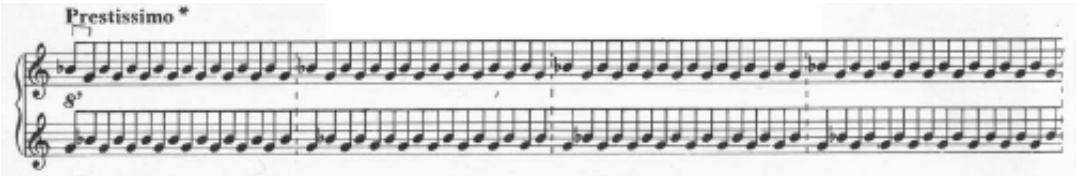



Fig. 7 – Compassos iniciais de *Continuum*, para cravo.

Apesar de não ter fórmula de compasso, o compositor utiliza uma barra de compasso pontilhada a cada 16 colcheias, sugerindo, pela regularidade destas linhas pontilhadas, a fórmula de compasso 8/4, mas não ouvimos acentos métricos. Na verdade estas barras de compasso servem muito mais para o intérprete se situar. E até o final deste sistema o padrão não muda, ficando com as notas Sol 4 e Sib 4 alternando entre as mãos, gerando muitos cruzamentos entre as vozes. Este é um ponto em comum nas obras *Atmosphères* e *Continuum*, muito importante para a geração de textura sonora típico destas obras, o excessivo cruzamento entre as vozes.

De fato, o uso excessivo de cruzamento entre as vozes é uma característica em comum nas obras dos três compositores pesquisados neste trabalho, que são Steve Reich (*Electric Counterpoint*), Conlon Nancarrow (Estudo para Pianola nº 37) e Gyorgy Ligeti (*Lontano*, *Lux Aeterna* e *Continuum*).[1]

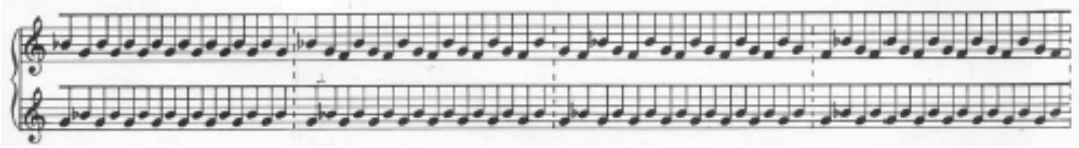


Fig. 8 – Terceiro sistema da peça Continuum (compassos 9 - 12)

Apenas no segundo compasso do terceiro sistema (c. 10), que o pentagrama superior acrescenta uma nota ao padrão (Fá 4), que antes era de duas notas, conforme demonstra a Fig. 8. E o pentagrama inferior continua no mesmo padrão. Uma característica muito importante nestas obras é que os acontecimentos se sucedem com certo espaço de tempo, e de maneira gradual, as modificações são mínimas e constantes.

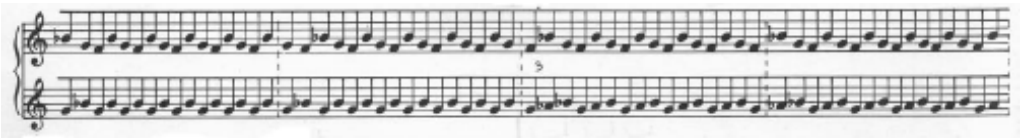


Fig. 9 – Quarto sistema da peça continuum (compassos 13 a 16)

No 4º sistema, enquanto o pentagrama superior mantém o novo padrão, o pentagrama inferior acrescenta uma nota (Láb 4) ao padrão inicial, no terceiro compasso deste sistema (c. 15), ilustrado pela Fig. 9. Em obras polifônicas de Ligeti, como *Lontano* e *Lux Aeterna* acontece algo parecido, as melodias geralmente tem poucas notas, e aos poucos vai acrescentando umas notas, excluindo outras, e geralmente por cromatismo, ou grau conjunto, formando clusters orquestrais.

## Considerações gerais

Gyorgy Ligeti utilizava recursos imitativos para imenso efetivo orquestral, gerando sonoridade textural. Utilizava cruzamentos entre as vozes com freqüência, e formava cluster entre os instrumentos da orquestra. Nas duas obras analisadas (*Lontano* e *Continuum*), Ligeti utiliza o recurso de expansão intervalar, em que forma pequenos blocos cromáticos de notas, e estes vão se expandindo através de intervalos de 2ªs, sendo este procedimento parte do desenvolvimento das idéias musicais. Também foi observado o uso de padrões mecânicos (ostinatos), que se transformam aos poucos.

## Apicação composicional

A instrumentação da aplicação composicional é um quinteto, com 2 pianos, flauta, sax soprano e violino. Para a elaboração desta pequena peça, a característica sonora destes instrumentos determinou divisões estruturais na obra, que serão descritas adiante. São instrumentos que tem a possibilidade de produzirem sons contínuos e longos (violino, flauta e sax soprano) e instrumentos com forte ataque e decaimento imediato (pianos). A obra foi divida em 2 grupos, os 2 pianos num patamar e os 3 de som contínuo (violino, flauta e sax tenor) em outro.

## Cânon

Os pianos utilizam à técnica de "padrões mecânicos" (*pattern-meccanico*), com semicolcheias em ostinato, enquanto os instrumentos de sons contínuos utilizam a técnica contrapontística de imitação canônica. Os pianos tocam em andamentos diferentes escritos em compasso equivalente, uma sobreposição temporal bastante simples, a relação de 4 notas contra 5 notas. O piano 1 toca um padrão

[1] - As obras entre parênteses são as obras que foram "descritas" (analisadas)

inicial de 6 notas, com andamento de semínima igual a 88, agrupadas em quiálteras de 5 semicolcheias (vide Fig. 10). O piano 2 toca, inicialmente, um padrão de 3 notas, com semínima igual a 88, agrupada em semicolcheias. O piano 1 toca em quiálteras de 5 semicolcheias para que a relação de semicolcheias entre os pianos tenha andamentos diferentes, sendo que cada semicolcheia do piano 1 é mais rápida que cada semicolcheia do piano 2. A relação de andamentos entre os pianos 1 e 2 é de 4/5[2], ou seja, para cada 4 semicolcheias do piano 2, teremos 5 semicolcheias do piano 1.

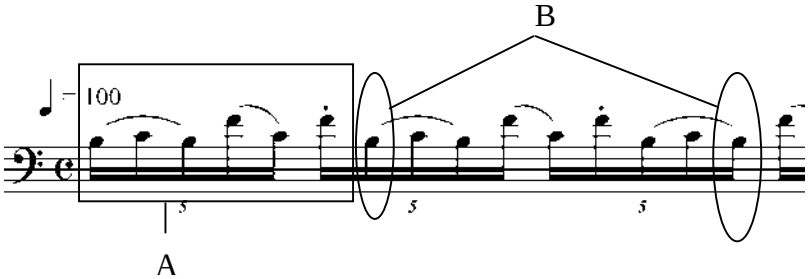



Fig. 10 – 1º compasso da partitura – padrão de 6 notas do piano 1. A – padrão de 6 notas do piano 1; B – início do padrão com deslocamento temporal

O conjunto de notas deste padrão é (0, 5, 11), sendo que dentro do padrão cíclico de 6 notas, cada nota do conjunto repete 2 vezes .

Para obter o mesmo efeito da sobreposição entre as quiálteras de 5 semicolcheias (piano 1) e as figuras de 4 semicolcheias (piano 2) sem utilizar quiálteras, poderíamos manter o piano 2 com andamento de semínima igual a 88, e o piano 1 teria andamento de semínima igual a 110, e em vez de quiálteras de 5 semicolcheias, o piano 1 teria grupos normais de 4 semicolcheias por unidade de tempo, conforme Fig. 11:

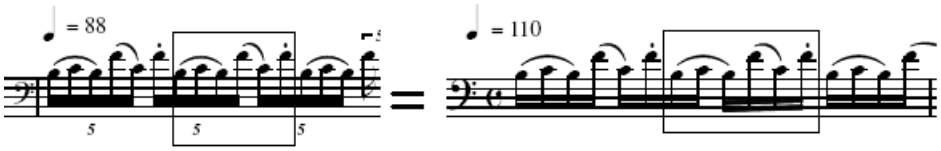



Fig. 11 – Demonstração da transcrição do piano 1 para andamento equivalente aos outros instrumentos da peça

O padrão do piano 1 forma um ciclo repetitivo de 3 compassos, repetindo um total de 10 vezes. No c. 4, portanto, o piano 1 recomeça seu ciclo na cabeça do 1º tempo. No c. 5, ao invés de seguir repetindo seu ciclo, o piano 1 começa a fragmentar o padrão, inserindo pausas e notas de maior valor. A seqüência de notas do padrão (Si – Dó – Si – Fá – Dó – Fá) não é mantida como nos cc. 1-4. Algumas notas do padrão são eventualmente omitidas, assim como certos grupos de notas são repetidos, mas mantém o mesmo conjunto de notas que iniciou (0. 5, 11), sem excluir nem acrescentar notas, conforme demonstra a Fig. 12:

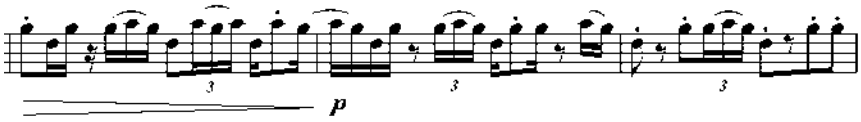



Fig. 12 – Piano 1, cc. 5-7

Segue desta maneira até o fim do c. 10, quando para de tocar fragmentos do padrão, começando a trabalhar com acordes na região média do piano, conforme Fig. 13:

[2] Julie Scrivener em seu artigo "The Use of Ratios in the Player Piano of Conlon Nancarrow" (*Mathematical Connections in Art, Music and Science*, pp. 70-78, 2000), cria uma tabela com relações entre andamentos diferentes, para poder escrever partes com andamentos diferentes num andamento equivalente

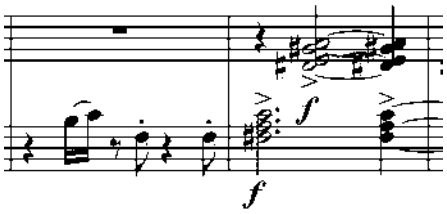


Fig. 13 – Piano 1, cc. 10-11

Entre os pianos 1e 2 ocorrem diversos cruzamentos entre as vozes, e isto caracteriza a sonoridade destas duas partes somadas, exceto nos cc. 11-21, quando ocorre a seção onde os pianos 1 e 2 tocam acordes em regiões diferentes do piano.

O piano 2 toca um padrão inicial de 3 notas, com este conjunto: (0, 10, 11), e segue repetindo este padrão de maneira cíclica com figuras de semicolcheias. Este padrão está sobreposto ao padrão do piano 1, que contém figuras de quiálteras de 5 semicolcheias.

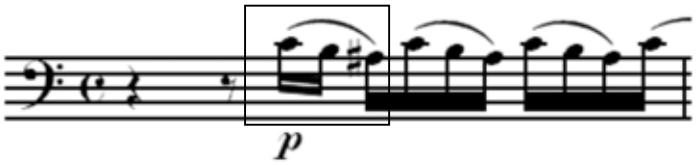


Fig. 14 – Padrão de 3 notas do piano 2, c. 1

A Fig. 14 ilustra a parte do piano 2, composto baseado na técnica de "padrões mecânicos" (*pattern-meccanico*). Os dois pianos tocam neste início da música com apenas um pentagrama, podendo dizer que as características idiomáticas dos pianos não são levadas em conta, pelo menos neste início. Ambos trabalham na mesma região, e possuem, inicialmente, 2 notas em comum, o Dó 3 e o Si 2. Estas notas eventualmente irão ser tocadas ao mesmo tempo, por este motivo a necessidade de 2 pianos, e não apenas 1 piano.

Logo adiante, no compasso 4 (vide Fig. 15), o piano 2 acrescenta uma nota ao seu padrão, o Mi 2, gerando uma 2ª versão de seu padrão. Neste mesmo compasso, o piano 1 se mantém inalterado com o seu padrão (apenas uma mudança de 8ª da nota Fá 3 para Fá 2 ocorreu no c. 3).

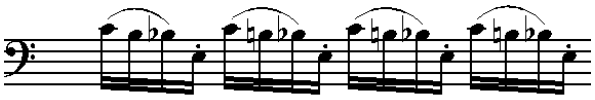


Fig. 15 – Piano 2, c. 4

No c. 5.4, o piano 2 muda novamente seu padrão (vide Fig. 16), omitindo a nota Dó 3, e trocando a nota Mi 2 pela nota Lá 2. Esta é a 3ª versão do padrão, que volta, portanto, a ter 3 notas, Si 2 – Sib 2 – Lá 2, ficando 1 semitom abaixo do padrão inicial (Dó 3 – Si 2 – Sib2).

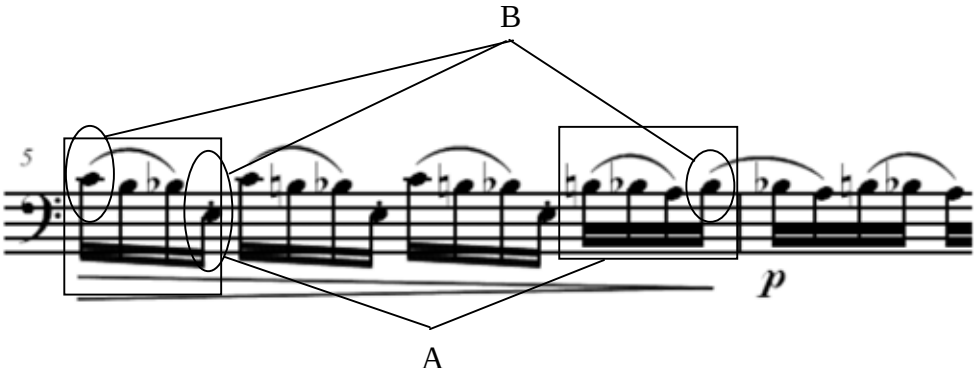



Fig. 16 – Piano 2, cc. 5-6. A – padrões de 4 e 3 notas; B – as notas circuladas são aquelas que não pertencem aos 2 padrões

No c. 7 (vide Fig. 17) o padrão muda novamente, desta vez acrescenta 2 notas, Dó 3 e Mi 2, exatamente as 2 notas que haviam sido excluídas a partir do c. 5.4. Nesta 4ª versão do padrão, o conjunto de notas é (0, 4, 9, 10, 11), uma soma dos conjuntos da 2ª e da 3ª versão do padrão. O conjunto de notas da 2ª versão do padrão é (0, 4, 10, 11), e o conjunto da 3ª versão é (9, 10, 11). A 4ª versão do padrão dura os cc. 7-8, e repete 6 vezes:

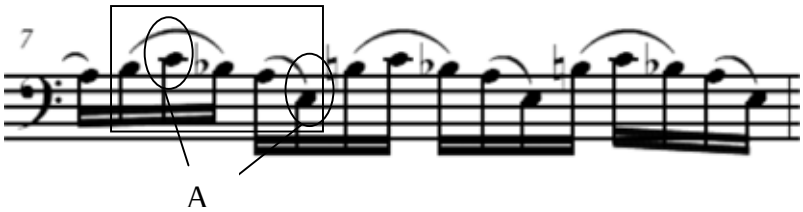



Fig. 17 – Piano 2, c. 7. Padrão de 5 notas. A – as notas circuladas foram acrescentadas ao padrão

No c. 9, o piano 2 começa a fragmentar seu padrão, inserindo notas longas e pausas, e segue neste processo até o fim do c. 11, quando o piano 1 (vide Fig. 18), começa a tocar um trecho de caráter cordal. O piano 2 vai entrar no c. 12.3 imitando o piano 1, mas os acordes são tocados em outras regiões e invertidos na mão esquerda. Esta seção cordal vai até o c. 21.

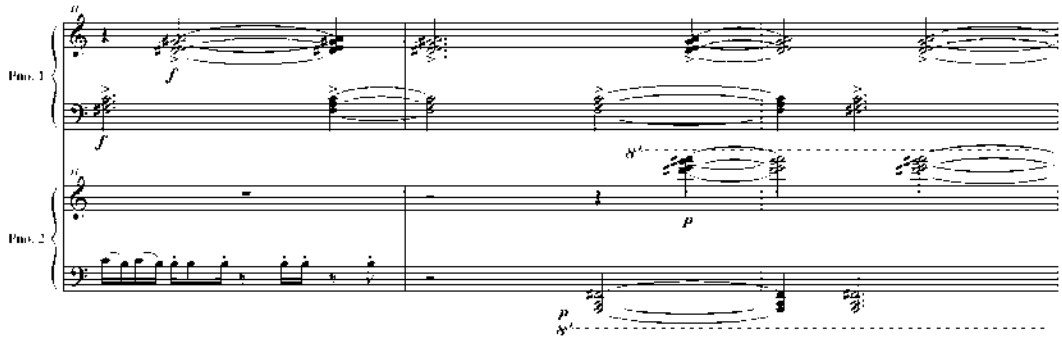



Fig. 18 – Pianos 1 e 2, cc. 11-13

Nos cc. 22-32, os pianos 1 e 2 fazem uma retrogradação de suas respectivas partes. O piano 1 faz uma retrogradação dos cc. 1-11, enquanto o piano 1 dos cc. 1-10.

A flauta, o saxofone soprano em Sib e o violino fazem, entre si, um cânone em uníssono. A entrada se dá na seguinte ordem: violino c. 1, flauta c. 1.4, sax c. 2.4.2, conforme ilustra a Fig. 19:

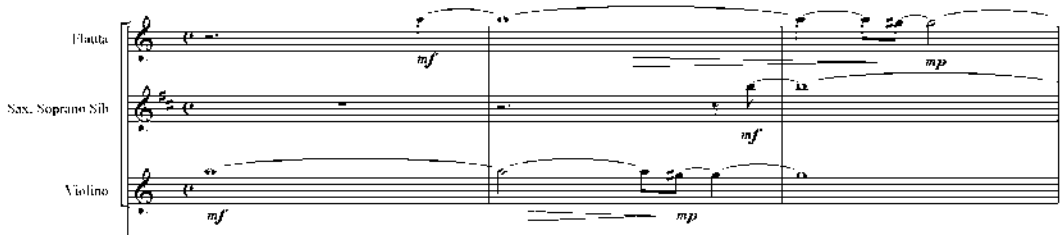



Fig. 19 – cc. 1-3, entrada imitativa dos instrumentos

O conjunto de notas destes 3 instrumentos é (8, 9, 10), e seu motivo consiste em trabalhar com estas 3 notas, e ir acelerando ritmicamente, até chegar em seu ponto culminante, nos cc. 13-16 (vide Fig. 20), quando os instrumentos executam quiálteras de semicolcheias e trinados, encerrando a sua participação nesta 1ª seção.

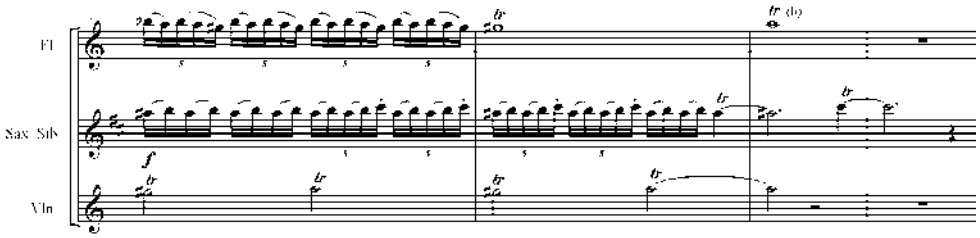



Fig. 20 – cc. 13-16, flauta, sax Sib e violino

Estes 3 instrumentos se mantêm com o mesmo conjunto de notas nos cc. 1-16, onde ocorrem cruzamentos entre estas vozes, além de muitos intervalos de 2ªs menores e pequenos clusters de 3 semitons que resultam numa sonoridade textural característica. No c. 12 ocorre (vide Fig. 21), além do cruzamento entre as vozes, uma sobreposição de grupos de 4 semicolcheias (sax), quiáltera de 5 semicolcheias (flauta), e quiáltera de 6 semicolcheias (violino):

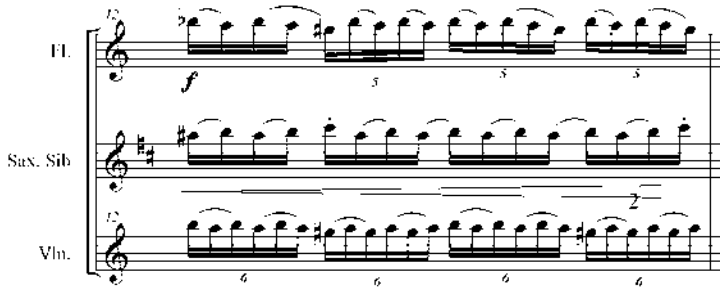



Fig. 21 – c. 12, flauta, sax Sib e violino

No c. 21, estes 3 instrumentos começam a tocar o retrógrado de suas respectivas partes, dos cc. 1-12, e seguem assim até o fim da peça (c.32). Na 1ª seção (cc. 1-16), os dois pianos começam com notas curtas, e vão ralentando ritmicamente, ficando com notas longas. O contrário ocorre com a flauta, o sax Sib e o violino, que iniciam com notas longas, e vão gradativamente acelerando, até ficarem todos o três instrumentos com agrupamentos de notas rápidas. Dos compassos 11-21 (ocorre entre os cc, 11-16 uma elisão entre os elementos das seções 1 e 2), ocorre a seção 2, onde os 2 pianos trabalham com acordes de maneira imitativa, funcionando como uma pequena seção de transição. Dos cc. 21-32, temos a seção 3, onde ocorre uma retrogradação das respectivas partes.

## Considerações Finais

Através deste estudo composicional, podemos por em prática alguns aspectos observados nas obras *Lontano* e *Continuum* de Gyorgy Ligeti. Aspectos relativos a técnica imitativa, como por exemplo os cânones em uníssono das obras de Ligeti, e que possuem cruzamentos entre as vozes. A questão da expansão intervalar das melodias também foi explorada neste estudo, os pianos trabalham com a técnica de padrões mecânicos, e o resultado sonoro é uma massa textural.

## Referências Bibliográficas

BERNARD, Jonathan W. Voice Leading as a Spacial Function in the Music of Ligeti. *Music Analysis.* Vol. 13, N°. 2, pp.227-253. 1994.

CLENDINNING, Jane Piper. The Pattern-Meccanico Compositions of Gyorgy Ligeti. *Perspectives of New Music.* Vol. 31, N°. 1, pp. 192-234. 1993.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna – Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HICKS, Michael. Interval and Form in Ligeti`s Continuum and Coulée. *Perspectives of New Music.*Vol. 31, N°. 1, pp. 172-190. 1993.

REIPRICH, Bruce. Transformation of Coloration and Density in Gyorgy Ligeti`s Lontano. *Perspectives of New Music.* Vol. 16, N°. 2, pp. 167-180. 1978.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. "Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositons". *Music Theory Spectrum.* California Press, Vol. 17, No. 2, pp. 242-267, Autumm, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* São Paulo: EDUSP, 1991.

# MÚSICA ADAPTATIVA E ARTICULAÇÃO NARRATIVA EM JOGOS ELETRÔNICOS

*Felipe Hickmann (UFPR)*

RESUMO: Esse artigo procura descrever alguns dos procedimentos adotados na criação e implementação de música para jogos eletrônicos, visando lidar com a imprevisibilidade de seu conteúdo diegético. Para isso, revisa-se o conceito de "música adaptativa", que objetiva prover soluções para as mudanças no curso da narrativa que ocorrem por intervenção direta do jogador, e precisam ser refletidas na trilha musical de maneira ágil e coerente.

PALAVRAS-CHAVE: trilha musical, jogo eletrônico, narrativa, música adaptativa.

ABSTRACT: This paper intends to describe some procedures adopted on creating and implementing music for computer games, aiming to deal with the unpredictability of its diegetic content. For this, the concept of "adaptive music" is reviewed. Adaptive music intends to provide solutions for the changes in narrative process which occur by direct intervention of the player, and need to be reflected in the musical soundtrack in an agile and consistent way.

KEYWORDS: musical soundtrack, computer game, narrative, adaptive music.

## 1. introdução

Antes de se investigar quaisquer modos de relação da música com a narrativa em jogos eletrônicos, há necessidade de se verificar, ainda que de maneira incipiente, com que extensão o próprio conceito de narrativa é aplicável a essa mídia. A esse respeito, Marie-Laure Ryan (2001) observa que a configuração de uma narrativa é um recurso acessível ao jogo eletrônico, ainda que não fundamental a sua constituição. Ryan identifica diferentes níveis de narratividade possíveis nesse contexto. Um jogo como *Tetris*, por exemplo, se situaria em um extremo de narratividade mínima, já que seus objetivos e procedimentos não exigem, e tampouco induzem uma interpretação dessa natureza. Por outro lado, jogos com contextualização mais sofisticada, como personagens, enredos, cenários e objetivos concretos, implicam um tipo específico de processo narrativo, que não se circunscreve com perfeição a nenhum modo narrativo tradicional. Sua particularidade diz respeito ao *status* do jogador – que é a um só tempo espectador e personagem da trama. A intenção do jogador, no entanto, não é promover um discurso, e tampouco assisti-lo; mesmo assim, uma história será necessariamente derivada de suas ações. Em outras palavras, a experiência estética da narrativa não é prioritária - ao invés disso, a narrativa constitui um argumento para tornar mais efetiva a imersão do jogador no universo de jogo.

Zach Whalen (2004) observa duas funções básicas às quais a música se aplica em um jogo eletrônico: expandir seu universo ficcional, e impelir o jogador a evoluir dentro desse universo. Em outras palavras, a música se alinha aos elementos narrativos no sentido de constituir uma experiência de jogo mais densa e significativa. A dificuldade em aplicá-la coincide justamente com a principal particularidade do jogo eletrônico: a narrativa, se existe, é construída em tempo real. O jogador não é um espectador, na mesma medida em que o jogo não é um filme. Com *status* de personagem e autonomia de ação, o jogador assume um domínio amplo, ainda que circunscrito às regras do jogo, sobre a seqüência, duração e natureza dos eventos nos quais toma parte. A música, para aderir com coerência a essa forma volúvel de narrativa, precisa se adaptar a uma margem variável de imprevisibilidade. Daí surge o conceito de música *adaptativa*.

O termo "música adaptativa" surgiu em substituição a "música interativa", que foi a escolha natural em uma primeira fase de estudos sobre o tema, ainda na década de 90. Andrew Clark (2007, p. 1) explica que "música interativa" "implica falsamente uma interação direta do usuário com a *música*"[1], quando na verdade o que se verifica em jogos eletrônicos é um "sistema musical que dá suporte à ação dramática ao *adaptar-se* discreta e intuitivamente, de maneira a permanecer contextualmente apropriado."[2] (id.) A interação do usuário, portanto, não é com a música, mas com o jogo - a cujas transformações a música se adapta. A música adaptativa surge para suprir a ineficiência dos procedimentos lineares de composição (viáveis, por exemplo, em cinema) em lidar com uma forma de discurso essencialmente não-linear. O fundamento de sua aplicação é comum à tradição dos filmes de animação – trata-se do "modo de redundância", em que a música busca reafirmar a ação representada

---

[1] "(...) falsely implies direct user interaction with the *music.*"

[2] "The music system is supporting the dramatic action by *adapting* intuitively and discretely in order to remain contextually appropriate."

pela imagem, potencializando seu impacto (Whalen, 2007, p. 4). De acordo com Paul Ward (citado em Whalen, 2004), tanto jogos eletrônicos quanto filmes de animação se baseiam em uma forma de representação que poderia ser chamada mais corretamente de "emulação" do que de "simulação", já que procura descrever universos que só são verossímeis se não forem realistas. A técnica mais comum de aplicação dessa perspectiva, nos filmes de animação, é o chamado "*mickeymousing*", em que gestos musicais "imitam" a ação representada na imagem. Com a tendência ao realismo extremo que orienta grande parte da produção atual de jogos eletrônicos, a aplicação do *mickeymousing* se torna menos estrita, mas ainda baseada nos mesmos fundamentos. Na lógica da música adaptativa, as transições podem ser extremamente sutis, permanecendo em um segundo plano de percepção do jogador. Há também uma diferença quantitativa em relação ao procedimento clássico do *mickeymousing*: na maior parte dos jogos em que há predominância de música adaptativa (como nos gêneros "*survival horror*"[3] e em muitos MMOG's)[4], não é qualquer gesto do jogador que recebe uma contrapartida musical, mas apenas mudanças mais significativas no contexto de jogo.

Diversos *engines* (padrões de programação) dedicados a permitir que a música sofra transformações em tempo real, em resposta a eventos do jogo, vêm sendo desenvolvidos ao longo dos anos, em correspondência à capacidade de processamento crescente das plataformas. A criação de música para esses sistemas passa necessariamente por um trabalho conjunto de um núcleo de criação com um núcleo de programação de áudio – que é responsável por reproduzir em linguagem de programação o conjunto de regras que define o comportamento da música, pré-composta e gravada, dentro do jogo. A grande dificuldade dessa abordagem, do ponto de vista da composição, é que se torna virtualmente impossível definir *quando* se dará o evento, ou combinação de eventos, que motiva certa transformação da trilha musical. Assim, o desafio de se compor música adaptativa é engendrar mecanismos musicais flexíveis, a tal ponto que permitam mudanças instantâneas de orientação estética do discurso sonoro, sem prejuízo de sua coerência e continuidade. Na tentativa de definir e situar esse problema, pode-se dizer que ele se localiza no momento fundamental à articulação da narrativa: o instante da *transição*.

## 2. o problema da transição

Nas primeiras gerações de videogames, essa articulação não configurava necessariamente um problema, já que a interrupção entre os diversos contextos (ou "fases") de jogo era evidente e esperada. Modificações graduais de contexto eram praticamente inviáveis com os recursos de desenvolvimento disponíveis à época, e a troca de fases, como o fechamento das cortinas entre os atos de uma obra cênica, era a grande oportunidade para que todo o conteúdo audiovisual fosse substituído. Mesmo assim, ainda nessa época provou-se viável promover transformações relativamente ágeis na trilha musical sem necessidade de interromper a experiência de jogo. É o caso, por exemplo, de muitos jogos "*side-scrolling*"[5], em que, após ter percorrido toda a extensão de uma fase, o personagem controlado pelo jogador se defronta com o "chefe" (*boss*). Nesse momento, sem que haja necessariamente uma mudança de cenário, a música corrente é interrompida e substituída por outra, mais tensa, refletindo a mudança no contexto de jogo[6]. O jogo *Super Mario Bros* (Nintendo, 1985) representa um exemplo excepcional para esse período, já que seus desenvolvedores conseguiram aplicar com sucesso uma idéia simples, mas suficiente para relacionar a música diretamente à transformação do ambiente de jogo: à medida que o final do cenário se aproxima, o andamento da trilha musical aumenta, impelindo o jogador a progredir mais rapidamente (Whalen, 2004).

Clark (2007) aponta que pouco depois, já no início da década de 90, começavam a ser lançados os primeiros jogos a assumir abordagens propriamente adaptativas da trilha musical, como é o caso da série *X-Wing*, da desenvolvedora *LucasArts*, lançado em 1993. Desde então, muitos compositores e programadores confrontaram o desafio de criar estruturas musicais capazes de se articular junto a mudanças de conteúdo diegético que podem ocorrer, virtualmente, a qualquer momento. Para ilustrar esse problema, Clark (2001) constrói uma analogia com estruturas da lingüística, através da qual exemplifica algumas possíveis alternativas técnicas de articulação musical entre contextos quando o *trigger*[7] se encontra em posição indeterminada. Para tanto, utiliza-se da idéia de "poema adaptativo", ou seja: um poema escrito de forma que possa ter sua temática ou caráter totalmente modificados em

---

[3] "**Survival horror** é um gênero de jogo eletrônico inspirado em filmes de terror, no qual o principal objetivo do jogador é sobreviver e/ou escapar de uma ameaça típica do terror ficcional, como monstros ou seres sobrenaturais de qualquer natureza." (Wikipedia, 2008a).

[4] "Um **jogo online massivamente multiplayer** (também chamado MMOG ou simplesmente MMO) é um jogo de computador capaz de agregar centenas ou milhares de jogadores simultaneamente." (Wikipedia, 2008b).

[5] "**Side-scrolling game** é um gênero de jogo eletrônico no qual a ação é vista de um ângulo de câmera lateral, e os personagens normalmente se movem da esquerda para a direita da tela, procurando atingir seus objetivos." (Wikipedia 2008c).

[6] Exemplos dessa abordagem são "*Sonic, the Hedgehog*" (Sega, 1991) e "*Streets of Rage*" (Sega, 1991).

[7] "*Trigger*" é o "disparador", ou seja, o evento ou combinação de eventos dentro do jogo que ocasiona a modificação de contexto.

meio a qualquer um dos versos, e ainda assim encontre uma solução que permita a continuidade imediata, preservando seus atributos de métrica e rima. O problema que o "poema adaptativo" procura solucionar é o mesmo que se apresenta à música no instante da transição: assim como o poema não pode esperar o fim do verso para trocar de temática, também não é possível esperar que a estrutura musical corrente seja concluída. Nesse caso haveria uma defasagem entre as articulações visual e musical, prejudicial à imersão do jogador. Clark (2001) sugere que as estruturas mínimas do poema (ou seja, aquelas indivisíveis, cujo final precisará necessariamente ser aguardado para que aconteça a troca de contexto) podem ser desde simples letras até versos inteiros, e por fim propõe situações em que várias dessas possibilidades interagem conforme a necessidade trazida pelo jogo. Transpondo o raciocínio à sintaxe musical, podem-se assumir como estruturas mínimas desde notas isoladas até motivos, frases, períodos ou qualquer outro elemento formal, cada alternativa apresentando seu próprio espectro de vantagens e desvantagens. De uma maneira geral, quanto menores forem as estruturas mínimas (notas ou motivos, por exemplo), com maior agilidade a música poderá se adaptar a mudanças de contexto; no entanto, mais difícil se tornará sua criação e implementação. Estruturas maiores exigem menor esforço de implementação, mas também permitem menor agilidade de manipulação nas transições, já que é mais provável que a mudança de contexto aconteça em meio à execução da amostra sonora correspondente. Nesse caso, restam à programação do jogo duas alternativas pouco eficientes: ou espera-se o final da amostra para substituí-la (período em que a diegese já é outra, mas a música ainda não), ou assume-se sua interrupção em um ponto aleatório.

Whalen (2004), discutindo um dos processos adotados em *Silent Hill* (Konami, 1999), levanta a possibilidade de sobrepor planos sonoros, com sincronia pré-ajustada, conforme o personagem controlado pelo jogador se aproxima de determinados elementos no jogo. A utilização de planos sonoros sincronizados e sobrepostos oferece à trilha sonora flexibilidade suficiente para se transformar de maneira dinâmica e gradual. O "modo de redundância" em trilhas adaptativas deixa de funcionar de forma obrigatoriamente pontual: a música pode se transformar acumulando ou substituindo planos gradualmente, conforme a ação e a narrativa se dirigem a um ou outro ponto determinado.

Essa flexibilidade é especialmente necessária em jogos nos quais a experiência do jogador pode se estender por um período indeterminado, como nos MMOG's. Um dos criadores da trilha sonora de *Anarchy Online* (Funcom, 1999), Bjorn Arve Lagim (2002) menciona que o procedimento mais usual, em que um mesmo trecho musical é repetido indefinidamente até que alguma ação motive uma mudança de contexto, seria ineficaz nesse tipo de jogo, já que "mesmo que a música não chame atenção para si mesma, a repetição o fará"[8] (id, p. 2). Vale lembrar que, na concepção mais comum de MMOG's, a narrativa não se apóia sobre uma linearidade clara: muito embora o jogo possa oferecer um argumento detalhado e até mesmo um arco geral de evolução do jogador dentro do universo, o jogador tem uma enorme liberdade de ação. E, diante de todas as possibilidades que lhe são oferecidas, música linear – ou seja, sem flexibilidade para ser "montada" conforme a ação acontece – não seria eficaz em sublinhar sua experiência.

## 3. conclusão

É importante observar que essas alternativas, embora possam solucionar o problema da transição de forma eficiente, não são um padrão da indústria. De fato, conferir à trilha musical esse nível de flexibilidade de adaptação possui um custo alto em termos de tempo e custo de desenvolvimento. A implementação precisa ser feita e testada em paralelo à criação da música, e alguns desenvolvedores podem defender que o ganho na experiência do usuário não corresponde aos custos. Por conta disso são comuns soluções mais simplistas, como promover *crossfades* entre as músicas dos diferentes contextos por ocasião das transições, ou mesmo ignorar a possibilidade de uma trilha sonora adaptativa. Muitas vezes o próprio tamanho da plataforma é impeditivo para o desenvolvimento de soluções mais sofisticadas – como no caso de jogos para telefone celular e *webgames*. Por conta disso, os procedimentos descritos aqui correspondem a apenas uma parcela da realidade da indústria de jogos.

## 4. bibliografia

CLARK, A., 2001. *Adaptive Music* [online] Gamasutra. Disponível em http://www.gamasutra.com/resource_guide/20010515/clark_pfv.htm [Acessado em 21 de setembro de 2008].

CLARK, A., 2007. *Defining Adaptive Music* [online] Gamasutra. Disponível em http://www.gamasutra.com/view/feature/1567/defining_adaptive_music.php?print=1 [Acessado em 21 de setembro de 2008].

FUNCOM, 1999. *Anarchy Online* [PC]. Zürich: Funcom.

KONAMI, 1999. *Silent Hill* [Playstation]. Redwood City: Konami.

---

[8] "Even though the music doesn't draw any attention to itself, the pattern that it is repeating will."

LAGIM, B., 2002. *The Music of Anarchy Online: Creating Music for MMOGs* [online] Gamasutra. Disponível em http://www.gamasutra.com/resource_guide/20020916/lagim_pfv.htm [Acessado em 21 de setembro de 2008].

Nintendo , 1985. *Super Mario Brothers* [NES]. Redmond: Nintendo.

RYAN, M., 2001. *Beyond Myth and Metaphor – The Case of Narrative in Digital Media* [online] Game Studies. Disponível em http://www.gamestudies.org/0101/ryan/ [Acessado em 21 de setembro de 2008].

SEGA, 1991. *Sonic, the Hedgehog* [Mega Drive]. Tokyo: Sega.

SEGA, 1991. *Streets of Rage* [Mega Drive]. Tokyo: Sega.

WHALEN, Z., 2004. *Play Along - An Approach to Videogame Music* [online] Game Studies . Disponível em http://www.gamestudies.org/0401/whalen/ [Acessado em 21 de setembro de 2008].

WIKIPEDIA, 2008a. *Survival Horror* [online] Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Survival_Horror [Acessado em 21 de setembro de 2008].

WIKIPEDIA, 2008b. *Massively Multiplayer Online Game* [online] Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/MMOG [Acessado em 21 de setembro de 2008].

WIKIPEDIA, 2006c. *Side-scrolling Video Game* [online] Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Side-scrolling [Acessado em 21 de setembro de 2008].

# TÉCNICAS EXPANDIDAS NA OBRA PARA PIANO DE HENRY COWELL

*Vânia Eger Pontes (UDESC) Maria Bernadete Castelan Povoas (UDESC)*

RESUMO: Neste artigo são mostradas peculiaridades da carreira musical do compositor Henry Dixon Cowell (1897-1965), suas influências e fases estilísticas com o objetivo de identificar e discutir algumas das suas contribuições no âmbito da literatura pianística, na escrita e na técnica de execução. Para a obtenção de um panorama biográfico e trajetória musical do compositor foi realizada pesquisa bibliográfica, dentre a literatura, partituras e gravações. O estudo foi realizado a partir de um levantamento sobre seu repertório para piano expandido. A parte final é dedicada à obra para piano expandido de Cowell, com foco nos recursos composicionais *cluster* e *string piano*, acompanhada de comentários sobre algumas obras e exemplos da utilização dos citados recursos em trechos selecionados do repertório para piano. Esta pesquisa poderá estimular a divulgação de repertório para piano do Século XX, a execução da música de Henry Cowell e a realização de outros trabalhos.

PALAVRAS-CHAVE: Henry Cowell; Piano; Técnicas expandidas.

ABSTRACT: In this work, peculiarities are shown about the musical career of composer Henry Dixon Cowell (1897-1965), his influences and style of different phases, with the objective of identify and to argue about some of his contributions in the scope of the pianistic literature, writings and technical execution. For a biographical and musical trajectory panorama of the composer, bibliographical research was made amongst the literature, scores and records. The study was made with base in a survey of his extended piano repertoire. The final part is dedicated to the extended piano repertoire of Cowell, with focus in the compositional resources *cluster and string piano,* making commentaries about some works and examples of the use of the cited resources in selected parts of the piano repertoire. This research will be able to stimulate the spreading of the Twentieth Century repertoire, the execution of the music of Henry Cowell and the accomplishment of other works.

KEYWORDS: Henry Cowell, Piano; Extended Techniques.

## Introdução

Henry Cowell deixou uma extensa obra de mais de novecentas (900) composições das quais perto de cem (100) são fragmentos incompletos (Hinson, 2000). Para piano são cerca de duzentas (200) obras, sendo que quinze (15) apresentam técnicas expandidas e algumas são coletâneas com várias peças (Ishii 2005, p.103). Cowell manifestou sua tendência ao uso de técnicas experimentais em sua música primeiramente nas composições para piano, utilizando procedimentos para modificar o timbre através da inserção de objetos entre as cordas, dentre eles: borracha, moedas e lâminas de metal (Kirby, 1995). Embora tenha realizado tal processo, não se tem notícias de que Cowell tenha composto alguma obra para piano preparado, mas suas pesquisas influenciaram seus alunos, a exemplo de John Cage (1912-1992), que é considerado o introdutor da técnica do piano preparado (Griffiths, 1998).

De acordo com Castro (2007), a expressão "técnicas expandidas" passou a ser utilizada a partir do século XX para caracterizar o uso de meios e técnicas não convencionais na utilização e exploração timbrística de instrumentos tradicionais. Em suas pesquisas, Costa (2004), Castro (2007) e Ishii (2005) expõem dez categorias onde são enquadradas as diversas técnicas de expansão do piano:

> 1) efeitos especiais produzidos no teclado, como *clusters* e notas pressionadas silenciosamente; 2) performance dentro do piano, manipulando as cordas com as mãos ou outros objetos; 3) performance com uma mão dentro do piano e com a outra no teclado, realizando hamônicos e abafamentos nas cordas; 4) adição de materiais e objetos sobre ou entre as cordas – o piano preparado; 5) utilização de sons produzidos no corpo do instrumento; 6) microtons; 7) amplificação; 8) processamento em tempo real; 9) uso de elementos extramusicais como a adição de voz humana (cantando, falando, assobiando, etc) ao tocar o instrumento; 10) novos efeitos de pedal. (CASTRO, 2007, p. 7).

As obras para piano expandido de Henry Cowell abordadas nesta pesquisa enquadram-se nas categorias 1, 2 e 3 e, dentre os procedimentos por ele mais usados, estão o *cluster* e o *string piano.* De acordo com Ishii (2005), Cowell foi o primeiro compositor que explorou sistematicamente novos sons e recursos não convencionais ao piano.

## Henry Cowell – panorama biográfico.

Henry Cowell nasceu no dia 11 de Março de 1897, em uma área rural do sudeste de San Francisco, Califórnia. Incessante compositor, educador, escritor, pesquisador musical e inventor, Henry Cowell é tido como um dos pioneiros da música de vanguarda e defensor da música americana do Século XX. (Hinson, 2000; Stallings, 2005). Filho de pai imigrante irlandês e mãe norte-americana, Cowell iniciou seus estudos de violino aos cinco anos de idade, sendo considerado um garoto prodígio. Embora veementemente incentivado por seus pais a dar continuidade em seus estudos, sua dedicação e excessivo esforço acabaram por prejudicar sua saúde e, por volta dos oito anos de idade teve que interromper a prática violinística. Desde então, Cowell passou a desenvolver um maior interesse por tornar-se compositor. Sua primeira composição, *Golden Legend*, é de 1908 e ficou inacabada. (Saylor, 1980).

Em 1912 comprou um piano e não se obteve informações a respeito de seu desenvolvimento neste instrumento embora ele tenha se tornado um dos intérpretes de suas próprias composições para piano. Em 1914, com 17 anos, comemorou sua centésima composição. Estudou com Charles Seeger na Berkeley, Universidade da Califórnia de 1914 até 1916. Nesse último ano foi estudar em Nova York no Instituto de Artes Musicais e, insatisfeito, retornou à Califórnia poucos meses depois. Já havia iniciado suas pesquisas experimentais quando excursionou pela Europa e Estados Unidos entre 1923 e 1933, tocando várias de suas composições. Cowell fez cinco turnês na Europa, oportunidades em que conheceu Bartók, Berg, Schnabel e estudou em Berlim com Schoenberg (Griffiths, 1995; Kennedy, 1994).

Dentre suas atividades relacionadas ao ensino, foi professor e diretor musical do New School for Social Research (1928 a 1963), professor na Universidade de Columbia de 1949 a 1965 (Kennedy, 1994) e ensinou também no conservatório Peabody de 1951 a 1956 (Grove & Sadie, 1994). Nesta mesma época já havia publicado seu livro *New Musical Resouces* (1930), escrito entre 1916 e 1919, onde descreve, sistematiza e sugere novos tipos de notação musical, dentre outras abordagens. (Saylor, 1980).

Henry Cowell, além de ter tido grande número de seus artigos publicados, também ganhou vários prêmios e títulos. Segundo Stallings (2005), foram duzentos os artigos por ele publicados e somente, mais recentemente, os acadêmicos voltaram sua atenção para seus escritos e suas composições.

Em 1951 foi nomeado pelo Instituto Nacional de Letras e Artes; deste ano até 1955 foi presidente Aliança de Compositores Americanos. Oito anos mais tarde, embora com a saúde bastante debilitada, continuou compondo e, em 1965, veio a falecer. Conforme Stallings (2005), até 2005, havia apenas uma biografia sobre o autor.

## Características estilísticas

Segundo Kennedy (1994, p. 181) "Cowell foi [...] um dos primeiros compositores – nos anos 30 - a integrar em obras o elemento da indeterminação, sugerindo que partes delas podiam ser organizadas em qualquer ordem pelo intérprete [...] com improvisação em alguns compassos". Saylor (1980) comenta que Cowell também tinha especial interesse por instrumentos exóticos e percussão, assim como Cage, seu aluno. Outros importantes compositores como George Gershwin, Lou Harrison, Burt Bacharach e Alan Hovhaness também foram alunos de Cowell. (Castro, 2007).

Além de inventor no sentido de introduzir novas técnicas composicionais e novos tipos de notação musical, Cowell também foi co-inventor do *Rhythmicon,* criado em parceria com Léon Theremin em 1931, e que consiste de um aparelho com teclado, capaz de reproduzir fielmente complexas combinações rítmicas. (Kennedy, 1994),

Apesar de Henry Cowell ter trazido muitas inovações que contribuíram para o repertório musical de um modo geral, ele foi alvo de duras críticas. Segundo Saylor (1980), isto aconteceu porque suas composições foram fruto de experiências musicais pelas quais ele passou e não do resultado de um longo período, o que para muitos, parecia ser inconsistente para uma linha de desenvolvimento. As composições de Cowell geralmente tendiam a romper com estéticas e modismos pré-estabelecidos. O compositor seguia seu próprio modo de composição e manifestava freqüentemente uma reação.

Seu multiculturismo chamou a atenção devido à tamanha variedade de elementos em sua música (Hinson, 2000). Pelos vários motivos, polêmicos ou louváveis, segundo Griffiths (1998, p. 105), "Cowell foi uma figura central do que se tornou conhecido, em sinal de aprovação ou censura, como música 'moderna'ou até 'ultramoderna'." De acordo com Saylor (1980), esta denominação foi dada à Cowell devido a seus esforços em sintetizar a música de várias partes do mundo. Dentre as culturas estudadas pelo compositor, tem-se a indiana, a persa e a japonesa (Kennedy, 1994). Alguns sons foram influenciadores na formação das idéias musicais de Cowell, os sons da natureza, os sons produzidos pelo homem e as melodias folclóricas norte centrais dos Estados Unidos, a cultura musical oriental da área da baía de San Francisco, dentre outros. O compositor também se interessou por danças e canções irlandesas, influência não derivada seu pai, que era irlandês, e sim de parentes irlandeses e do poeta

John Varian que Cowell considerava como um pai. Segundo Hinson (2000), a maior parte da música para piano de Cowell foi baseada tanto em material folclórico Americano quanto celta.

Com base em Saylor (1980), expõe-se três períodos da vida profissional de Cowel, entre os quais as diferenças não são radicais, apenas diferem em algumas direções estilísticas para onde o compositor voltou o foco de sua atenção. O primeiro, de 1911 a 1936 aponta, em sua maior parte, para o experimentalismo e inovações. O segundo, de 1936 a 1950, caracteriza-se por vários tipos de modelos folclóricos. Grove & Sadie (1994) dizem ainda que nesta fase o compositor adotou estilos mais regulares e tonais. No terceiro e último período, de 1950 a 1965, há o intento de sintetizar os períodos anteriores mesclando, principalmente, *clusters* e elementos étnicos derivados de suas viagens (Saylor, 1980).

## Obra para piano expandido: *cluster* e *string piano*

Cowell começou a compor peças com *cluster* e outros novos efeitos antes mesmo de ter tido qualquer orientação sobre composição (Grove & Sadie, 1994) e, de acordo com Saylor (1980), muitas destas inovações derivaram das próprias possibilidades que o instrumento piano oferece. Trata-se de efeitos sonoros que acarretaram em inovações no campo da técnica pianística. Foi por volta da década de 1920 que Cowell começou a inovar quanto aos recursos composicionais e técnicas aplicadas à sua criação para piano, através de *clusters* realizados no teclado e de várias maneiras de extração de som dentro do piano direto nas cordas, tais como o pinçamento, glissando e abafamento, dentre outros (Saylor, 1980).

Dentre as obras compostas por Cowell há peças em estilo tradicional com notação convencional e também outras com texturas e notações consideradas inovadoras para a época. Neste trabalho são mostradas as principais características de algumas das obras com aspectos que lhe renderam adjetivos como: inovador e inventor, falando-se mais especificamente sobre o *cluster* e o *string piano*.

Cowell foi pioneiro no campo das técnicas expandidas no Século XX. Muito embora Charles Ives tenha utilizado *clusters* em sua segunda sonata para piano antes mesmo de Cowell, este último é tido como o inventor do *cluster* (Kennedy, 1994; Saylor, 1980). O *cluster* pode ser definido como: "várias notas adjacentes tocadas simultaneamente [...]. [São sons que podem] ser tocados com facilidade no piano pressionando-se todas as teclas de uma só vez com a mão, ou o antebraço, ou outra parte do corpo, escolhendo-se notas brancas, pretas ou ambas" (Griffiths, 1995, p. 45). De acordo com Stallings (2005), Cowell empregou os *clusters* de duas formas: para caracterizar elementos programáticos, como em *The Tides of Manaunaun* (?1912), e para representar movimento, como em *Dynamic Motion (1914),* peça esta considerada futurista.

Cowell considerava estes aglomerados sonoros como acordes (Saylor, 1980) e os introduziu em várias composições, dentre elas, *The Trumpet of Agnus Og (1924); Irish Legends*: *The Tides of Manaunaun (?1912), The Hero Sun(1922) e The Voice of Lir (1919); Antimony (1914); Time Table (1917); Piano Concerto (1928); Tiger (?1928); Advertisement e The Harp of life (1924).* Em *Three Irish Legends* usa *clusters* de duas oitavas, com grupos de notas brancas, grupos de notas pretas e com a combinação dos dois tipos (Gillespie, 1965). Em *The Tides of Manaunaun*[1] (?1912), – a qual Cowell executou, como pianista e compositor, em sua estréia em San Francisco (Griffiths, 1995) – introduz um novo tipo de notação para o *cluster***.** Nesta composição os *clusters* são usados no registro grave do piano, conferindo à peça uma sonoridade de caráter majestoso e, no registro agudo o compositor escreveu uma melodia com característica modal. Tais procedimentos podem ser observados na Figura 1 que mostra trecho correspondente aos compassos [22] e [23] de *The Tides of Manaunaun*.

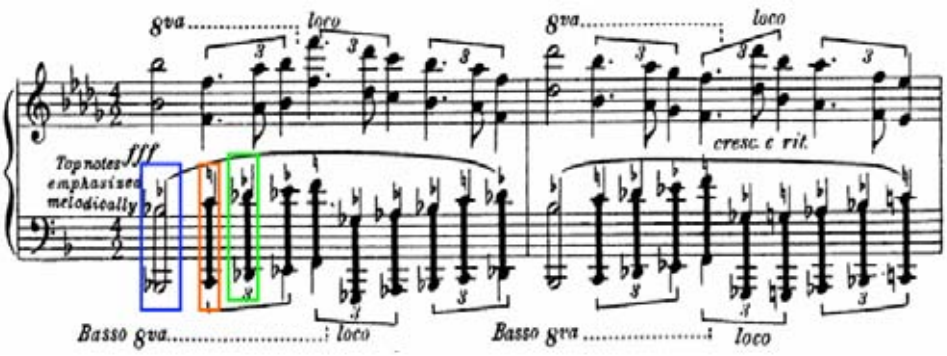



Figura 1: Exemplo da notação de *clusters* utilizado em The Tides of Manaunaun. FONTE: COWELL, 1959, p.44

[1] Manaunaun é o deus do movimento e das ondas do mar. A peça *The Tides of Manaunaun* foi escrita como um prelúdio para uma ópera baseada em mitologia Irlandesa.

No pentagrama superior, a armadura é composta de cinco bemóis e a notação é tradicional; no pentagrama inferior, Cowell indicou apenas um bemol e há predominância de *clusters.* Quanto a sua execução, no *cluster* inicial deste trecho musical (dentro do primeiro retângulo), na clave de fá, visualizam-se duas mínimas em posição vertical, uma partindo do si bemol no registro grave até o outro si bemol duas oitavas acima. O sinal bemol grafado acima do aglomerado sonoro indica que o mesmo abrangerá apenas teclas pretas. Devido à extensão destes *clusters*, duas oitavas, para executá-lo e abranger todas as notas, o pianista necessita pressionar as teclas usando o antebraço. No segundo *cluster* (segundo retângulo), o sinal bequadro indicado acima da figuração representa um *cluster* nas teclas brancas e se extenderá também por duas oitavas. A maneira de executar o terceiro *cluster* (dentro do terceiro retângulo) é equivalente àquela utilizada para a realização do primeiro, a única diferença é de grafia na haste que liga a nota grave à aguda. Esta foi uma maneira que Cowell encontrou para diferenciar a figuração rítmica, que no primeiro *cluster* é de uma mínima e no segundo e terceiro *clusters*, quiálteras de semínima.

Na peça *Dynamic Motion*, Cowell escreveu *clusters* simultâneos, realizados com os dois antebraços, observe-se na Figura 2, mais especificamente, na figuração de tercinas em semicolcheias. A fórmula de compasso da peça é 4/4. A forma de execução dos *clusters* é igual à descrita para o exemplo anterior.

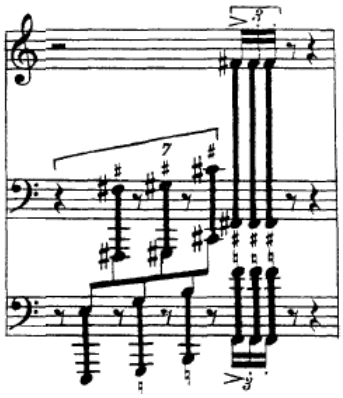


Figura 2: Dynamic Motion - compasso [40]. FONTE: COWELL, 1959, p. 3.

De acordo com Stallings (2005), esta peça transmite movimento devido ao fato de os clusters transitarem por grande extensão do piano. Cita ainda outras obras como Tiger, Antimony e Advertisement com as mesmas características. A execução da peça Dynamic Motion exige constantes mudanças de direção das alavancas corporais envolvidas no movimento e mudanças quase que súbitas de dinâmica.

Os clusters passaram a ser explorados por muitos outros compositores, dentre eles, György Ligeti, Aaron Coplan, Lou Harrison, John Cage, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhasen, Gerog Crumb e Béla Bartók que chegou a escrever uma carta para Cowell pedindo permissão para utilizar-se de sua invenção. (Saylor, 1980).

Quanto ao recurso String Piano[2], Griffiths (1995, p. 220) explica que é um "termo introduzido por Cowell para um piano no qual o músico opera diretamente nas cordas, tangendo ou martelando". Foram diversas as abordagem feitas por Cowell ao manipular as cordas diretamente dentro do piano. Segundo Ishii (2005), Cowell descobriu 165 diferentes qualidades sonoras com o recurso do string piano.

Aeolian Harp (1924) foi a primeira composição em que Cowell faz uso do recurso string piano. Nesta, as notas dos acordes devem permanecer abaixadas, sem que haja ação dos martelos sobre as cordas. Dentro do piano, as cordas são pinçadas com os dedos e também são feitos glissandos. As indicações da partitura para a realização da peça são:

- Inside significa que se deve tocar a corda mais ou menos no centro, dentro da área abrangida pela barra de ferro que cruza as cordas, paralela ao teclado, conforme pode ser observado na Figura 3, compasso [1].

- Outside: deve-se tocar em local afastado da barra de metal, onde as cordas são unidas (mesma Figura 3, compasso [6]).

[2] Para a realização das obras com este tipo de técnica são utilizados pianos de cauda.

SW - para este recurso deve-se realizar um glissando diretamente nas cordas, se a flecha apontar para cima o glissando deve ser iniciado da nota mais grave para mais aguda e, se apontar bara baixo, deve ser iniciado da nota mais aguda, como por exemplo, no compasso [1].

Pizz - quando há indicação de pizz, como no compasso [6], por exemplo, a nota deve ser pinçada, ou puxada com o dedo, mais precisamente com a parte carnuda, a não ser que haja indicações extras indicando outra maneira de execução.

Quanto ao pedal de sustentação, ele nunca deve ser abaixado durante a realização dos glissandos, e sim logo após, com função de sustentação, porém deve ser retirado para a realização do glissando subseqüente.

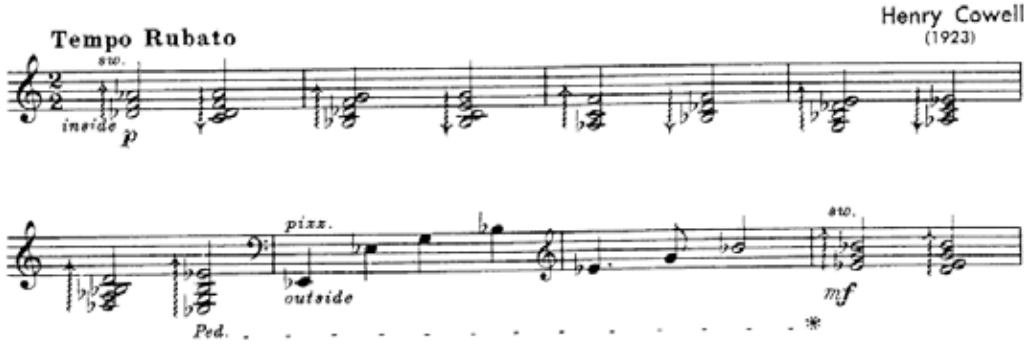



Figura 3: *Aeolian Harp*, compassos [1] a[8]. FONTE: COWELL, 1959, p.10.

A sonoridade gerada pelos glissandos é semelhante à de uma harpa e, na parte tocada com os dedos nas cordas o som resultante lembra o timbre de um instrumento oriental, como o *Koto,* por exemplo*,* que é um instrumento de cordas sustentadas por uma caixa de ressonância de madeira.

Outra peça em que o compositor utiliza-se do recurso *string piano* é *The Banshee*[3]*.* Foi composta em 1925 onde, por indicação do autor, as notas devem soar uma oitava abaixo da notação grafada na partitura e nenhuma delas deve soar através da ação dos martelos. Sua realização depende de dois pianistas, um dos quais deve sentar-se em frente ao teclado com a função de manter o pedal de sustentação abaixado por toda a peça enquanto outra pessoa situa-se na parte curvada do piano, de maneira a alcançar as cordas, porém, Castro (2007) cita que um objeto pesado pode ser utilizado para manter o pedal abaixado, necessitando-se assim de apenas um pianista. A peça vem acompanhada de uma bula onde são feitas indicações para sua realização, nesta partitura doze (12), algumas delas aqui descritas e comentadas. Sobre a escrita musical existem letras circuladas que indicam os procedimentos a serem realizados para a obtenção de determinadas sonoridades. Por exemplo, a letra "A" que indica que deve ser realizado um glissando com a parte carnuda do dedo, partindo-se da corda mais grave para a nota dada. Na realização da notação com a letra "B", deve-se realizar um glissando com a parte carnuda do dedo através de todo o comprimento da corda, conforme mostrado na figura seguinte.

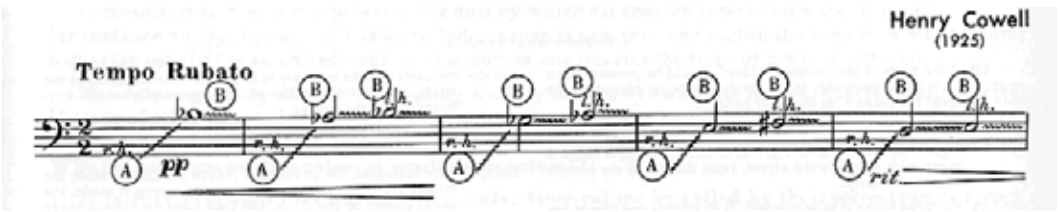



Figura 4: *The Banshee*, compassos [1] a [5]. FONTE: COWELL, 1959, p.09.

Além da escrita do trecho musical mostrado na Figura 4, em outras partes da peça são também escritas notas duplas e acordes para serem pinçados entre outros efeitos sonoros. Na Figura 5, A letra "D" indica que a nota deve ser pinçada com a parte carnuda do dedo e deve ser tocada na oitava dada, e não uma oitava abaixo como indicado pelo compositor nas instruções.

[3] Cowell associou os sons fantasmagóricos desta peça à *Banshee*, uma figura feminina do folklore irlandês. É Uma ancestral do reino da morte cujos agudos gritos em volta de uma casa anunciam à familia que uma morte se aproxima. (Burkhart, 1979; Simms, 1986).

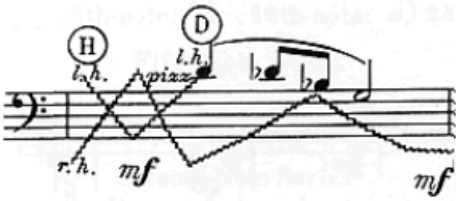



Figura 5: Trecho de *The Banshee* correspondente ao compasso [ 20]. FONTE: COWELL, 1959, p.09.

Ainda na mesma figura tem-se a letra "H", que indica a realização de um glissando, indo e voltando nas duas direções da corda, semelhante a indicação de "C", porém devem ser iniciados ao mesmo tempo acima e abaixo, acontecendo um cruzamento. Simms (1986) relaciona a sonoridade desta peça com sons que transmitem lamento e aflição, relata ainda que, assim como em *The Tides of Manaunaun* (?1912), em *The Banshee* o compositor procurou transmitir uma imagem sugerida pelo título.

## Conclusões

As técnicas introduzidas por Henry Cowell trouxeram novas formas de interação do pianista com o instrumento. A partir de muitas de suas obras, passou-se a ter que tocar em pé para realizar determinados passagens em que se deve tocar nas teclas e dentro do piano ao mesmo tempo. Há peças em que são necessários dois ou até mais pianistas para sua execução. Dentre outras obras de Cowell, além das citadas anteriormente com utilização de técnicas expandidos, destaca-se *Sinister resonance*, na qual as cordas são abafadas com a mão para produzir harmônicos.

Houve um grande esforço por parte de Cowell em promover a música moderna. Com o surgimento deste tipo de técnica as possibilidades e campos de estudo ampliaram-se na área pianística. Henry Cowell publicou por volta de duzentos artigos e, mais recentemente, seus escritos têm despertado um maior interesse entre pesquisadores. Além de seu livro *New Musical Resouces* (1930), em seus artigos, o compositor também trata de música, escreve críticas e faz abordagens de sua obra em geral.

A partir das informações aqui levantadas, constatou-se que há muito a ser discutido e analisado sobre a obra pianística de Cowell, a qual possibilita a realização de pesquisas não somente com enfoque pianístico-interpretativo, como também de cunho composicional, experimental e musicológico. Esta pesquisa poderá servir para estimular a execução de composições para piano de Henry Dixon Cowell e futuros trabalhos sobre sua obra.

## Bibliografia

BURKHART, Charles. **Anthology For Musical Analysis.** United States of America: Holt, Rinehart and Winston.1964.

CASTRO. Claudia de Araújo Castelo Branco. **O Piano Expandido na Música Brasileira.** 2007. 110p. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2007.

COWELL, Henry. **Aeolian Harp.** New York: Associated Music Publishers Inc, 1959.

_____. **The Banshee.** New York: Associated Music Publishers Inc., 1959.

_____. **The Tides of Manaunaun.** New York: Associated Music Publishers Inc., 1959.

GILLESPIE, John. **Five centuries of keyboard music: an historical survey of music for harpsichord and piano.** New York: Dover, c1965.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da música do século XX.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **A Música Moderna:** Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HINSON, Maurice. **Guide to the pianist's repertoire.** 3rd. ed. Bloomington: Indiana University, 2000.

ISHII, Reiko. **The Development Of Extended Piano Techniques In Twentieth-Century Americam Music.** 2005. 114p. Treatise (Doctor of Music), The Florida State University College Of Music. Florida, 2005.

KENNEDY, Michael. Cowell Henry in: **Dicionário Oxford de música.** Lisboa: Dom Quixote, 1994.

KIRBY, F. E. **Music for piano:** a short history . Portland: Amadeus Press, 1995.

SAYLOR, Bruce. Henry Cowell in: **The new Grove dictionary of music and musicians.** Org. SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1980. v. 5.

SIMMS, Bryan, R. **Music of The Twentieth Century.** An Anthology. New york: Shirmer Books, a Division of Macmillan, Inc. 1986.

STALLINGS, Stephanie N. **"New Growth New Soil":** Henry Cowell's Application and Advocacy Of Modern Musical Values. 2004. 70p. Thesis (Master of Music) – The Florida State University School Of Music. Florida, 2005.

# A SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA BRASÍLIO ITIBERÊ (*SCABI*) E A PROMOÇÃO DE CONCERTOS MUSICAIS: APRESENTAÇÕES COM INTÉRPRETES DE ORIGEM GERMÂNICA E DO LESTE EUROPEU EM CURITIBA, PARANÁ, ENTRE 1945-1954.

*Alan Rafael de Medeiros (UFPR) Álvaro Carlini (UFPR)*

RESUMO: Analisa-se neste artigo a atuação da *Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê* (*SCABI*) no desenvolvimento da cultura musical na cidade de Curitiba, Paraná, durante os dez primeiros anos de existência desta entidade, entre 1945-1954. Tal estudo visa a um levantamento quantitativo e qualitativo da atuação da *SCABI*, privilegiando-se a apresentação de músicos de origem germânica e do leste europeu na capital paranaense no período supracitado, com destaque para as atuações de Alexander Uninsky, Joseph Schuster, Henry Jolles e Wilhelm Backaus.

PALAVRAS-CHAVE: Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (*SCABI*); História social; Músicos germânicos e do leste europeu no Brasil; Entidades civis vinculadas à Música no Estado do Paraná, século XX.

ABSTRACT: The present paper analyses the acting of the *Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê - SCABI* (*Society of Artistic Culture Brasílio Itiberê*) in the development of musical culture in the city of Curitiba, state of Paraná (Brazil), during this institution's ten first years of existence, between 1945 and 1954. This study aims at quantitative and qualitative findings about *SCABI*'s acting, favoring the presentation of German and Eastern European musicians in Curitiba during the period above mentioned, highlighting the acting of Alexander Uninsky, Joseph Schuster, Henry Jolles and Wilhelm Backaus.

KEYWORDS: Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê - *SCABI* (*Society of Artistic Culture Brasílio Itiberê*); Social history; German and Eastern European musicians in Brazil; Civil entities linked with the Music in the state of Paraná; 20th Century.

## Introdução

A Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (*SCABI*) foi uma entidade sem fins lucrativos que incentivou a movimentação cultural de Curitiba, e posteriormente em Ponta Grossa, ambas no Estado do Paraná, especialmente no campo da Música. O foco deste artigo circunscreve-se à análise das atividades desenvolvidas por esta instituição na capital do Estado do Paraná; não se aboradará no presente artigo, as atividades da *SCABI* de Ponta Grossa, restringindo-se à análise dos recitais e concertos realizados com músicos estrangeiros em Curitiba, entre 1945 a 1954.[1]

Atuante entre 1945-1976, a *SCABI* promoveu inúmeros concertos e recitais, palestras e cursos ligados ao desenvolvimento da cultura em Curitiba, sendo também responsável pela criação de uma orquestra que atendesse à demanda da cidade. A *SCABI* patrocinou, ao longo dos 31 anos, a apresentação na capital paranaense de músicos de prestígio e de renome nacionais e internacionais.

A fonte primária para a elaboração desta pesquisa consta dos programas de concertos promovidos pela entidade 1945-1954. Este material está localizado e preservado no *Centro de Documentação e Pesquisa* da *Casa da Memória*, *Fundação Cultural de Curitiba*. Outras fontes documentais (periódicos de jornais, convites de recitais, estatuto, livros de movimentação financeira) vêm somar na compreensão da atuação da *SCABI*. A pesquisa bibliográfica tem como base de consulta artigos acadêmicos relacionados ao tema em questão.

O trabalho de investigação aborda, em um primeiro momento, o contexto da cidade de Curitiba no período da fundação da *SCABI*, bem como o papel da intelectualidade local no desenvolvimento da promoção cultural na capital paranaense. Em um segundo plano, será feita a análise da trajetória da *SCABI* em seus 31 anos de atividades, entre 1945-1976. Após esta apresentação, foi feita uma abordagem de músicos intérpretes importantes oriundos da Alemanha e de países integrantes do leste europeu em suas apresentações em Curitiba, relacionados ao recorte da pesquisa em questão. A catalogação preliminar dos programas de concertos utilizados na elaboração do artigo será apresentada no final do presente trabalho.

---

[1] O levantamento apresentado neste artigo está relacionado ao trabalho do Grupo de Pesquisa do CNPq denominado *Música Brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade*, liderado pelo professor Dr. Álvaro Carlini, na linha de pesquisa intitulada *Musicologia Histórica: entidades civis vinculadas à Música no Estado no Paraná no século XX*.

## O contexto histórico de Curitiba e os intelectuais na década de 1940.

Trazendo ao foco desta pesquisa o contexto histórico vivenciado na cidade de Curitiba na década de 1940 como elemento propulsor da criação de entidades promotoras e incentivadoras da cultura na capital paranaense, pode-se citar dois fatores histórico-políticos que influenciaram o florescimento de movimentos ligados à arte: o fim do Estado Novo no Brasil (1937-1945) e o término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Ao relatar sobre o período dos combates armados e sua influência na cidade de Curitiba, a pesquisadora Elisabeth Prosser afirmou que "[...] apesar de haver inúmeros eventos ligados à arte, nota-se, em alguns depoimentos pontuais na imprensa, uma insatisfação com uma relativa diminuição dessas atividades, natural de um período de guerra" (PROSSER, 2001, p.184). Esta constatação se faz presente no discurso de Cavalheiro (2008), ao abordar o processo de assimilação cultural da arte brasileira no período de Guerras, afirmando que esta seria "(...) o resultado de uma fervura abrandada que assimila, digere e produz algo autêntico a que chamamos cultura. (...) Passada a Segunda Grande Guerra, o Brasil veria nascer em 1947 o Museu de Arte de São Paulo; em 1948 os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo".[2] Dessa maneira, é possível constatar que a movimentação cultural em um determinado centro é fruto, dentre outros elementos, de fatores históricos, sociais e políticos, que favoreçam o seu desenvolvimento. Assim, ao final dos conflitos armados é possível constatar um reflorescimento gradativo das atividades culturais em Curitiba em meados da década de 1940:

> Fim de guerra. Novas opções artísticas, nascidas com o crescente despontar da crítica [...]. Predisposição favorável ao surgimento de naturais e artificiais movimentos, debatidos com euforia por número cada vez maior de artistas. Não apenas nas metrópoles. Das pequenas cidades regorgitam talentos, mendigando uns, exigindo com vozes autorizadas outros, a oportunidade de evidenciarem sua contribuição.
>
> Nesse vôo desordenado de 1945, descobrimos essa nota, conveniente para reflexões: - Há uma grande inquietação artística na obscura província de Curitiba, seja em literatura, música ou pintura. Inquietação que, mesmo a um observador superficial, é fácil de notar pelas suas revistas, concertos, exposições e conferências. (SOUZA apud PROSSER, 2001, p.185)

Com ambiente propício e crescente reivindicação da sociedade local em favor de uma maior movimentação cultural de Curitiba, coube à intelectualidade do período a liderança de tal desenvolvimento, resultando na criação de entidades que privilegiaram as artes, bem com a ciência e as letras. de acordo com Prosser, o espírito de colaboração e de cooperação tornaram-se fatores imprescindíveis na conquista de espaços culturais na cidade:

> [...] o espírito de colaboração e cooperação reinante entre eles [intelectuais], a unidade de propósitos e de esforços em torno do objetivo maior que era o de dotar Curitiba destas instituições de "cultura superior", como as que existiam nos países e nas cidades civilizadas e cultas. (PROSSER, 2001, p.189)

Nesse contexto, entidades foram criadas na capital paranaense ao longo da década de 1940:o *Grupo Editor Renascimento do Paraná* (*GERPA*)[3], o Salão de Belas Artes[4] e a *SCABI*, que, posteriormente, foi a principal responsável pela fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), em 1948.

Outro fator determinante para a criação da *SCABI* foi a demolição, em 1935, daquele que é atualmente o principal teatro da capital, o *Teatro Guaíra*, desarticulado, ao que tudo indica, pela então falta de capacidade estrutural e funcional da cidade de Curitiba. Em artigo de Roderjan (2004) comparou-se o novo Teatro com aquele que havia sido demolido;

> Quando nosso novo teatro for terminado [...] talvez nos lembremos com saudades dos concertos realizados no seu esqueleto [...] onde então nos decepcionou a constatação que desde então sua capacidade já era pequena para o público [...]. O Programa de Cultura Popular fez-nos lembrar as Horas de Arte, levadas em 1915 no Velho Teatro Guaíra. (RODERJAN, 2004, p.96)

É certo que a sociedade local**,** mesmo antes do final da década de 1940, já reivindicava ao poder público um novo teatro, conforme a notícia intitulada "Curitiba exige um Teatro Municipal"[5] escrita 11 anos após a desarticulação do antigo Guairá**.**

> [...] A *SCABI* foi uma reação natural e até mesmo não programada, pelo fato de ter sido destruído o Teatro Guaíra pela imprevidência e falta de interesse dos que dirigiam na época a coisa pública. Um mundo artístico então existente deixou de ter o alimento que necessitava –

---

[2] Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/patrimonioartistico/sis/leperiodo> Acesso em: 15.09.2008

[3] Entidade que editava livros de personalidades reconhecidas da sociedade. "(...) editou mais de dez livros cujos dois primeiros foram Obras de Nestor de Castro e Emiliano Perneta [1866-1921] e de Erasmo Pilotto". (GOMES apud PROSSER, 2001, p.194).

[4] Salão criado para realização de exposições de artes plásticas, dentre as quais aquelas produzidas pelos artistas paranaenses. Fundado em 1944, por iniciativa de Raul Rodrigues Gomes, "(...) Erasmo Pilotto, João Turin [1878-1949], Theodoro de Bona [1904-1990] (...)" (GOMES *apud* PROSSER, 2001, p.194).

[5] Jornal O Dia, *Curitiba exige um Teatro Municipal*, 06 de agosto de 1946.

> circunstância que era agravada pela falta de locais adequados. Como nas cidades do interior, ao invés de quaisquer realizações culturais serem feitas em auditórios ou em salas de teatro com o mínimo de conforto para o artista e para o público, aqueles passaram a se utilizar de clubes recreativos, ou então, quando a programação permitisse, nos chamados 'cine-teatro', como o Palácio, o Avenida e o Marabá daquela época. O Estado simplesmente não se interessa pelo problema, salvo quando mais tarde um deputado de então, Alfredo Pinheiro Júnior, lembrou-se de incluir na Constituição de [19]47 uma ordem ao Governo, qual seja a de reconstruir o Teatro Guaíra. [...] Diante do vácuo cultural existente e da carência de iniciativas, esse grupo de músicos e intelectuais teve a feliz idéia de criar a *SCABI*. Mas, além de criá-la, todas as iniciativas pertenciam a eles. Escolhiam os artistas, tratavam do preço, marcavam a data, iam buscá-los no Aeroporto ou na Rodoviária, conseguiam alojamento em casa de amigos ou em hotéis, levavam-nos para comer, davam recepção após o concerto (costume quase geral dos artistas em toda a parte do mundo, onde eles fazem o seu 'relax', batem papo e algumas vezes voltam a tocar por períodos superiores ao do próprio concerto, fazendo blagues e combinações musicais as mais esquisitas, como está exuberantemente contado no magnífico livro de Arthur Rubinstein, *My young years*. (VIRMOND *apud* CARLINI, 2004, p.299-300)

Pode-se concluir que a criação de entidades culturais em Curitiba ao longo da década de 1940, dentre as quais a *SCABI*, deu-se, outros motivos, por razões de ordem histórico-sociais, que favoreceram ao surgimento de correntes artísticas que reivindicaram espaços maiores destinados à Arte, pelo entrosamento dos intelectuais ativos em Curitiba, entre os quais, destaca-se a atuação do carioca Fernando Corrêa de Azevedo, articulando movimentos em prol do desenvolvimento cultural na cidade, e fatores de ordem administrativa das políticas públicas. A *SCABI* pode ser entendida como instituição que colaborou consistentemente para o desenvolvimento cultural, artístico e social na capital do Paraná.

## Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (*SCABI*)

A *SCABI* foi uma entidade sem fins lucrativos que teve como principal objetivo a disseminação cultural na sociedade curitibana, relacionada principalmente à Música. Sua criação veio responder a um período fecundo no campo das artes em Curitiba. Estudos foram realizados, por iniciativa de um grupo de intelectuais locais, visando à criação de uma Sociedade de Cultura Artística.

A reunião inaugural da entidade foi realizada em 05 de outubro de 1944, nos salões da Sociedade Thalia, conforme anunciou o *Jornal da Sociedade* de 30 de outubro de 1959 e o Jornal *O Dia*, de 1 de novembro de 1959 tem-se que

> Atendendo a um convite dos professores Raul Gomes [1889-1975], Erasmo Pilotto [1910-1990] e Adriano Robine [?], reuniu-se na Sociedade Thalia, em 5 de outubro de 1944 um grupo de artistas e amantes da arte para estudar as possibilidades da fundação de uma Sociedade de Cultura Artística. Disse o professor Raul Gomes da necessidade da criação de uma sociedade com tais características, tendo em vista, então, a completa estagnação artística que se estava verificando em Curitiba. E propôs que à nova instituição artística fosse dado o nome de Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê [...] foi, então, instituída uma comissão para providenciar a elaboração dos estatutos respectivos. Esta comissão ficou constituída dos Srs. Oscar Martins Gomes [1893-1975], Hugo de Barros [?], Adriano Rubine, Erasmo Pilotto [1910-1990], José Guimarães [?] e Fernando Corrêa de Azevedo [1913-1975]. Falou ainda, na ocasião, em nome da família Itiberê, o Sr. Rui Itiberê da Cunha, agradecendo a homenagem a seu tio, Brasílio Itiberê.
>
> Na sede da Academia Paranaense de Letras,então à Rua Monsenhor Celso, teve lugar, a 30 de outubro do mesmo ano, a sessão de inauguração da SCABI. Foram aprovados os estatutos e feitas as eleições para a primeira Diretoria e Conselho Fiscal. Ficou a primeira Diretoria assim constituída:
>
> Presidente: Fernando Corrêa de Azevedo;
>
> Vice-Presidente: Rui Itiberê da Cunha;
>
> Secretário Geral: Eloi da Cunha Costa;
>
> Secretário: Izidio Petrarca Bocchino;
>
> Tesoureiro: Osvaldo Pilotto;
>
> Bibliotecária: Natália Lisboa;
>
> Diretor da Discoteca: Adriano Rubine;
>
> Foi esta Diretoria empossada em 4 de novembro, no mesmo local, em sessão presidida por Oscar Martins Gomes. O presidente eleito, Prof. Fernando Corrêa de Azevedo, pronunciou um discurso programa, em que estabeleceu as linhas gerais da ação que pretendia desenvolver à frente da SCABI. (*apud* PROSSER, 2004, p.123-124).

O recém-empossado presidente da *SCABI*, Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975), em seu primeiro discurso proferido alegou que o nascimento da *SCABI* "(..) está encadeado num grupo de organizações

congêneres, que tomou a si a tarefa de fazer de [19]45 um ano de renascimento artístico e literário do Paraná" (PILOTTO *apud* PROSSER, 2001, p.197), afirmando, assim, que a associação em entidades dos intelectuais na capital foi um fator imprescindível para o desenvolvimento das atividades artísticas no Estado.

Conforme os primeiros estatutos da *SCABI*, a entidade tinha como objetivo principal o incentivo da vida cultural na cidade, atuando principalmente no campo da Música, através da promoção de recitais e concertos, de palestras e cursos que foram ministrados por compositores e intérpretes destacados da área musical. Teve ainda como objetivo a criação de orquestra própria e de escola de ensino superior voltada às Artes.

Ao longo de suas 31 temporadas de atividades artísticas, a *SCABI* realizou um total de 487 concertos e recitais, resultando em uma média de dez a 12 concertos anuais. A entidade organizou com seus esforços sua orquestra Sinfônica, fundada ao final do ano de 1946. O sistema de arrecadação de fundos financeiros da *SCABI* baseava-se no pagamento de mensalidade por seus sócios, que dentre outras vantagens, tinham o direito de assistir a alguns recitais e concertos com exclusividade. Nesse sistema a Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê não teve condições de manter as despesas de seu conjunto orquestral, resultando no encerramento das atividades desta em 1950.

> A orquestra atuou sem subvenção financeira do Estado e, devido aos altos custos que implicava, interrompeu suas atividades em 1950. Nesse período, atuaram como maestros regulares da orquestra sinfônica da entidade Jorge João Franck, Bento Mossurunga, Ludovico Seyer e Jorge Kaszas (falecido em 2002), e como maestros convidados Ernesto Mehlich, Henry Jolles, Richard Schumacher, Vladimir Javornik, Vladimir Piatkowski, Dinorá de Carvalho (1905-1980), Joanídia Sodré (1903-1975), Romeu Fossatti e Walter Schultz Portoalegre (1907-1957). (CARLINI, 2004, p.302)

A *SCABI* destacou-se por sua investida no desenvolvimento cultural artístico-musical, trazendo com freqüência, personalidades significativas no cenário musical brasileiro para ministrarem palestras. Citam-se as palestras de Hans J. Koellreutter (1915-2005) – palestra ministrada em 30 de maio de 1950, Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) – palestra ministrada em 27 de março de 1947, Camargo Guarnieri (1907-1993) – palestra ministrada em 30 de setembro de 1949, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) – palestra ministrada em 09 de setembro de 1950 e Dinorá de Carvalho (1905-1980) – palestra ministrada em 28 de março de 1950. Os intelectuais paranaenses estavam presentes e freqüentemente proferiam palestras, como o próprio Fernando Corrêa de Azevedo – palestra realizada em 06 de junho de 1950, Oscar Martins Gomes (1893-1977) – palestra ministrada em 13 de novembro de 1947, dentre outros. Através de realizações como esta, é notória a preocupação da *SCABI* para com o desenvolvimento musical na cidade de Curitiba, assim como sua influência na organização de eventos que proporcionaram a vinda de figuras de destaque na música brasileira.

A *SCABI* promoveu ao longo de suas 31 temporadas artísticas um conjunto de concertos e recitais voltados para finalidades específicas, ora almejando envolver um contingente maior na participação da população curitibana, através da série de **Concertos Populares**, com ingressos vendidos a preços mínimos, ora com a preocupação de divulgar novos talentos musicais locais, através da **Série Valores Novos,** trazendo ao conhecimento do público local (e brasileiro) jovens músicos, dos quais pode-se citar Henrique Morozowicz (1934-2008), o Henrique de Curitiba (4° Concerto da Série *Valores Novos*, 12 de março de 1949).[6]

Os esforços da *SCABI* em suas investidas visando ao desenvolvimento das atividades musicais na cidade de Curitiba, através da realização de concertos educativos, palestras e festivais, vieram de encontro a um período de lacunas existentes na educação musical no Paraná. A instituição foi uma das principais incentivadoras na criação de uma escola oficial de artes em Curitiba. "Com este objetivo a SCABI iniciou um movimento, através da convocação de outras entidades culturais, para que o assunto fosse estudado" (SAMPAIO *apud* PROSSER, 2001, p.210). Em 1948, era fundada a *EMBAP* (Escola de Música e Belas Artes do Paraná) tendo como liderança principal Fernando Corrêa de Azevedo, então presidente da *SCABI.*

Torna-se evidente a importância da Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê no desenvolvimento das atividades culturais na cidade de Curitiba, durante as décadas de 1940 até meados de 1970. Seus esforços sistematizaram a expansão das artes no estado, e suas investidas elevaram a atividade musical a um novo patamar no Paraná. A herança deixada pela instituição, quando do encerramento de suas atividades em 1976 se faz notar, pelo riquíssimo acervo existente na Fundação Cultural de Curitiba, pela sala de concertos *SCABI* no Centro Cultural Solar do Barão, que recebeu o nome em homenagem à entidade, e pela Rua Brasílio Itiberê, resultante dos esforços da *SCABI* em 1948 junto ao governo local, homenageando o centenário do nascimento do compositor Brasílio Itiberê (1848-1913).

---

[6] 4° *Concerto* da Série "Valores Novos". 1945 FOLH, 1949, Curitiba. **SCABI.** [sn], 12.03.1949,

**A presença de músicos intérpretes estrangeiros sob o patrocínio da SCABI**

A Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê desempenhou importante papel na realização de concertos e recitais no Paraná. A capital Curitiba em plena segunda metade do século XX, ainda passava por seu período de expansão, e costumava não receber o mesmo prestígio que recebiam as capitais Rio de Janeiro e São Paulo, no que diz respeito à apresentação de músicos de prestígio. Após a fundação da *SCABI* em 1944, a vinda de músicos intérpretes de renome internacional à capital do estado do Paraná tornou-se constante, o que permite concluir a influência da entidade na vinda de músicos estrangeiros de prestígio. "A promoção de concertos com intérpretes internacionais foi uma das atividades em que a SCABI mais se envolveu, o que fez com que Curitiba fosse incluída no roteiro da música erudita internacional" (CARLINI, 2004, p.300) e complementando este pensamento, tem-se que

> [...] Não há dúvida que os melhores intérpretes e executantes que vinham à América do Sul passavam, graças à SCABI, por Curitiba. Ao acaso citaremos alguns nomes: os de Tortellier, Janigro e Fournier, os maiores violoncelistas do mundo, Wilhem Backaus, Wilhem Kempf, Paul Badura Skoda, Friedrich Gulda, o Quarteto Budapest, a Orquestra de Câmara de Stuttgart, Virtuosi di Milano, o fantástico conjunto de dança hindu clássica de Mralini Sarabbai, tudo isso citados vol d'oisseau, a justificar, cada um deles, a existência da SCABI. [...] (VIRMOND *apud* CARLNI, 2004, p.300).

Através da atuação da *SCABI* passaram por Curitiba, para citar apenas alguns exemplos, Nicanor Zabaleta (1907-1993, harpista, no 184º concerto, em 1952), Andrès Segovia (1893-1987, violonista, 207º concerto, em 1953), Tito Schipa (1888-1965, cantor, 222º concerto, em 1954), dentre outros, mostrando assim a versatilidade da entidade na negociação para efetivar a vinda dos músicos de renome internacional.

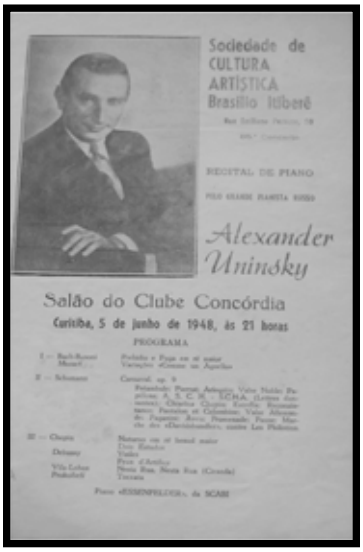
A análise dos programas de concerto da Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê, que vem sendo desenvolvida pela pesquisas relacionadas à entidade, tem possibilitado a constatação da constante presença de músicos estrangeiros, especialmente aqueles oriundos das regiões germânicas e dos países do leste europeu. Baseando-se nas informações retiradas dos programas de concerto, está sendo possível verificar a freqüência das apresentações destes músicos em Curitiba.

Abaixo, apresentam-se informações referentes a alguns importantes intérpretes estrangeiros de origem germânica ou dos países do leste europeu, retiradas de alguns dos programas de concerto analisados, e que de alguma forma apresentam relevância acadêmica para a discussão.

**Henry Jollles:** Pianista, compositor e maestro alemão naturalizado francês (1906-1965);

Lecionou no Conservatório de Colônia, fundou e dirigiu em 1935 a Sociedade *Sonate* em Paris, e foi um dos grandes conhecedores da obra de F. Schubert (1797-1828), o que pode ser percebido do 115º ao 120º recitais realizados em 21, 23, 27, 29 e 30 de Abril de 1949, quando interpretou o ciclo completo da obra pianística de Schubert. Apresentou-se diversas vezes sob o patrocínio da *SCABI*, e foi o primeiro pianista a tocar oficialmente no piano de concerto recém adquirido pela entidade, no Festival Bach-Mozart-Pergolesi, realizado no 34º concerto em 17 de Junho de 1946.

**Alexander Uninsky:** Pianista russo (1910-1972), que se apresentou no 85º Concerto da *SCABI*, em 05 de Junho de 1948; Nascido em Kiev, estudou piano no conservatório local e em 1923 mudou-se para Paris, dando continuidade aos estudos com Lazare Levy (1882-1964). Consta no programa de concerto que durante o período da 2º Grande Guerra, o músico sofreu diversas dificuldades na Europa, e veio encontrar abrigo na América do Sul, local no qual foi aclamado posteriormente como pianista.


Sociedade de
CULTURA
ARTÍSTICA
Brasílio Itiberê

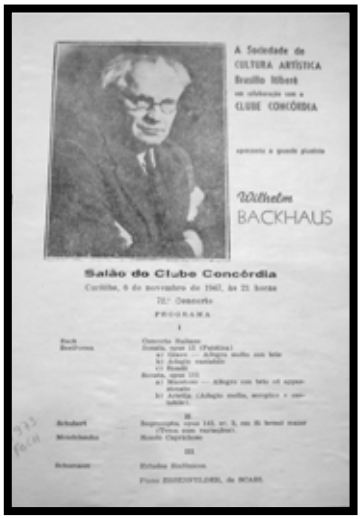
RECITAL DE PIANO

Alexander
Uninsky

Salão do Clube Concórdia
Curitiba, 5 de junho de 1948, às 21 horas

PROGRAMA

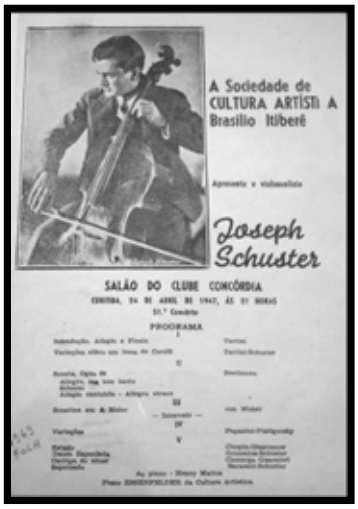
**Wilhelm Backaus:** Pianista alemão (1884-1969), que se apresentou no 72° concerto da *SCABI*, em 06 de novembro de 1947;




Nascido em Leipzig, estudou no Conservatório local até os quinze anos. Em 1901 realizou seu primeiro recital, e em 1905 ganhou o *Grande Prêmio Rubinstein* que se realizava a cada cinco anos. Foi o primeiro professor de piano do *Real Manchester College*, em Londres, e viajou por diversos países realizando recitais. Tendo se radicado na Suíça, interpretou em Zurich o ciclo completo das Sonatas de Beethoven (1770-1827), "assim como todos os concertos para piano e orquestra de Beethoven e J. Brahms (1833-1897)";[7]

Interessante ressaltar que a esposa de Backaus era natural de Curitiba, sendo um dos fatores imprescindíveis para a vinda do pianista à cidade, conforme a afirmação do programa de concerto: "[...] foi, sobretudo explorando esse lado sentimental do grande artista que a SCABI conseguiu trazê-lo a Curitiba, para uma apresentação a seus associados [...]".[8]

**Joseph Schuster:** Violoncelista alemão (1903-1969), que se apresentou no 51º concerto da *SCABI*, em 24 de Abril de 1947;




O intérprete estudou no Conservatório São Petersburgo, e foi chamado por Wilhelm Futwangler (1886-1954) para ser o solista da Orquestra Filarmônica de Berlim. Costumava ser escolhido com freqüência por Richard Strauss (1864-1949) para ser solista em seu *Dom Quixote*. Este programa apresenta informações preciosas que confirmam a inserção de Curitiba como integrante no circuito de pólos musicais brasileiros, como é possível perceber na citação abaixo:

> Sempre foi nosso desejo [SCABI] trazer a Curitiba os grandes artistas contratados para a temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo, elevando assim nossa capital ao mesmo nível das maiores cidades do país. Agora, pela primeira vez é atingido este objetivo, com a apresentação da figura extraordinária de Joseph Schuster, vindo dos Estados Unidos especialmente para a temporada oficial dos nossos dois maiores teatros e para o Cólon, de Buenos Aires.[9]

## Considerações Finais

Após a abordagem preliminar dos programas de concertos promovidos pela *SCABI* ente 1945-1954, faz-se alguns apontamentos que permearão as conclusões da pesquisa, no sentido de verificar as diversas razões que trouxeram os músicos intérpretes à capital Curitiba, para a realização de seus recitais. Eis algumas considerações:

O período que o presente artigo aborda, compreendido entre os anos de 1945 e 1954 faz referência a um momento peculiar na História moderna: o fim da Segunda Guerra Mundial trouxe uma série de complicações financeiras aos países que se envolveram no conflito, e tal situação favoreceu a *SCABI*, como é possível perceber na citação abaixo: "Havia, naquele momento, grande facilidade em contratar artistas europeus, devido à situação de crise em que se encontravam os países que se envolveram na II Guerra Mundial" (GOMES *apud* PROSSER, 2001, p.199). Ou seja, a instituição aproveitou o momento de fragilidade financeira vivenciado pelos países abalados pelo combate armado, e conseguiu com maior facilidade patrocinar a vinda de diversos intérpretes internacionais de renome para a capital.

A relação de Curitiba fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo - Porto Alegre - Montevidéu - Buenos Aires, e ainda nestas condições a freqüente apresentação de músicos estrangeiros na capital. É possível

[7] WILHELM BACKHAUS, Pianista alemão. 1973 FOLH, **1947**, Curitiba. **SCABI**. [sn], 06.11.1947
[8] WILHELM BACKHAUS, Pianista alemão. 1973 FOLH, **1947**, Curitiba. **SCABI**. [sn], 06.11.1947
[9] JOSEPH SCHUSTER, Violoncelista alemão. 1969 FOLH, **1947**, Curitiba. **SCABI**. [sn], 24.04.1947

perceber que os intérpretes em suas temporadas artísticas fazem de Curitiba um ponto a mais na escala acima apresentada. Desta afirmação sugerem-se alguns fatores que influenciaram esta inclusão de Curitiba no cenário musical brasileiro, tais como:

**a)** A influência de Fernando Corrêa de Azevedo no cenário musical da cidade;

Fernando Corrêa de Azevedo, um carioca atuante na capital do Estado do Paraná, enquanto presidente ativo da *SCABI*, utilizou sua influência e dinamismo para incluir Curitiba na rota brasileira de apresentações dos músicos internacionais, comprovando sua competência frente à entidade.

**b)** A possível existência na capital de familiares dos compositores e músicos intérpretes;

A constante imigração para a região sul do Brasil no início do século XX, incluindo as etnias que estão sendo analisadas no presente trabalho, está sendo considerada como um ponto positivo a ser investigado. A possibilidade de presença de familiares dos intérpretes estrangeiros na cidade de Curitiba vem a ser um elemento preponderante na vinda destes músicos à capital, com o intuito principal de uma visita familiar, e como conseqüência desta visita ocorreriam possíveis recitais na cidade.

**c)** A possível adoção do Brasil como nova pátria aos fugitivos das duas Grandes Guerras e do período entre Guerras (1° Metade do Século XX);

Pode-se perceber com base nos programas de concerto, um grande número de instrumentistas internacionais que tiveram problemas relacionados ao período de guerras, e esta afirmativa pode ser verificada pela considerável quantidade de músicos que mudaram suas nacionalidades, e ainda outros que adotaram o Brasil como sua nova pátria. Neste caso, o trânsito de tais intérpretes se tornaria muito mais freqüente, transformando a cidade de Curitiba em um pólo ativo para a apresentação de tais músicos.

A pesquisa relacionada à Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê, no presente momento em fase de desenvolvimento, espera relacionar positivamente a vinda dos músicos intérpretes de origem germânica e do leste europeu, em sua real interação com a capital do estado do Paraná, e através deste levantamento, espera-se oferecer um material consistente para o debate acadêmico acerca da entidade como responsável pela movimentação musical internacional na capital, e confirmar assim a cidade de Curitiba como cenário de um plano extra-musical internacional, o que sem dúvida a privilegiou nesse sentido, e que ainda pode vir a ser usado em seu favor.

## Referências Bibliográficas

CARLINI, Álvaro. Histórico das entidades e particularidades da pesquisa relacionada à Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977) e à Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (1944-1976) do Paraná. In: VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 2004. **Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica**: Juiz de Fora, 2004. p.294-304.

_____. Corais na SCABI (1945-1965), IV Simpósio de Pesquisa em Música, Curitiba, 2007. In: **Anais do IV Simpósio de Pesquisa em Música**: Curitiba, 2007. p.21-29.

PROSSER, E. S. Sociedade, Arte e Educação: A criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1948). Dissertação de Mestrado em Educação – PUC PR, Curitiba, 2001.

_____. Polêmica e controvérsia na Criação da Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê: A SCABI, 2004, p.123-134. In: **A [des]construção da Música na Cultura Paranaense.** Org. Manuel J. de Souza Neto, Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004, 707p.

RODERJAN, Roselys V. Aspectos da Música no Paraná (1900-1968), 2004, p.81-96. In: **A [des]construção da Música na Cultura Paranaense.** Org. Manuel J. de Souza Neto, Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004, 707p.

SAMPAIO, Marisa Ferraro – Reminiscências musicais de Charlotte Frank, 1 ed. Curitiba: Lítero Técnica, 1984.

_____. Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê, 1ª parte, Jornal Indústria e Comércio, Curitiba, 24-26 junho 1989, 19p.

VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo.** I Congresso de Iniciação Científica da Unicamp, 1993, Campinas. In: I Congresso de Iniciação Científica: Artes, Biológicas, Exatas e Humanas, 1993. p. 23-23.

### Periódicos

Jornal O Dia, Curitiba exige um Teatro Municipal, 06 de agosto de 1946. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba.

Jornal O Dia, Maior Cometimento Artístico do Paraná, 09 de novembro de 1946. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba.

### Programas de concerto (organizados cronologicamente)

FESTIVAL BACH-MOZART-PERGOLESI, com piano e orquestra de cordas. 1986 FOLH, **1946**, Curitiba. **SCABI**. [sn], 17.06.1946

JOSEPH SCHUSTER, Violoncelista alemão. 1969 FOLH, **1947**, Curitiba. **SCABI**. [sn], 24.04.1947

WILHELM BACKHAUS, Pianista alemão. 1973 FOLH, **1947**, Curitiba. **SCABI**. [sn], 06.11.1947

ALEXANDER UNINSKY, Pianista russo. 1943 FOLH, **1948**, Curitiba. **SCABI**. [sn], 05.06.1948

HENRIQUE MOROZOWICZ, Pianista brasileiro, 4° Concerto da Série "Valores Novos". 1945 FOLH, **1949**, Curitiba. **SCABI.** [sn], 12.03.1949

HENRY JOLLES, Ciclo Integral da Obra pianística de Schubert. 1937 FOLH, **1949**, Curitiba. **SCABI**. [sn], 21, 23, 27, 29 e 30.04.1949

ANDRÈS SEGOVIA, Violonista espanhol. 494 FOLR, **1953**, Curitiba. **SCABI.** [sn], 10.06.1953

TITO SHIPA, Cantor italiano. 525 FOLR, **1954**, Curitiba. **SCABI.** [sn], 14.04.1954

### Sítios Internéticos

CAVALHEIRO, Pedro Jacyntho. Patrimônio Artístico – Governo do Estado de São Paulo – Século XX – 1º Metade. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/patrimonioartistico/sis/leperiodo> Acesso em: 15.09.2008

# SONATA N. 2 PARA PIANO DE JOSÉ PENALVA: ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

*Alexandre Gonçalves (UDESC) Guilherme Sauerbroon de Barros (UDESC)*

RESUMO: A partir da execução da obra, e do estudo da biografia do compositor, procuramos investigar, através da análise temática e formal, as relações entre as estruturas motívicas utilizadas na construção desta Sonata. A partir desse estudo, buscamos construir uma concepção analítico-interpretativa sobre a elaboração temática da obra, contribuindo para as discussões em torno das obras para piano de José Penalva. Para tal, utilizamos como apoio os trabalhos de Fregoneze (1992), e Prosser (2006).

PALAVRAS-CHAVE: Penalva. Elaboração temática; Análise e Interpretação.

ABSTRACT: By performing the piece and studying the composer's biography, we investigated, through thematic and formal analysis, the relation between thematic structures used by the composer in this Sonata. From this study, we sought to build an analytical, interpretive view of the thematic elaboration in this work, contributing to the discussions about José Penalva's piano works. For that purpose, we used works from Fregoneze (1992), and Prosser (2006).

KEYWORDS: Penalva. Thematic elaboration. Analysis and Performance.

José Penalva (1924 – 2002) foi um dos compositores mais atuantes na vida musical Curitibana. Além de compositor, desenvolveu intensa atividade como sacerdote, sua outra paixão além da música. Atuou ainda como professor, musicólogo, crítico musical e regente.

Compôs três Sonatas para piano, cada uma em linguagem musical distinta. A Sonata n. 2 foi, na verdade, a primeira a ser composta. Escrita em 1960, não foi editada, pois o compositor a considerava "um exercício de composição" (FREGONEZE, 1992, p.).

A Sonata n. 2 está envolta em uma atmosfera que representa as vivências composicionais de Penalva no final da década de 1950. Após realizar cursos de Música da Renascença e Canto Gregoriano (1956 a 1958) em Roma, especializou-se em Música Contemporânea com o maestro e compositor Damiano Cozzella, em São Paulo, entre os anos de 1959 a 1960. Vários elementos musicais absorvidos durante seus estudos em Roma e São Paulo podem ser observados nesta Sonata: de um lado a sonoridade de sabor modal do Canto Gregoriano e da Renascença; de outro, o uso do cromatismo e de dissonâncias, características da contemporaneidade da Vanguarda[1] professada por Cozzella.

É nesse ambiente onde se mesclam sonoridades renascentistas e contemporâneas que se insere a Sonata n. 2 para piano de Penalva.

## Primeiro movimento – *moderato*

Em forma sonata clássica, este movimento inicia com uma introdução (cp. 1 a 4), onde o compositor define o material básico para a elaboração de todo o primeiro movimento[2], através de um tema de expressivo "sabor" modal. Com caráter de abertura bem evidente, sua textura é densa, contrapondo uma melodia em uníssono na região média, e acordes com *marcatos* escritos em tempos fracos ou contratempos nas regiões extremas do instrumento. Através dessa escrita, percebemos o tratamento orquestral conferido ao tema, que lembra a protofonia da ópera *Il Guarani*, de Carlos Gomes. Não é uma impressão despropositada, uma vez que "são da década de 60 as primeiras pesquisas musicológicas de Penalva sobre Carlos Gomes" (PROSSER, 2006, p.39). Esses compassos iniciais podem ser entendidos como uma matriz que sintetiza praticamente todo o material musical do qual o compositor se servirá durante o primeiro movimento.

O conteúdo intervalar, escalar e harmônico desse trecho apresenta vários elementos que escapam a uma sonoridade tonal, apesar da inequívoca centralidade da nota Lá.

A melodia (na região média) é acompanhada pela seguinte progressão harmônica: Am, Dm6, Cm6, G e Gm, estes dois últimos em 1ª inversão, criando uma linha cromática descendente, onde o Si bemol do último acorde resolve em Am. Se do ponto de vista harmônico o trecho soa pouco convencional (especialmente o terceiro compasso), do ponto de vista contrapontístico a linha do baixo A-D-C-B-Bb-A não deixa dúvidas sobre a orientação cadencial do tema.

---

[1] Depoimento de José Penalva à pesquisadora Elisabeth Prosser. (PROSSER, 2000, p. 17).
[2] As imagens que serão apresentadas durante a análise são digitalizações do manuscrito do compositor.

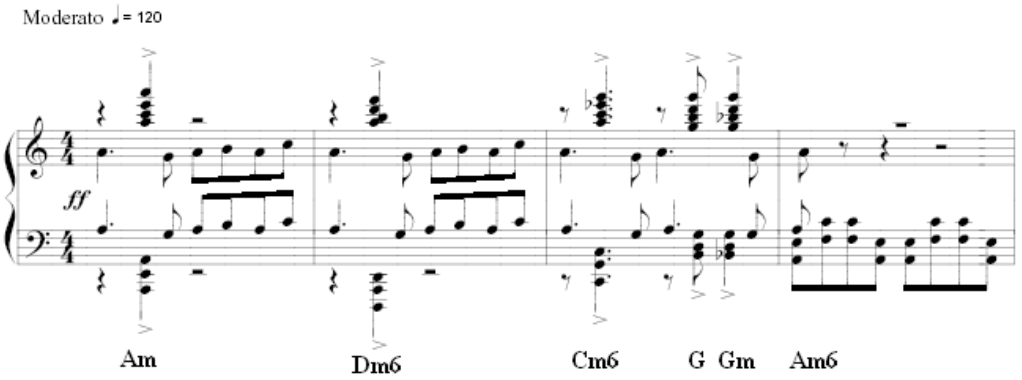



Figura 1: Introdução com caráter de abertura (cp. 1 a 4).

Com uma escrita Bartokiana de 5$^{as}$ sobrepostas, inicia no cp. 4 um ostinato harmônico formado pelas notas do acorde de Am$^{6}$, que servirá de acompanhamento ao tema A da seção de exposição. O tema A se subdivide em dois segmentos. O primeiro (cp. 5 a 10) é construído a partir de acordes com sétima arpejados, cujas notas superiores delineiam uma melodia diatônica descendente. A textura e harmonia deste trecho parecem derivar dos acordes do tema de abertura, e seu final conclui com uma seqüência melódica em 4$^{as}$ (inversão das 5$^{as}$ do acompanhamento) sobre o acorde de Eb$^{6}$, cadenciado para Am$^{6}$. Essa resolução através do antípoda (grau distante uma 4ª aumentada do tom principal) substitui a relação V-I do tonalismo convencional.

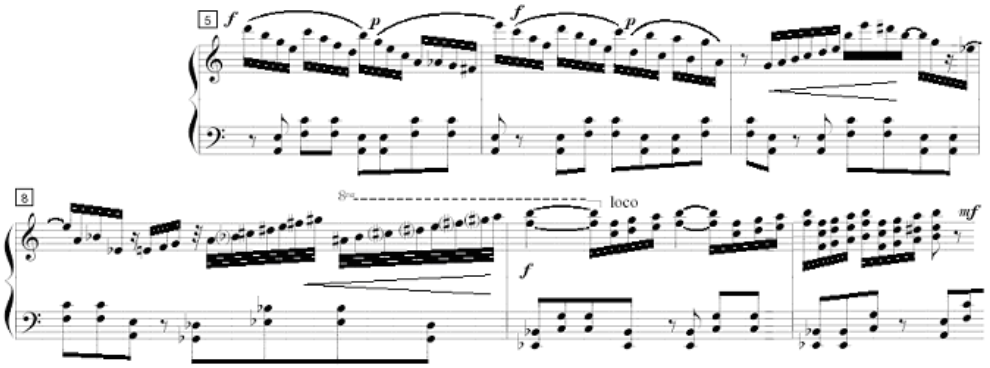



Figura 2: Primeiro segmento do tema A - compassos 5 a 10.

O segundo segmento do tema A, uma melodia em legato com ritmo sincopado, estruturada a partir da pentatônica menor de Lá, procede do tema em uníssono da abertura. O acompanhamento em acordes de sétima e sexta desenha uma progressão predominantemente cromática.

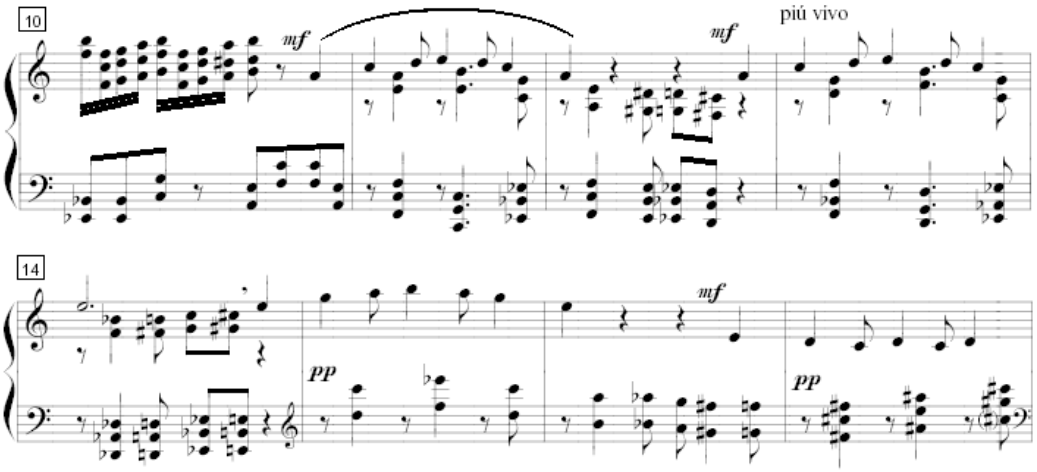



Figura 3: Segundo segmento do tema A – compassos 10 a 17.

O tema A finaliza com uma *fórmula cadencial* que estabelece a transição entre os temas A e B. Essa fórmula, que apresenta novamente a resolução através do antípoda de Lá (Eb), configura-se como um elemento essencial no discurso, uma vez que estabelece a separação de motivos ou seções no decorrer da obra.

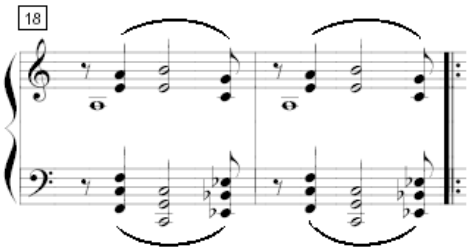



Figura 4: Fórmula cadencial – compassos 18 e 19.

Entre os compassos 20 e 26 ocorre o tema B, escrito na região da dominante (Em). Ritmicamente, ele apresenta uma nova variação do tema de abertura, onde a semínima pontuada e a colcheia da abertura, são alteradas para duas semínimas.

Os temas A e B contrastam entre si, principalmente pelo fato da melodia ter passado para o pentagrama inferior em B. Com indicação de *f* para a melodia, os acordes que realizam o acompanhamento na mão direita estão escritos em *p* e *pp* durante todo o tema. Embora o tema B tenha apenas sete compassos, sua dimensão é ampliada pela repetição sinalizada pelos *ritornelli*.

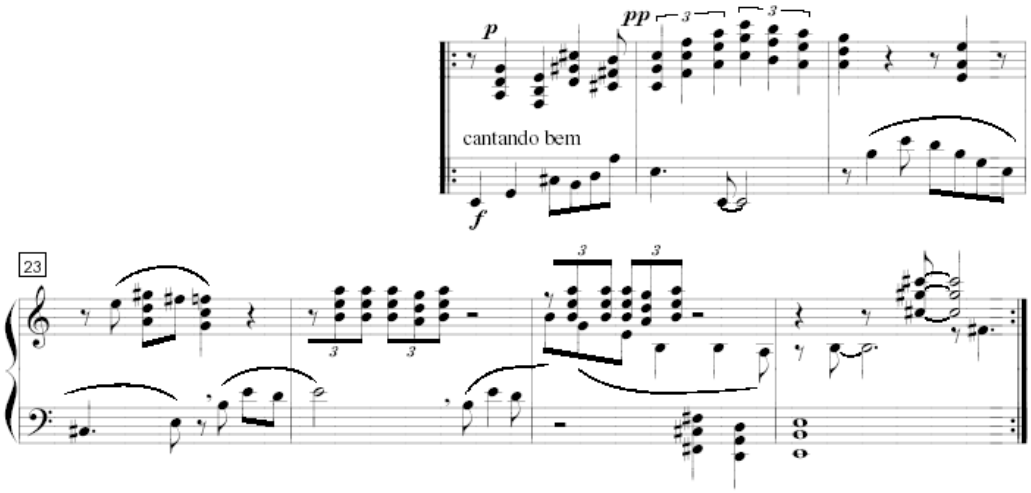



Figura 5: Tema B da seção de exposição – compasso 20 a 26.

O último compasso do tema B é repetido após o *ritornello*, iniciando a seção de desenvolvimento. Essa seção (cp. 28 a 45), divide-se em dois segmentos, o primeiro utilizando elementos temáticos da parte final de B, e o segundo com citações motívicas dos temas A e B.

O primeiro segmento do desenvolvimento reproduz o início do motivo melódico de B, mantendo as mesmas alturas, porém utilizando o ritmo de forma espelhada.

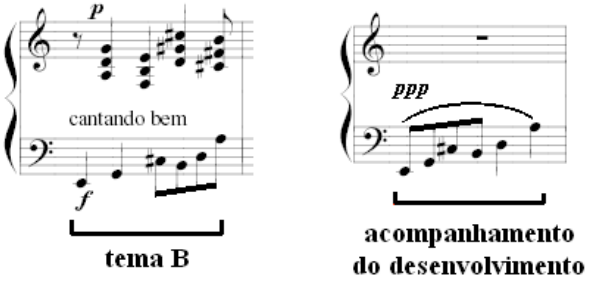



Figura 6: Comparação entre início do tema B e sua inversão rítmica no desenvolvimento.

Quanto à dinâmica, também ocorre um tipo de inversão: em B havia a indicação de *f* para o pentagrama inferior, e *p* para o superior; no desenvolvimento, encontramos *ppp* para o pentagrama inferior, e *f* para o superior.

O motivo que inicia o desenvolvimento é utilizado como ostinato, assumindo a mesma função de acompanhamento que as 5$^{as}$ intercaladas na apresentação do tema A. O ostinato desenvolve-se basicamente sobre o acorde de Em, apresentando, ao final do segmento, uma variação cadencial sobre D, e C, retornando novamente para Em.

A melodia no pentagrama superior é reforçada por acordes de 5ª e 8ª (cp. 29 a 36), e apresenta fragmentos ritmico-melódicos do 2º segmento do tema A.

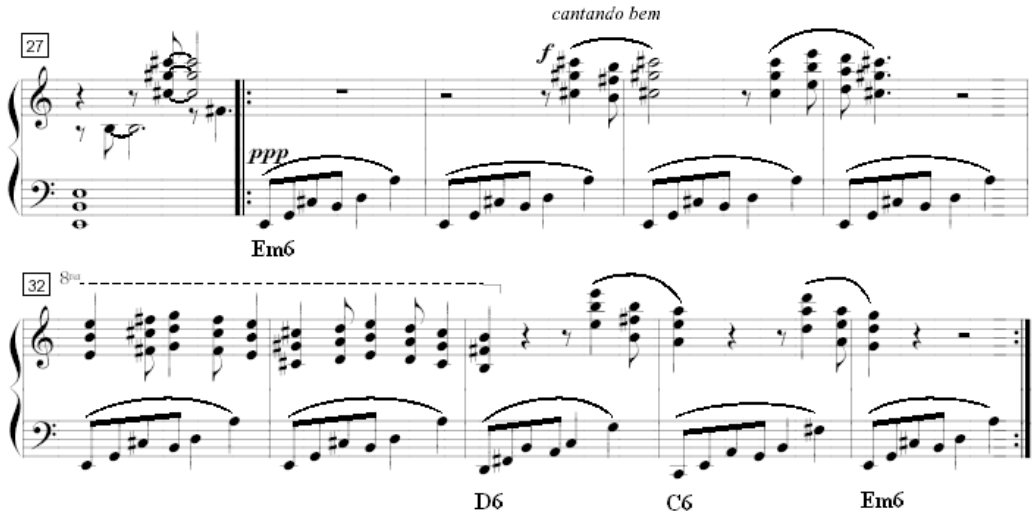



Figura 7: Primeiro segmento do desenvolvimento – compasso 28 a 36.

No compasso 37 inicia o segundo segmento do desenvolvimento, que se estende até o compasso 45. Nesse trecho é possível identificarmos várias citações dos temas A e B da seção de exposição: acordes com sétima arpejados, escalas, e o ostinato de 5$^{as}$ intercaladas como acompanhamento. Além disso, surge como elemento temático uma variação da fórmula cadencial (cp. 42 e 43). O desenvolvimento encerra com a reapresentação do ostinato que iniciou essa seção, alterado cromaticamente para Ebm (cps. 44-45), conduzindo à fórmula cadencial no compasso 46 através do antípoda (Eb-A).

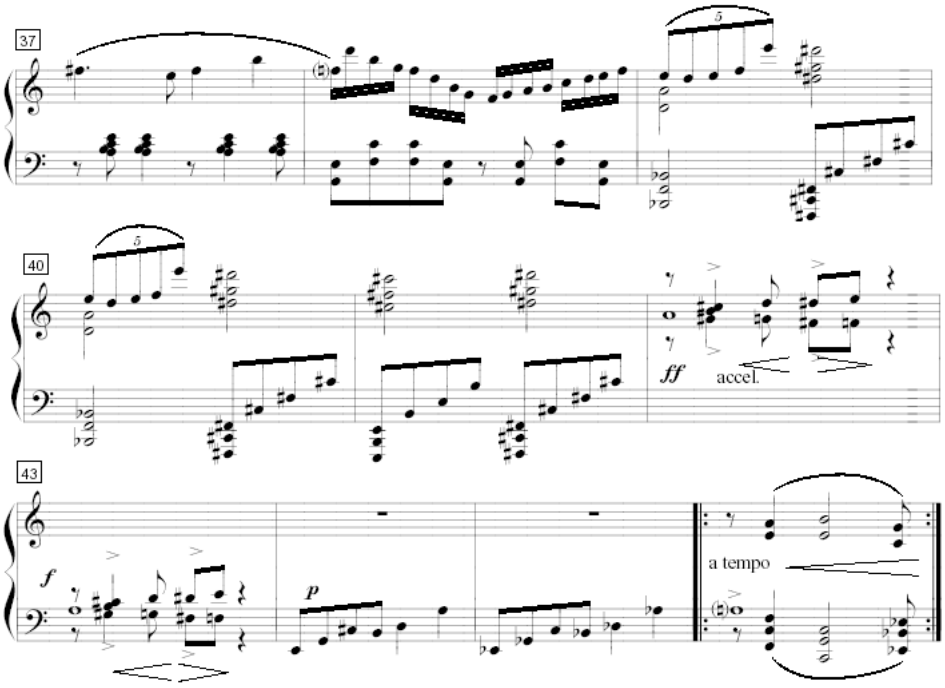



Figura 8: Segundo segmento do desenvolvimento e fórmula cadencial – cp. 37 a 46.

A re-exposição se estende do compasso 47 ao 72, apresentando o tema B transposto para a região da tônica (Am).

A coda, compreendendo os compassos 73 a 75, tem textura polifônica e verticalizada, lembrando o tratamento orquestral da abertura (cp. 1 a 4). A dinâmica em decrescendo confere a esse trecho uma sonoridade etérea e *perdendosi*.

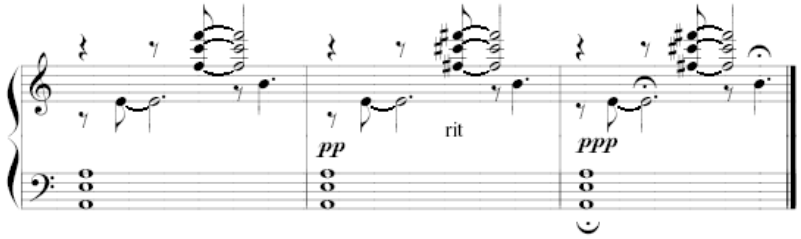



Figura 9: Coda – cp. 73 a 75.

## Segundo movimento – *andante cantabile*

Contrastando com a grandiloqüência do primeiro movimento, este movimento possui caráter contemplativo e meditativo. Está centrado em Dm, e apresenta um ostinato melódico como acompanhamento, reminiscência dos ostinatos do primeiro movimento.

Em forma ternária (A-B-A) e métrica 7/8, tem a **parte A** subdividida em dois motivos: A1, construído sobre as notas da tríade de Dm, apresentado entre os compassos 3 e 6; e A2, formado por uma melodia diatônica de contorno sinuoso, que estende-se do compasso 7 ao 10.

Sob os dois motivos, o ostinato que os acompanha delineia em suas notas mais graves uma melodia cromática descendente. Fregoneze (1992, p.46) reconhece, entre os compassos 6 e 9, a seguinte articulação rítmica no acompanhamento: 4+3, 2+3+2, e 3+4.

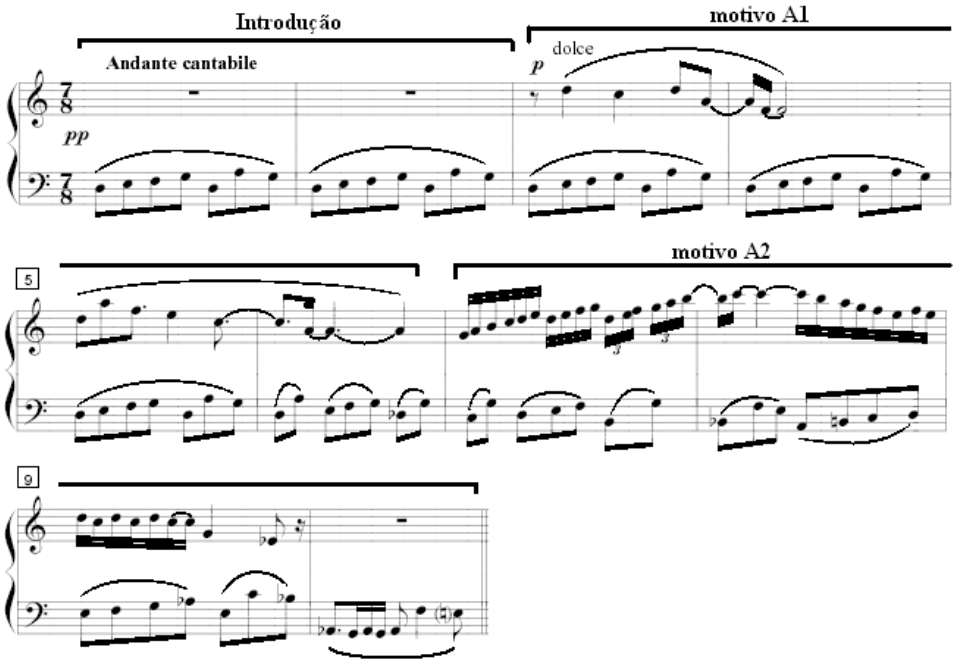



Figura 10: Introdução, Parte A e seus dois motivos (A1 e A2) – cp 1 a 10.

Uma **transição** com motivos em semicolcheias e semínimas conduz à parte B. Os grupos rítmicos, que antes figuravam apenas no acompanhamento em ostinato, articulam-se agora entre os dois pentagramas, complementando-se. Com extensão de cinco compassos, nota-se nessa transição o padrão rítmico 3+4 e 4+3 (cp. 14 a 18). Os sinais de *crescendo* e *accelerando* impulsionam a melodia em direção à seção seguinte.

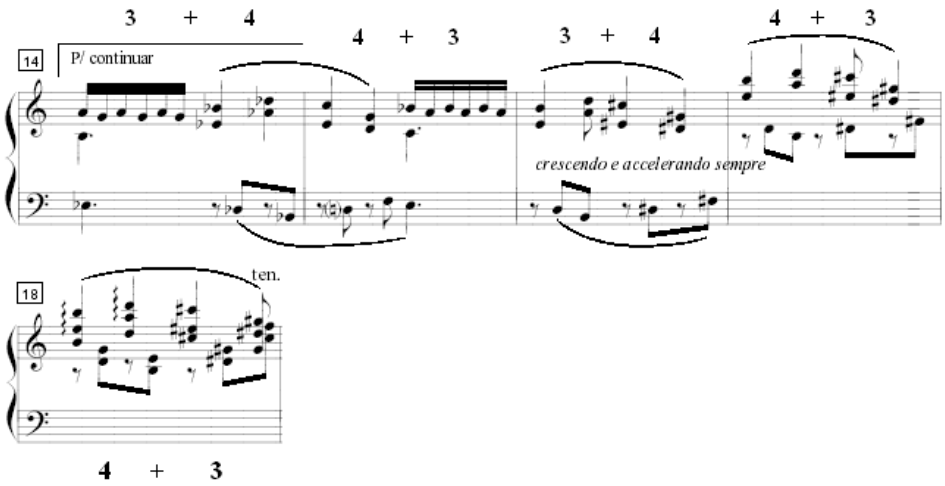



Figura 11: Transição para a parte B – cp. 14 a 18.

A sonoridade resultante desse trecho pode ser entendida como uma perturbação do "sossego" estabelecido na parte A, devido ao uso de dissonâncias, de harmonias distantes da região de Dm, e pelo adensamento textural nos dois últimos compassos dessa passagem.

Após a interrupção da transição pela indicação *I tempo*, a parte B inicia em *mf*, e seu acompanhamento em *p*. Em métrica ternária (3/4), é mais extensa do que a parte A, e está subdividida em três partes (a-b-a'). Apresenta dois temas ritmicamente contrastantes, B1 e B2.

O tema B1 (cp. 19 a 26), escrito na região do V grau (Am) do modo principal (Dm), está estruturado a partir da pentatônica menor de Lá. Nos compassos 21 e 25, acompanhamento e melodia são alterados cromaticamente, criando um efeito de deslocamento harmônico.

Inexistindo indicações de articulação propostas pelo compositor nessa passagem, o intérprete tem a opção de aplicar recursos de pedal e articulação para criar um ambiente sonoro "impressionista"[3]. Como o tema e acompanhamento estão escritos praticamente na mesma região do instrumento, a diferenciação nas articulações ajuda a reforçar a distinção entre os planos sonoros, salientando o tema.

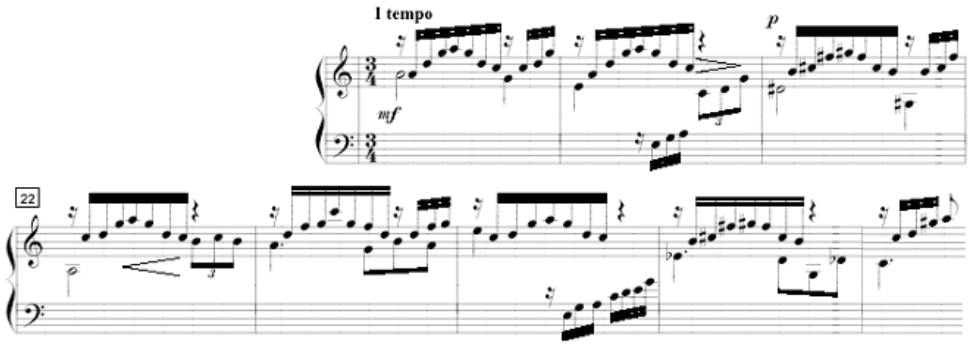



Figura 12: Primeiro grupo temático da parte B – cp. 19 a 26.

O tema B2, variação de B1 que inicia na anacruse do cp. 26, possui contorno mais elaborado e desvios harmônicos mais evidentes, além de contrastar com o primeiro tema pela dinâmica em *f*. Contrastando com o *legato* implícito na parte A, estão as terças em *staccato* do acompanhamento. A finalização de B2 ocorre de forma brusca, com a suspensão do discurso através da fermata sobre a barra do compasso 34.

[3] Entende-se "impressionismo" como a possibilidade de criar, através de recursos de pedal e articulação, sonoridades capazes de estimular o ouvinte a visualizar mentalmente imagens, figuras ou situações.

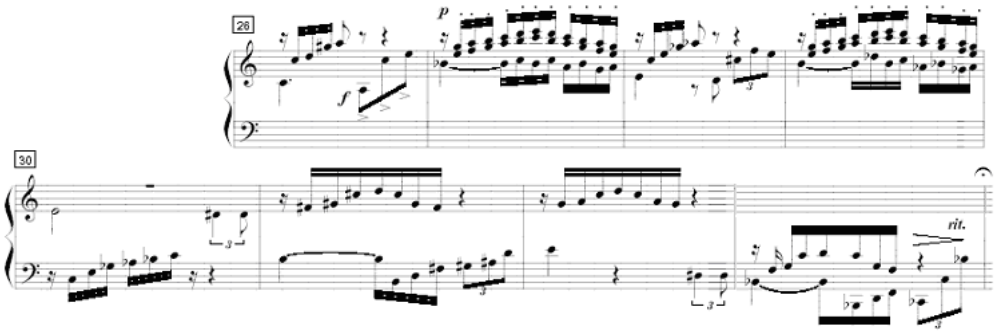



Figura 13: Segundo grupo temático da parte B – cp. 26 a 33.

Após a fermata, B1 é reapresentado a partir do compasso 34, até ser interrompida no compasso 41, por uma nova transição, escrita em *f*. Essa passagem está estruturada sobre intervalos de 4ª (aumentada e justa) no pentagrama inferior, e harmonias quartais (acordes de 4ª e 7ª e de 4ª e 8ª) no pentagrama superior. Os intervalos de 4ª do pentagrama inferior cedem lugar para uma seqüência ascendente de arpejos em semicolcheias, formados pelos acordes de F7M e F#7M, em 2ª inversão, que se intercalam a cada pulso.

Os arpejos continuam nos compassos 44 e 45, mas agora agrupados de cinco em cinco semicolcheias, provocando um deslocamento rítmico em relação à métrica do compasso (3/4). Neste momento, as 4$^{as}$ do acompanhamento (início da transição) transferem-se para a voz superior.

Na anacruse para o compasso 46, tem início uma espécie de trinado, entre o acorde de Eb$^{7M}$, em 2ª inversão (pentagrama inferior), e intervalos de 4ª justa formados pelas notas Fá# e Si (pentagrama superior). As indicações de *crescendo* e *accelerando* nos compassos 46 e 47 reforçam a idéia do trinado, criando uma massa sonora que conduz à reapresentação da parte A.

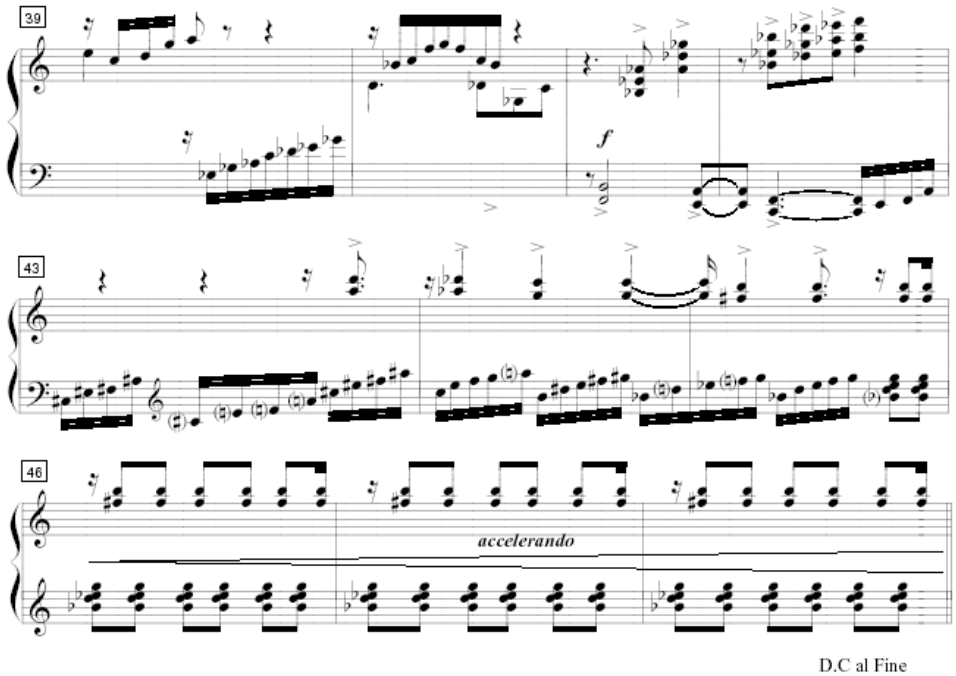



Figura 14: Transição para re-exposição da parte A – cp. 41 a 48.

Após a reapresentação da parte A, o movimento encerra definitivamente com uma pequena coda nos compassos 11 a 13.

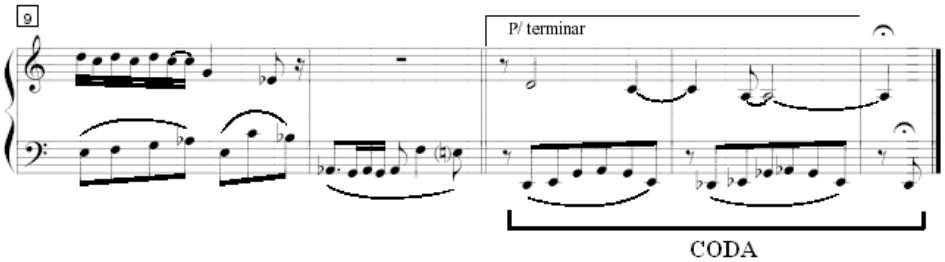



Figura 15: Coda do segundo movimento – cp. 11 a 13.

## Terceiro movimento – *rondó-allegro*

Conformado ao rondó clássico, esse movimento contém elementos mais contemporâneos, como bitonalidade e seções com interrupções bruscas de agregados em clusters. Ocorrem ainda amplos contrastes de dinâmica, citações de melodias populares e acordes de 4ª sobrepostas[4]. Tem caráter de síntese ou recapitulação da obra, embora não haja citações diretas de temas dos outros movimentos, mas de materiais temáticos e recursos composicionais desenvolvidos anteriormente.

A **parte A** tem, novamente, a nota Lá como centro harmônico e está subdividida em dois segmentos. O primeiro é um motivo em uníssono, sob a indicação irritado e mf, assemelhando-se ao tema de abertura do primeiro movimento. O segundo motivo, formado por acordes em ambos os pentagramas, tem contorno melódico ascendente no pentagrama superior e descendente no inferior. Sobre as terças, em staccato, há as indicações de p e pp, e sobre as tríades, um crescendo que culmina em ff.

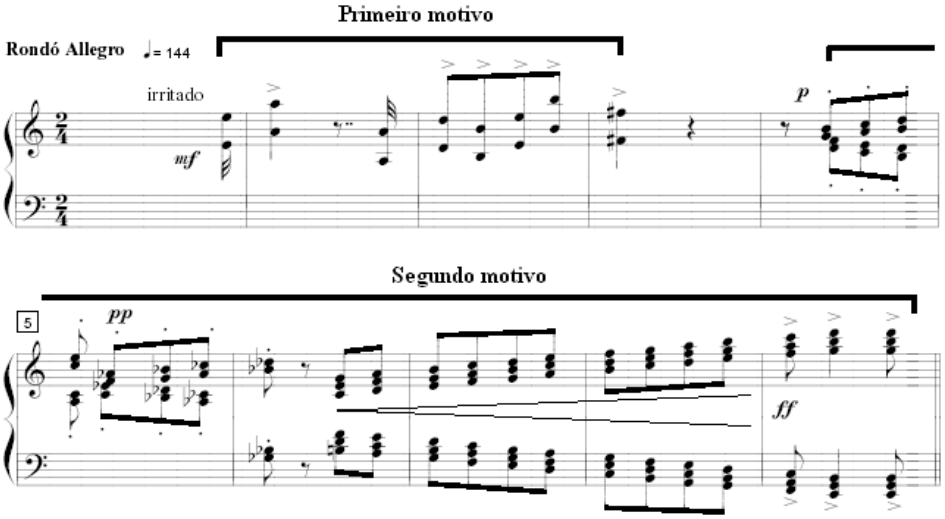



Figura 16: Motivo 1 e 2 da parte A – cp. 1 a 9.

A **parte B** estende-se do compasso 10 ao compasso 21 e também se subdivide em dois temas anacrústicos, B1 e B2.

O tema B1, lembra o segundo segmento do tema A do primeiro movimento, tanto do ponto de vista rítmico como melódico. Com harmonia quartal e textura coral, compreende os compassos 10 a 14, repetindo-se entre os compassos 15 e 18. Possui intensidade f, e a parte final de sua repetição recebe um sinal de crescendo, que conduz a melodia a um motivo em ff, que estabelece a ponte para o tema B2.

[4] Acordes de quartas sobrepostas: acordes construídos por quartas independentes e sem relação entre si, colocadas uma sobre as outras, de bi- ou politonalidade, ou de *cluster*. (PENALVA, J. *História da Música*. Curitiba: Associação Cultural Avelino Vieira, 1991, p.51)

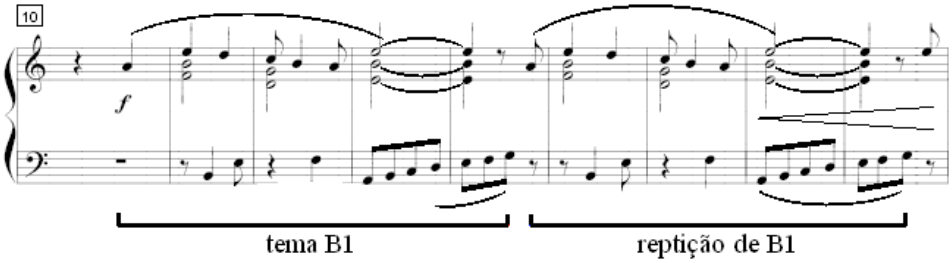



Figura 17: Tema B1 e sua repetição – cp. 10 a 18.

Essa ponte (cp. 19 a 21), de textura cordal e sincopada, é derivada de uma transposição não literal de B1, elevado 5ª justa acima. Tem desenho melódico descendente e finaliza a exposição desse tema em decrescendo.

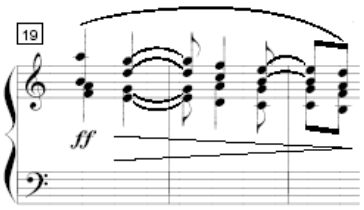



Figura 18: Passagem de B1 para B2 – cp. 19 a 21.

O tema B2 consiste em um motivo melódico elaborado sobre as notas da escala pentatônica menor de Si bemol. Tem caráter de melodia acompanhada, onde o acompanhamento é um ostinato sobre um acorde de 4as sobrepostas, tendo como baixo a nota Lá.

A melodia inicia em anacruse no compasso 22 com apenas uma nota (Si bemol) em p, estendendo-se até o compasso 25. No compasso 23 tem início o acompanhamento em ostinato, que prepara o tema B2, escrito com semínimas em staccato e em anacruse para o compasso 26. Essa melodia é atrasada em meio tempo a partir do compasso 29, retomando sua posição métrica normal na anacruse do compasso 32. Torna-se sincopada nos compassos 34 e 35.

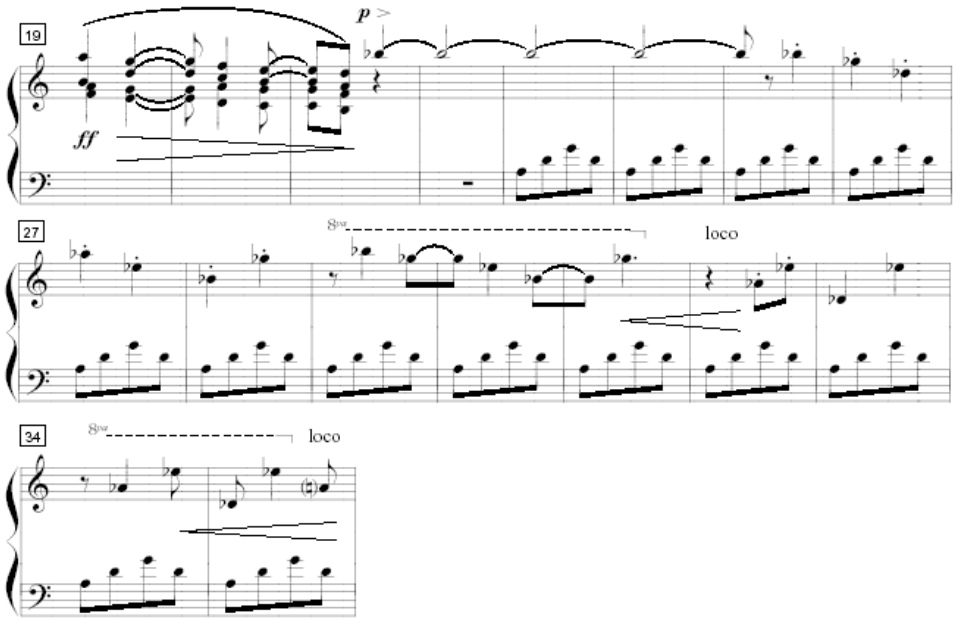



Figura 19: Tema B2 sobre a pentatônica menor de Si bemol – cp. 22 a 35.

O motivo sincopado prepara o trecho para a retomada de B1', que acontece no compasso 36. Sua re-apresentação é enfatizada pela dinâmica ff e pelo reforço harmônico em 8as do contracanto no pentagrama inferior, e dos acordes quartais sob cada nota da melodia.

Denominamos este trecho de B1' porque, em lugar da repetição, como acontece em B1, ocorre um motivo, inicialmente com colcheias em staccato, e depois com colcheias apoiadas ritmicamente em

grupos do tipo 3+3+2. De dois em dois compassos esse padrão rítmico se repete e o motivo é transposto uma 4ª justa acima. A dinâmica aumenta em um crescendo, de mf a ff, até que o motivo é interrompido bruscamente no compasso 47.

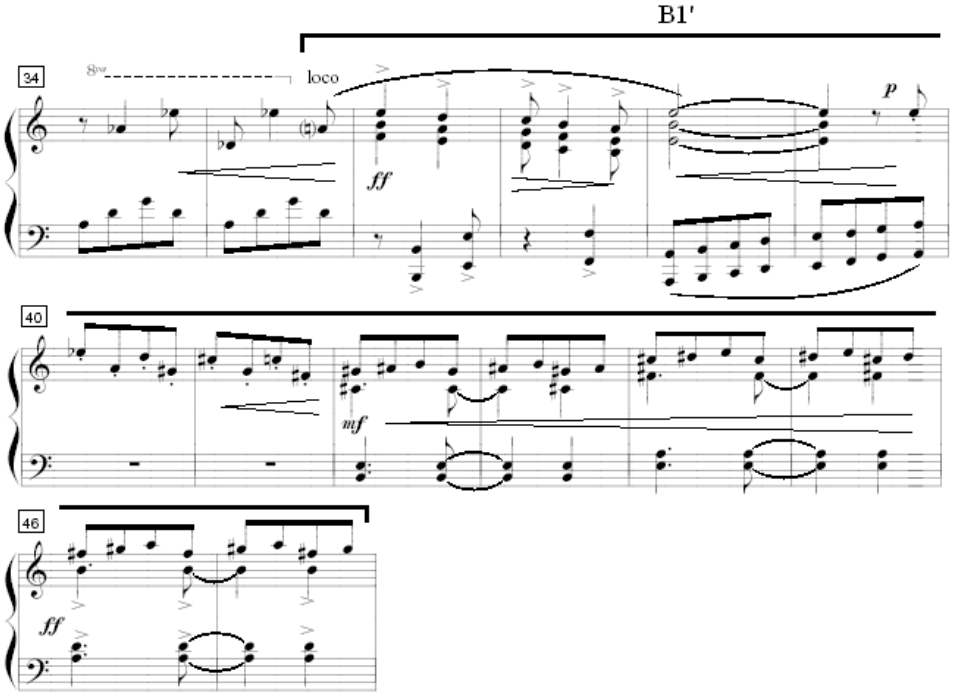



Figura 20: B1' reforçado por notas adicionais e pela dinâmica em ff – cp. 36 a 47.

Após uma breve passagem em colcheias com apoios métricos em 3+3+2, a parte A é reapresentada de forma literal (cp. 48 a 57).

A partir do cp. 58 tem início a **parte C**. Esta seção apresenta fortes contrastes de dinâmica e a exploração das regiões extremas do instrumento. As pausas utilizadas na composição dos motivos criam a sensação de tratar-se de fragmentos temáticos, mas podem ser entendidos como alusões à prática composicional weberniana. A melodia consiste em acordes quartais arpejados, descendentes e ascendentes, no pentagrama superior. Os clusters em agregados de três notas aparecem sempre no pentagrama inferior, em ritmo sincopado e acéfalo. Se observados conjuntamente, os clusters escritos entre o compasso 58 e 63 formam a escala de tons inteiros, partindo-se de Sol bemol.

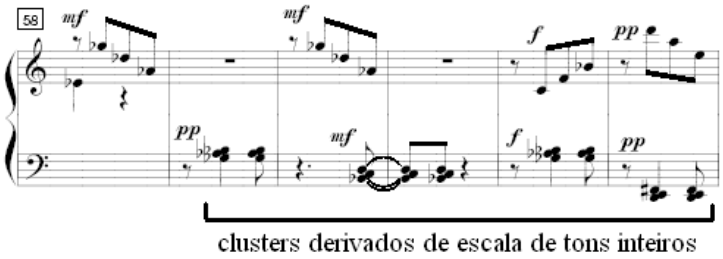



Figura 21: Início da parte C – cp. 58 a 63

O ambiente weberniano apresentado anteriormente sofre a interjeição de um motivo também em colcheias (cp. 64 a 67), estruturada em dois acordes, $F^{7M}$ e $Db^{6}$. Ambos estão em posição aberta, divididos em duas $5^{as}$ justas.

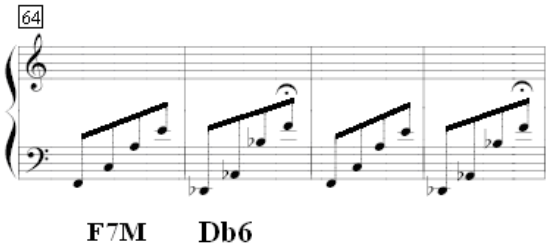



Figura 22: Interjeição entre motivos da parte C – cp. 64 a 67.

A sonoridade dessa interjeição estabiliza o trecho, após a ocorrência dos "fragmentos" que pontuaram o início da parte C. O motivo weberniano é retomado em ff nas regiões extremas do piano. Uma estrutura simétrica é revelada quando os acordes quartais que ocorrem a partir do compasso 69 são apresentados em ordem inversa ao início de C, e antecipados em meio tempo.

A figura a seguir compara a inversão na ordem de apresentação dos acordes quartais.

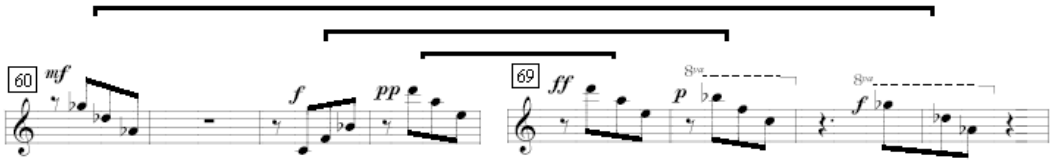



Figura 23: Inversão na ordem dos acordes quartais – cp. 60 a 63; 69 a72.

Após o trecho em inversão, ocorre em mf uma passagem somente com arpejos quartais, em ambos os pentagramas (cp. 73 a 78), condensando o material temático da parte C. Há as indicações de crescendo e accelerando, até sofrer novamente, a interjeição em p súbito dos acordes de $F^{7M}$ e $Db^{6}$.

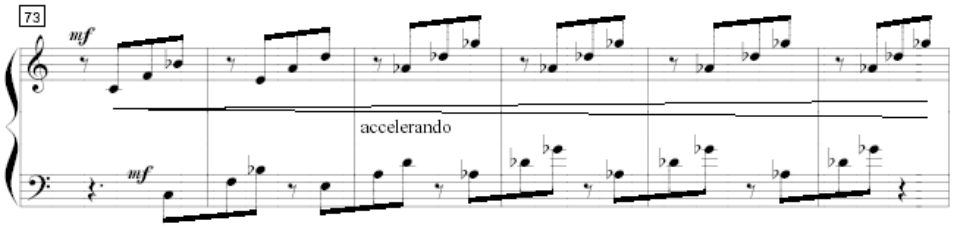



Figura 24: Acordes quartais – cp. 73 a 78.

No compasso 79 o discurso sofre nova interjeição dos acordes $F^{7M}$ e $Db^{6}$. Sob as indicações de I tempo e p súbito (cp. 79), o motivo de interjeição é transposto uma 8ª acima nos compassos 81 e 82. O acorde de $F^{7M}$ é transposto mais uma 8ª acima, e sua repetição se estende do compasso 83 ao 86, finalizando o trecho em um crescendo e accelerando.

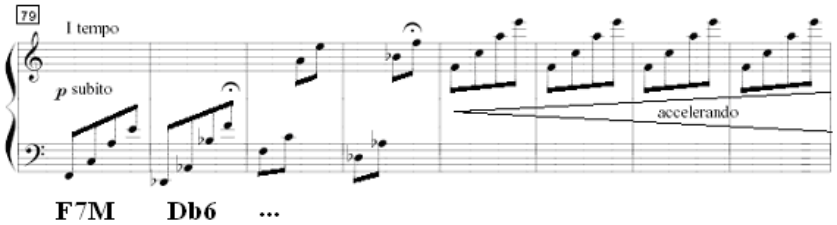



Figura 25: Acordes de F7M e Bbm7 – cp. 79 a 86.

A **parte D** inicia após a reapresentação da parte A, e traz a indicação melodioso e sonoro. São apresentados dois temas contrastantes: **D1**, com melodia diatônica e textura coral (cp. 97 a 104); e **D2,** um tema de interjeição em semicolcheias, baseado no tricorde (Dó - Si - Lá) do início do tema D1, transposto, invertido e acelerado (cp. 105 a 107).

O tema D1 tem seu início em f sem o acompanhamento, que inicia apenas no segundo tempo do compasso 98. Os motivos estão dispostos de tal maneira, que não se notam interrupções no discurso por

pausas ou suspensões. No compasso 101 ocorre a finalização da primeira parte de D1 e início de sua segunda parte, criando uma elisão entre os temas.

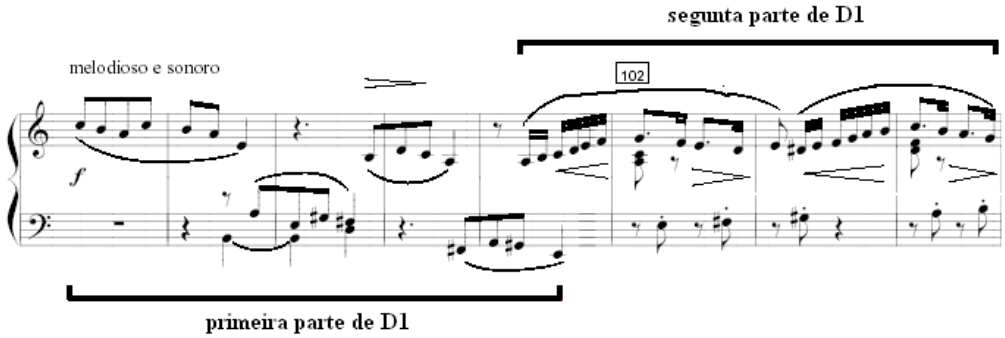



Figura 26: Tema D1 e delimitação de suas partes.

Notável é a semelhança entre o início de D1 e as alturas do verso "Tinha um coqueiro ao lado...", da canção folclórica Casinha Pequenina. Coincidência ou não, na mesma época de composição dessa sonata, Penalva arranjou essa canção para coro a cappella. De qualquer forma, a imagem seresteira e melancólica de Casinha Pequenina pode ser perfeitamente aplicada a esse trecho, auxiliando o intérprete na elaboração de uma sonoridade mais doce e de caráter saudosista.

Contrastando com esse primeiro motivo, D2 inicia no compasso 105, em p e crescendo. Trata-se de uma passagem rítmica, bitonal, que se contrapõe ao legato expressivo de D1, e relembra o caráter weberniano que figurou durante a parte C.

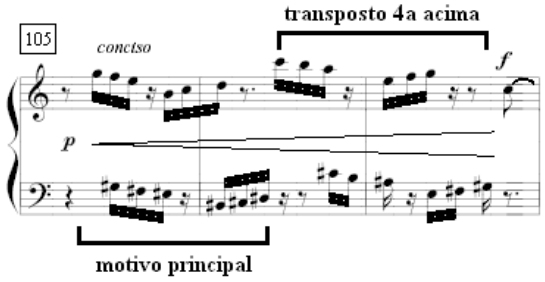



Figura 27: Partes do motivo D2 – cp. 105 a 107.

O crescendo dessa passagem conduz à nota Dó do início do tema D1. Após a reapresentação de D1 e D2, uma transição conduz à última apresentação a parte A. Essa transição está estruturada sobre um ostinato melódico em colcheias formado com as notas Si bemol, Lá e Sol, criando uma sonoridade cíclica e hipnótica, derivada do mesmo motivo descendente de três notas que predomina nesta seção. O ostinato inicia em pp súbito, mas as indicações de crescendo e accelerando, conduzem o trecho até a entrada de um motivo em 4$^{as}$ justas (cp. 122). Um decrescendo a partir do compasso 124 conduz o trecho a um pp onde ocorre o motivo de 4as justas, mas agora com três sons. Essa passagem finaliza no compasso 130, juntamente com a dissolução rítmica do ostinato.

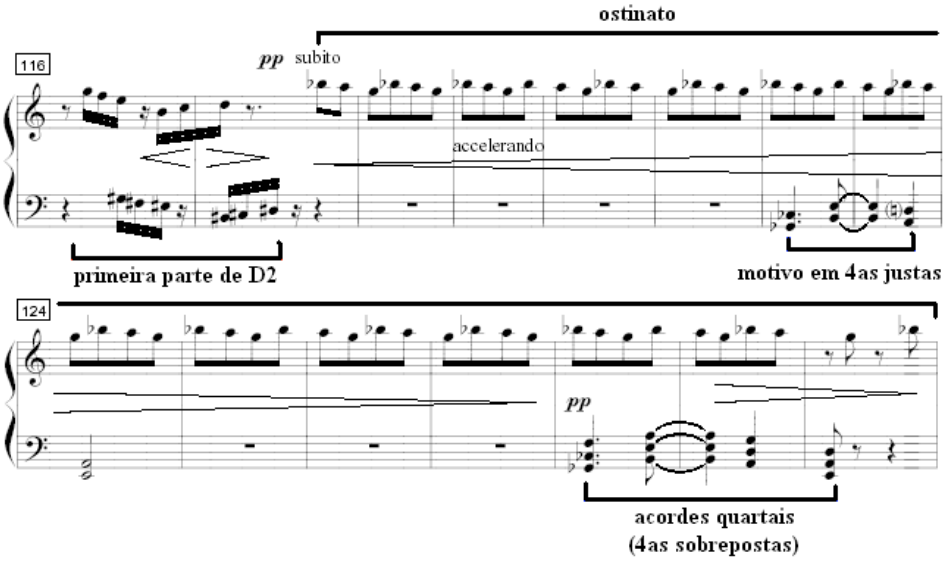



Figura 28: Re-apresentação de D2 e sua interrupção pela seção de transição – cp. 116 a 130.

Ocorre a última exposição da parte A (cp. 131), acrescida de dois compassos com função estrutural de **coda**. Através de um crescendo a partir do compasso 137, a coda encerra a idéia musical dessa parte, concluindo definitivamente o movimento sobre a nota Lá, em uníssono, nas regiões extremas do instrumento.

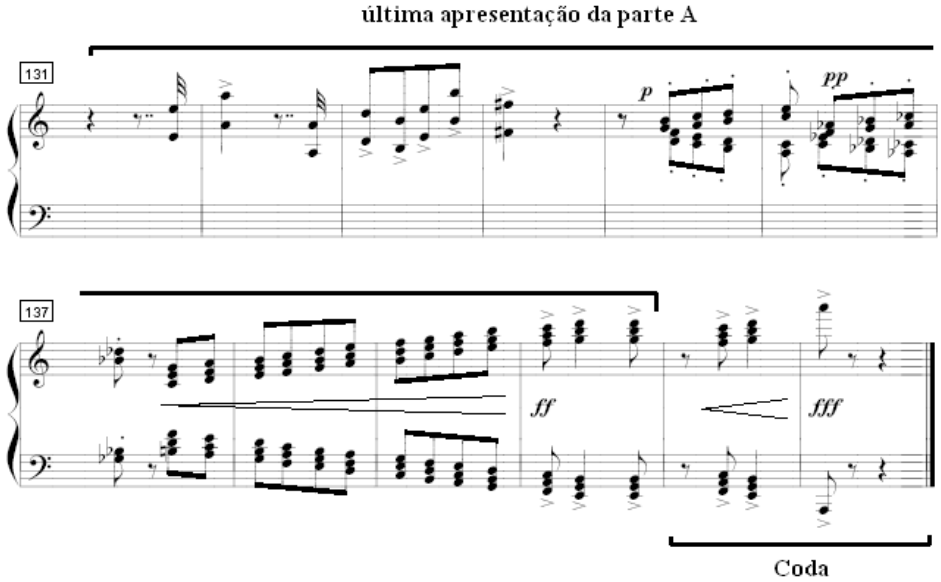



Figura 29: Última apresentação da parte A e Coda – cp. 131 a 142.

## Considerações finais

É possível notarmos nessa sonata grande liberdade na disposição e contraposição de temas e motivos nos três movimentos. Embora ela se assemelhe às sonatas clássicas quanto às relações harmônicas de suas seções, é notável a tentativa do compositor em abstrair da tradição tonal, em busca de um idioma próprio. Exemplo disso é o uso do antípoda, substituindo a cadência V-I, caracteristicamente tonal.

Por outro lado, na mesma época da composição desta sonata, Penalva experimentava novas sonoridades, o que o levaria, ainda na década de 60 a utilizar o dodecafonismo em algumas de suas composições. De certa forma, as passagens "estranhas" encontradas nessa sonata já refletem a abertura idiomática que o compositor buscava. Além disso, é possível afirmar, se observadas as três sonatas conjuntamente, que a Sonata n.2 antecipa muito da liberdade composicional amadurecida na Sonata n.3. Lembrando que a Sonata n.2 (1960) foi a primeira a ser composta, a obra que leva o nome Sonata n.1 (1972) serve como ponte estilística entre as Sonatas n.2 e 3. Já que falamos de um padre-compositor, vale a metáfora: Sonata n.2 (inferno) – Sonata n.1 (purgatório) – Sonata n.3 (paraíso).

## Referências Bibliográficas

FREGONEZE, Carmem Célia. *A obra pianística do Padre José de Almeida Penalva*. Porto Alegre: Universidade federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de Mestrado, 1992.

_____. "A obra pianística do Padre José de Almeida Penalva". *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. 1, n. 2, 1996. Disponível em: <http://www.cce.ufpr.br/~ofraga/revista.html>.

PENALVA, José de Almeida. *História da Música*. Curitiba: Associação Cultural Avelino Vieira, 1991.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. *José Penalva: Uma vida com a batina e a batuta*. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Um olhar sobre a música de José Penalva:* catálogo comentado. Curitiba: Champagnat, 2000.

# SUGESTÃO, REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO MUSICAL

*Renata Soares Cáceres (UFPR)*

RESUMO: Através da análise musical do poema sinfônico *"Vltava"* de Bedřich Smetana (1824 - 1884), o presente artigo explora as possibilidades de representação musical a fim de sugerir mais uma opção de escuta da peça em questão, e, ainda, serve como exemplo da interpretação musical que pode ser feita por meio da leitura da partitura de uma peça programática.

PALAVRAS-CHAVE: análise musical, música programática e representação musical.

ABSTRACT: Through the musical analysis of the symphonic poem *"Vltava"* from Bedřich Smetana (1824 - 1884), this article explores the possibilities of musical representation and intent to suggest one more option of listening to this piece, and, still, serves as an example of the musical interpretation that can be done through the reading of the music score of a program music.

KEYWORDS: musical analysis, program music and musical representation.

## Introdução

A afinidade entre música e literatura tem trazido diversas opções de abordagem composicional da música instrumental. Com o desenvolvimento da música programática no séc. XIX, originou-se novos conceitos de estética e, inclusive, acirradas discussões acerca da capacidade da música de representar ou expressar material extra-musical.

Diferente da música absoluta[1], a música programática se utiliza de um programa escrito para sugerir as idéias que o compositor deseja expressar. "O programa", diz Calvin Brown ([sd], pp. 258), "dá o curso das ações que a música deve representar, e a música é dividida em que o podemos considerar "parágrafos - ou seja, em seções que são determinadas não por considerações musicais, mas por episódios da trama".[2] O curso da ação pode constituir-se de diversos recursos extra-musicais, como um título e programa, ou, ainda, de alusões musicais a sonoridades e estilos. Incentivado por essas sugestões, o ouvinte é convidado a encontrar relações entre os detalhes, texturas ou processos composicionais da música e o objeto representado.

Na abordagem da música absoluta, elementos como dissonâncias, mudanças de dinâmica e acentuações, a princípio, não possuem outro significado além do musical. Por outro lado, na música programática, em razão do uso de programas e títulos, a análise das relações entre estes e os elementos musicais é sugerida pelo próprio compositor e possibilita que aproximamos da corrente de pensamento que deu origem à obra.

Roger Scruton (1997, pp. 82-83) diz que o sucesso da linguagem figurativa consiste em combinar coisas diferentes, criando uma relação onde antes não existia.[3] No caso da música, a linguagem figurativa consiste em criar uma relação entre esta e uma imagem não sonora, fazendo com que a música *represente* metaforicamente algo exterior a ela.

Metáforas são figuras de expressão e consistem na transferência de um termo para o âmbito de significação que normalmente não é seu por meio de um processo implícito de comparação entre dois objetos. O valor de uma metáfora representacional encontra-se na habilidade e capacidade desta de possibilitar interpretação.

Segundo Scruton, na música a metáfora não pode ser eliminada de sua descrição porque define o objeto intencional da experiência musical[4]. Isto é, ao descrever a música usamos termos que se referem a sons

---

[1] A música absoluta não possui nenhuma referência a elementos extra-musicais. Parte do princípio da teoria da "arte pela arte" que postula que uma obra de arte tem como único objetivo proporcionar prazer estético, sendo alheia a quaisquer outros fins ou valores. E-Dicionário de Termos Literários, link: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/arte_pela_arte.htm>

[2] Calvin Brown: "The verbal program gives the main course of the action witch the music is to represent, and the music itself is divided into what may properly be called paragraphs - i.e., into sections which are determined, not by musical considerations, but by the episodes of the plot.", p. 285

[3] Roger Scruton, pp. 83-85.

[4] Scruton, p. 92.

materiais, criando significações que estes sozinhos não possuem, mas que façam parte da forma como nós os ouvimos quando ouvimos como música.[5]

Lawrence Kramer defende que a representação musical

> "tem significância, concretude, e é interpretativamente rica tanto como processo musical quanto cultural. (...) é uma das técnicas pela qual a cultura entra na música e a música entra na cultura, como significado, discurso e até ação".[6] (1992, pp. 140)

Kramer diz que para que uma representação seja possível é necessário o uso de recursos que ele chama de *designadores*. Um *designador* seria uma sugestão, implícita ou explícita, que indique o que está sendo representado e sua função é limitar os critérios para a constituição da representação. Kramer afirma que qualquer coisa pode atuar como um *designador*, desde um título direto a um detalhe quase subliminar, e qualquer forma que assuma, nunca será alheio a representação. Para ilustrar seu ponto de vista, Kramer cita como exemplo o quadro *"O Grito"* de Edward Munch. Segundo ele, se este fosse intitulado 'A Dor de Dente' seria uma obra um tanto quanto diferente.[7]

Se a análise musical baseia-se na forma como escutamos a música, no momento em que o compositor sugere uma fonte de inspiração através de um título, por exemplo, cabe ao analista estabelecer ou descobrir a ligação entre esta fonte e os elementos musicais que a representam. Nesse campo de investigação, muitos autores sugerem a hermenêutica[8] como forma de interpretação musical, pois esta não se limita só à compreensão do objeto investigado – no caso, aqui, o material musical por si próprio. Visando à performance, Albano (2005, pp. 97) sugere que através da hermenêutica o intérprete pode explorar o objeto além do seu contexto próprio, visitando outros pontos de referência.[9]

Citando o artigo de Sérgio Magnani intitulado *"Expressão e Comunicação da Linguagem da Música"*, Albano afirma que a tradução musical pressupõe dois momentos integrados e complementares: a tradução inicial dos símbolos musicais transcritos na partitura e a tradução de uma simbologia afetiva expressada na idéia sonora, não transcrita na partitura.[10]

De acordo com Kramer (1992, pp. 141), através deste tipo de abordagem, o intérprete, teria a oportunidade de investigar o campo discursivo no qual a metáfora sugerida está situada, e tentar correlacioná-lo com o material musical.[11] Kramer diz que essa correlação "'condensa' o campo discursivo dentro da música e ao mesmo tempo reinterpreta o discurso por meio desta. A música e o discurso não entram em uma relação "texto-contexto", mas sim em uma relação de troca".[12]

## A imagem musical do percurso de um rio

Para ilustrar esses apontamentos, vejamos no poema sinfônico *"VItava"* de Bedřich Smetana (1824 - 1884) alguns exemplos da maneira como o compositor se utiliza de elementos musicais para representar seu objeto de inspiração. Peça integrante do ciclo de composições *"Mà VIast"* (Minha Pátria) - composto de seis poemas sinfônicos nos quais Smetana procurou retratar aspectos culturais e locais da região da Boêmia e da República Tcheca, sua terra natal -, *"VItava"*, descreve por meio da música o percurso de um rio de mesmo nome, em português chamado Moldava, que nasce nas montanhas do Sumava, ao norte da Boêmia, corta a cidade de Praga e desaparece dentro de outro rio maior, o Elba.

Nas palavras do compositor:

> "A composição descreve o VItava: O nascimento de dois pequenos mananciais – o frio e o quente; sua união; sua passagem pelos bosques e pastos; sua passagem por paisagens onde se celebra um casamento campesino; a dança das ninfas a luz da lua; Nas cercanias do rio erguem-se castelos, palácios e ruínas – O VItava se precipita nas corredeiras de *St. John* e,

---

[5] Scruton.

[6] Kramer: "My claim is that musical representation has significant, definite, interpretively rich ties both to musical processes and to cultural processes. Far from being a slightly embarrassing extra, musical representation is one of the basic techniques by which culture enters music, and music enters culture, as meaning, discourse, and even action", pp.140.

[7] Kramer.

[8] Josef Bleicher, "Hermenêutica Contemporânea", diz que a hermenêutica pode ser definida, em termos genéricos, como a teoria ou filosofia da interpretação dos sentidos. "A teoria hermenêutica analisa a maneira como somos capazes de transpor para a forma como nos compreendemos a nós próprios e ao nosso mundo um conjunto de significados criado por outrem", pp. 13.

[9] Sônia Albano de Lima, pp. 97

[10] Albano.

[11] Kramer.

[12] Kramer: "It "condenses" the discursive Field into the music, and at the same time reinterprets the discourse by means of the music. The music and the discourse do not enter into a text-context relationship, but rather into a relationship of dialogical exchange", pp. 141.

> depois, se alarga novamente e flui calmamente até Praga; passa em frente ao Castelo Vysehrad e se desvanece a distância, desembocando no Rio Elba."[13]

Smetana subdividiu a partitura[14] para orquestra de *"Vltava"* em 8 partes. Cada uma dessas partes possui um título que sugere ao intérprete o ponto do percurso ou o cenário pelo qual o rio está passando no trecho da peça em questão. Segundo o ponto de vista de Lawrence Kramer, esses seriam os *designadores* escolhidos por Smetana para criar a relação entre o material sonoro e sua fonte de inspiração. Pode-se relacionar a citação acima com a divisão da partitura da seguinte forma:

1º "The Source of the Vltava" - A nascente do Moldava: O nascimento e a união dos mananciais que dão origem ao rio;

2º "Hunt in The Woods" - Caça no Bosque: A passagem do rio pela Floresta da Boêmia;

3º "Country Wedding" - Casamento camponês: A passagem do rio por um cenário onde se celebra um casamento camponês;

4º "Moonlight... Dance of the Nymphs" - Luar – Dança das Ninfas: Danças das ninfas a luz da lua;

5º "Tempo I": O Rio, o tema Vltava;

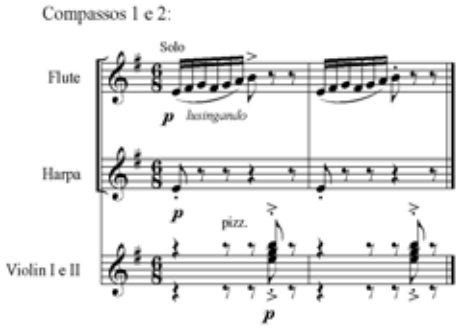
6º "St. John's Rapids" - As Corredeiras de Saint John: A passagem do rio pelas corredeiras de St. John, o ponto mais selvagem de seu percurso;

7º "The Broad Flow of the Vltava" - O Largo Fluxo do Rio: Descreve o alargamento do corpo do rio;

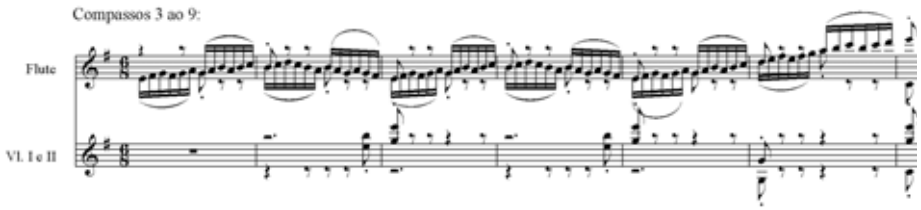
8º "Motive of the Vysehrad" - O Motivo Vysehrad: A passagem do rio em frente ao castelo Vysehrad e seu desaparecimento no rio Elba;

Como dito acima, a primeira parte vem acompanhada do título "The Source of the Vltava" (A Nascente do Vltava) e caracteriza-se pela representação do nascimento de dois pequenos mananciais que, após se unirem, dão origem ao Rio Moldava[15].

A peça inicia-se com uma flauta solo, em *piano lusingando*, acompanhada por intervenções da harpa e dos violinos, representando o nascimento do primeiro pequeno manancial - vide exemplo musical nº 1. No terceiro compasso, a entrada da segunda flauta dá início a um dos principais motivos utilizados por Smetana para caracterizar a movimentação das águas do rio ao longo de quase toda a peça: o discurso contínuo que flui entre dois instrumentos - vide exemplo nº 2.




Exemplo nº. 1: o nascimento do primeiro manancial.




Exemplo nº. 2: movimento contínuo, representa a movimentação e a vida do primeiro manancial.

---

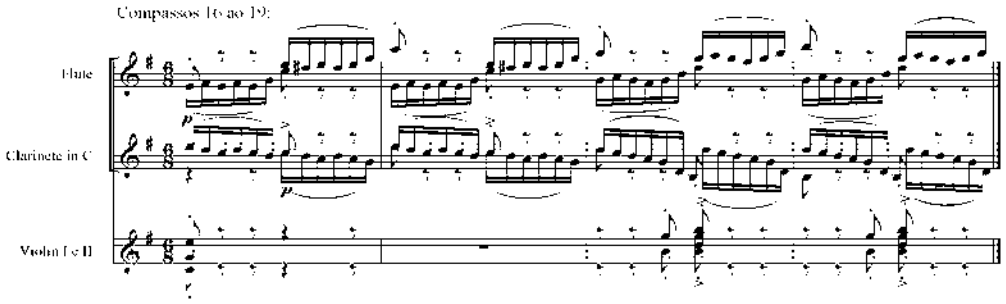
[13] Musica Bohemica - Link: <http://pagesperso-orange.fr/alain.cf/jeusmeintro.htm>, contém uma tradução em francês do manuscrito de Smetana (também do mesmo sitio: <http://pagesperso-orange.fr/alain.cf/images /mavlast1.jpg>)

[14] Edição de Boosey Hawkes LTD, *Hawkes Pocket Scores*. Inlgaterra, sem data de impressão.

[15] Nome em português do Rio Vltava, será empregado quando fizer referência..

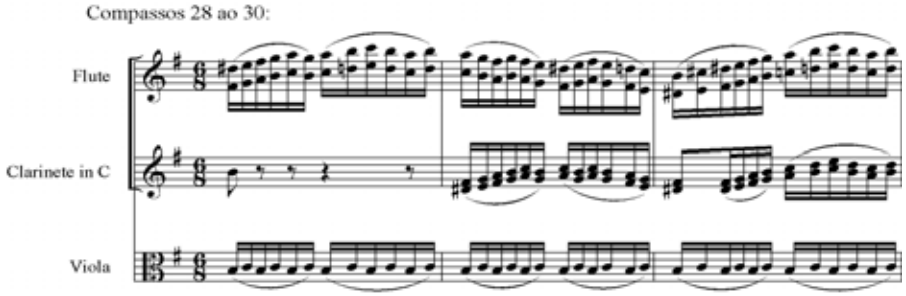
Nota-se, nos exemplos acima, as intervenções da harpa e dos violinos. Essas intervenções representam possivelmente desníveis e oscilações do percurso, sugerindo, assim, os primeiros movimentos dessa pequena nascente.

No compasso de nº. 16, a entrada dos clarinetes em movimento melódico contrário ao das flautas representa o encontro do primeiro com o segundo manancial - "o frio e o quente". As flautas trabalham num registro mais alto, subindo, e os clarinetes nos registros médios, descendo, caracterizando o "corpo" de água do rio.



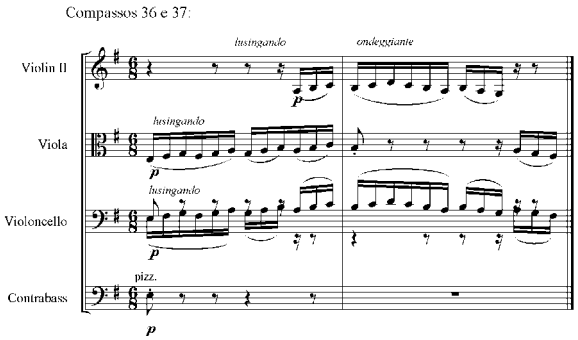

Exemplo nº. 3: Encontro dos mananciais

No compasso 28, a viola com um motivo de semicolcheias composto por um intervalo de 2º menor, anuncia o ponto de fusão entre os mananciais, que a partir do compasso 30 fluem juntos - vide flautas e clarinetes no exemplo abaixo -, movendo-se paralelamente de forma ondulante e contínua. Ainda no compasso 28, nota-se que as flautas representam o manancial de maior importância, tamanho e força, fazendo com que os clarinetes - ou seja, o segundo manancial - lhe sigam a partir do compasso 30.




Exemplo nº. 4: Compassos 28 ao 30, representam o encontro dos mananciais

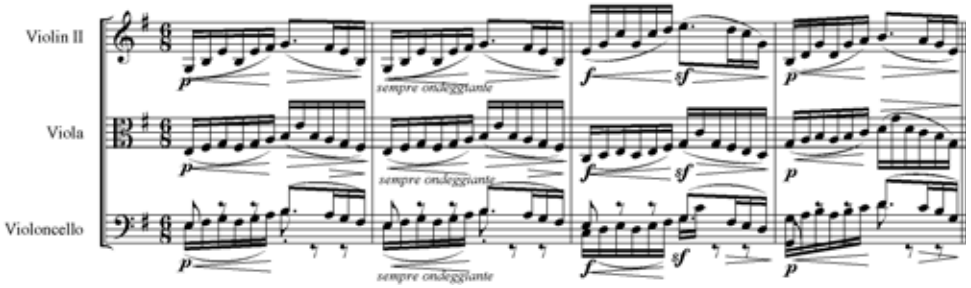
Do compasso 36 ao 39 os sopros cessam seus movimentos e as cordas, também em *piano lusingando*, "encorpam" o contexto musical como se as águas do rio se tornassem mais espessas. Através de um movimento paralelo de semicolcheias ascendentes e descendentes, sugerem a força do rio que se forma com a junção dos dois mananciais, preparando, assim, a entrada do tema principal - vide exemplo musical nº 5. No compasso 39, anacruse para o 40, inicia-se o que pode ser chamado de *Leitmotiv do Vltava*, em outras palavras, surge o tema principal da peça que representa o Rio e dá início a descrição de sua trajetória - exemplo nº 6.




Exemplo nº. 5: Compassos 36 e 37 (repete-se no 38 ao 39) - Anúncio do Vltava

Exemplo nº. 6: Leitmotiv do Vltava

Enquanto parte das madeiras e os primeiros violinos executam o tema, o restante das cordas fica responsável por manter o fluxo contínuo das águas do rio. Smetana faz essa representação por meio do uso de semicolcheias em movimentos contínuos ascendentes e descendentes, com arcos de articulação e marcações de dinâmica, acompanhados da expressão *sempre ondeggiante*[16], indicando claramente a função característica desses instrumentos para esse trecho da peça.

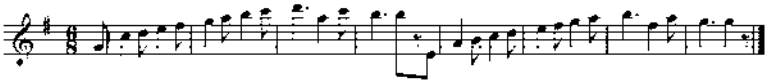



Exemplo nº. 6: representação do fluxo do rio

Nota-se, inclusive, no exemplo acima, que Smetana reutiliza o mesmo motivo apresentado pelas flautas no início da peça para caracterizar o movimento do primeiro manancial - vide exemplo nº 1 e linhas do violoncelo e da viola no exemplo 6 - e, ainda, que inclusive o visual da partitura remete a ondas.

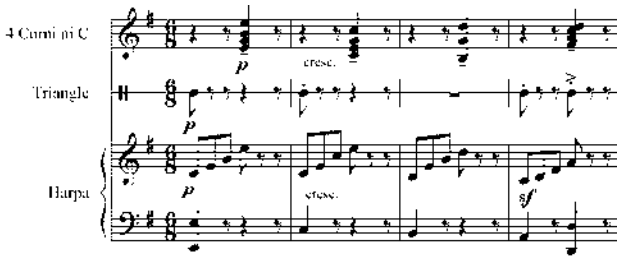
A partir do compasso 47, anacruse para o 48, o tema repete-se com variações de acentos e dinâmica, sugerindo um segundo momento no percurso do rio, tornando-o mais "pomposo", dando a idéia de amplidão.

Após a repetição do tema, tem início uma variação. Dividida em duas pequenas frases, a variação é uma extensão do tema, e é executada pelos mesmos instrumentos somados às flautas e clarinetes. Caracteriza um momento ainda mais pomposo do percurso do rio e sugere um alargamento, ou um fluxo mais "livre" das águas, em razão de ser uma extensão da frase do tema e de vir acompanhada da harpa, do triângulo e das trompas que encorpam o contexto musical.



Exemplo nº. 7: Variação do tema - extensão

No exemplo abaixo, a harpa, as trompas e a percussão que acompanham a variação do tema impulsionando o fluxo do rio:

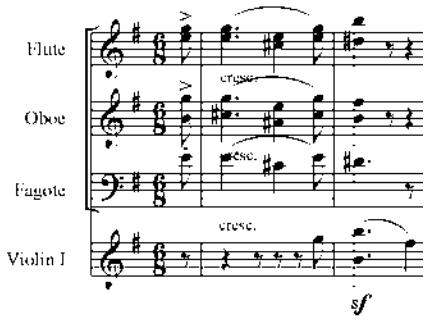



Exemplo nº. 8: Acompanhamento da variação do tema - impulsiona o fluxo do rio

Após a variação, na última colcheia do compasso 63, anacruse para o 64, inicia o que pode ser chamado de conclusão do tema. Esta conclusão possui um caráter também pomposo - pelas impulsões e acentuações dos instrumentos - e condutor do fluxo contínuo do rio caracterizados pela levada que acontece entre violinos e sopros.

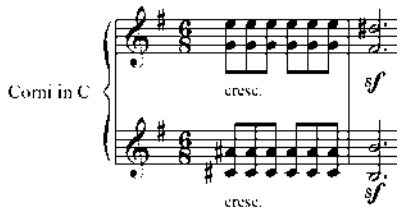
---

[16] Expressão italiana derivada da palavra *Ondeggiare* que significa: ondear; agitar-se.



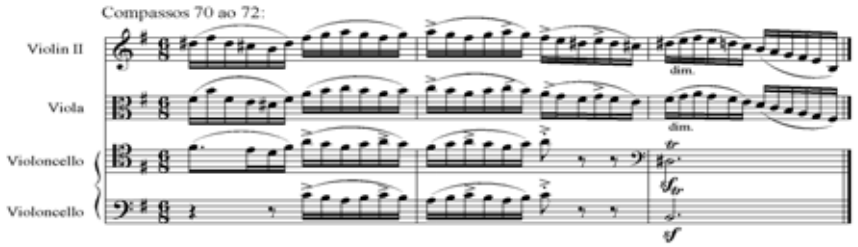

Exemplo nº. 8: Conclusão do tema

Esse pequeno motivo se desenvolve até o compasso 69, onde finaliza o tema. Ainda no compassa 64, aparece pela primeira vez o principal motivo das trompas e metais ao longo da peça. Aqui não possuem nenhuma função evidente, mas em partes posteriores terão papéis de destaque, como, por exemplo, o de caracterização da floresta na segunda parte da peça. Acompanhando as madeiras, as trompas em *cresc.* aumentam gradativamente sua participação começando a anaunciar a passagem para a próxima parte da peça.




Exemplo nº. 9: Um dos principais motivos dos metais ao longo da peça, representa um anúncio

No compasso 70, impulsionadas pela percussão, as cordas, que mantinham o fluxo do rio, iniciam um movimento descendente que conduz à repetição do tema principal - como nos compassos 36 ao 39, primeiro anúncio do tema. Sendo executado desta vez também pelas flautas, acompanhado pela harpa, percussão e trompas, o tema reaparece aqui, no compasso 62, anacruse para o 63, muito mais encorpado em razão do acompanhamento e da instrumentação, sugerindo que o rio se encontra agora num trecho mais veloz, preparando o clima da caça da segunda parte da peça.




Exemplo nº. 10: Condução para repetição do tema.

Após a repetição do tema, já tendo apresentado o Rio Moldava, Smetana segue para a próxima parte da peça.

Limitamos-nos, aqui, a analisar somente a primeira das oito partes de "VItava" a fim de demonstrar algumas das muitas formas de representação por meio da música. Tendo em vista os diversos argumentos, muitos deles controversos, acerca da capacidade da música de comunicar algo mais além do material sonoro pura e simplesmente, o presente artigo sugere mais uma opção de escuta da peça em questão, e serve como exemplo da interpretação musical que pode ser feita por meio da leitura da partitura de uma peça programática.

Nesse contexto, através da notação musical, é possível imitar-se os sons da natureza ou sugerir fatos e sentimentos. Em se tratando de peça programática por excelência, mesmo que esta ainda possa ser apreciada somente como música absoluta, mostra-se especialmente relevante acessar, por meio da análise musical, a fonte de inspiração do compositor para seu total entendimento.

## Referências

ALBANO, Sônia de Lima. Performance: Investigação Hermenêutica nos Processos de Interpretação Musical. In: RAY, Sonia. Performance musical e suas interfaces. Goiania: Editora Vieira, pp. 95-117, 2005.

BLEICHER, Josef. Hermenêutica Contemporânea. Rio de Janeiro: Edições 70, 1980. 383pp.

BROWN, Calvin S. Music And Literature - A Comparision of Arts. Estados Unidos: The University of Georgia Press, [sd]. 287pp.

KRAMER, Lawrence. Music and Representation: The Instance oh Haydn's 'Cration'. In: SCHER, Steven Paul. Music and Text: Critical Inquiries,. Cambridge: Cambridge University Press, pp.139-162, 1992.

SCRUTON, Roger. The Aesthetics of Music. New York: Oxford University Press, 1999. 530pp.

Musica Bohemica - Link: <http://pagesperso-orange.fr/alain.cf/jeusmeintro.htm> (20 de junho de 2008).

E-Dicionário de Termos Literários, link: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/arte_pela_arte.htm> (15 de setembro de 2008).

# "EM MEMÓRIA DE UM AMIGO": CONSIDERAÇÕES SOBRE CAMARGO GUARNIERI PÓS-TONAL

*Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC) Allan Medeiros Falqueiro (UDESC)*

RESUMO: Camargo Guarnieri foi compositor vinculado ao movimento nacionalista, e suas obras são geralmente analisadas e consideradas sob este viés. Na pequena peça para piano "Em memória de um amigo", composta em 1972, parece não haver traços de seu nacionalismo típico. O presente artigo pretende investigar esta peça através de uma análise de classes de altura e refletir sobre a linguagem pós-tonal no repertório do compositor.

PALAVRAS-CHAVE: Análise Musical; Musicologia-Etnomusicologia; Teoria musical; Música no contexto sócio-cultural e histórico.

ABSTRACT: Camargo Guarnieri was a composer tied with the nationalism movement, and his works are usually considered and analyzed by this view. In his short piano peace "Em memória de um amigo", composed in 1972, seems to don't have traces of his common nationalism. This article pretends to investigate this work using a pitch-class set analysis and to reflect about the language post-tonal in the composer repertory.

KEYWORDS: Musical analysis; Musicology-Ethnomusicology; Musical Theory; Music in socio-cultural and historic context.

## Introdução

Este artigo é fruto de uma pesquisa com foco na análise de músicas pós-tonais utilizando o método da teoria dos conjuntos de classes de altura[1]. Propomos aqui uma análise da peça *Em Memória de um Amigo*, composta para piano em 1972 por Camargo Guarnieri, utilizando esta perspectiva. O objetivo é buscar sua coerência interna, refletir sobre a linguagem utilizada e procurar traços do nacionalismo típico do compositor.

A trajetória de Camargo Guarnieri é bem conhecida (VERHAALEN, 2001; SILVA, 2001). Profundamente relacionado e influenciado pelas idéias do Mário de Andrade do *Ensaio sobre a Música Brasileira* (SILVA, 1999), procurou desde cedo desenvolver uma linguagem nacional. Mais do que isto, envolveu-se com a causa do nacionalismo, e escreveu a famosa *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, em dezembro de 1950. Nessa altura, já era um compositor reconhecido nacional e internacionalmente, considerado, juntamente com Franscisco Mignone, a grande promessa para o desenvolvimento de uma música nacional (AZEVEDO, 1956). A polêmica sobre esta carta já está bem descrita na literatura (EGG, 2006; KATER, 2001), e o que gostaríamos de salientar aqui é que, 22 anos após o manifesto, Guarnieri escreveu esta pequena peça para piano completamente atonal, isenta de traços nacionalistas aparentes. É verdade que um certo atonalismo faz parte da linguagem tardia do compositor, e estava já presente em alguns dos *Ponteios*. Porém, o fato disto ocorrer em uma única peça isolada, aqui inteiramente despojada de traços tonais, uma obra pequena qual uma miniatura de Webern, com um *éthos* melancólico, este fato chama a atenção. Esse Camargo Guarnieri pós-tonal é que nos interessa aqui, e nos aventuramos em uma análise detalhada dos conjuntos de classes de alturas em busca da coerência interna da peça.

## Análise

A obra fora encomendada ao compositor pelo pianista Caio Pagano em memória de seu pai, e é "é uma evocação da tristeza" (VERHAALEN, 2001, pg. 103). Se esta tristeza é evidente ou não, comentaremos mais adiante neste artigo, mas o que se pode dizer de antemão é que basta ouvi-la ou tocá-la para se constatar claramente que ela foge completamente do tonalismo. Como identificar Camargo Guarnieri nesta peça? Um elemento familiar é a saliência da polifonia, um traço bem evidente do estilo de Guarnieri, presente, por exemplo, nos *Ponteios* (FIALKOW, 1995). Na sua estrutura formal, a obra também exibe a simplicidade dos *Ponteios*: possui forma claríssima A-B-A, com clímax na parte B. Pode-se dizer que a parte B, que tem o dobro de compassos da parte A, é um tipo de desenvolvimento do

[1] Método analítico desenvolvido por Allen Forte (1973). Para conceituações e reformulações da música dita "pós-tonal", ver SIMMS (1996) e MORGAN (1992). Neste artigo, empregaremos o termo "pós-tonal" no sentido das qualidades da música que surgiu do início do século XX, sucedendo historicamente aquela do período tonal, o da "prática-comum".

material apresentado na parte A. De fato, chamaremos as três partes de exposição, desenvolvimento e re-exposição. A parte B é caracterizada por conter 3 divisões internas de 6 compassos, separados pela nota D no registro grave do piano. A parte A tem como característica principal a polifonia a duas vozes, uma delas chamaremos de "voz principal" e outra de "segunda voz". A voz principal é a melodia *legato* na mão direita, sendo acompanhada pela segunda voz na mão esquerda (que chamaremos de "voz secundária"). Já no clímax da peça, o final da parte B, as duas mãos se unem para a execução de acordes e melodias oitavadas com a presença da sétima menor entre as notas. A re-exposição de A é quase uma repetição, com importantes elementos incluídos, e uma pequena *Coda* em estilo *moriendo*.

Esquema formal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | c. 1-9 | Exposição | |
| B | c. 10-27 | Desenvolvimento | Sub-divisões: B1(c.10-15), B2(c.16-21) , B3(c.23-27) |
| A | c. 28-39 | Re-exposição | Coda(c. 35-39) |

## Exposição

Durante toda a parte A da peça, a voz secundária, executada pela mão esquerda, permanece apresentando o mesmo motivo quartal e descendente, gerando o conjunto 3-9:[0,2,7][2]. Estes conjuntos aparecem em duplas, separados por um grau de diferença. Entretanto, algumas vezes, uma das notas deste conjunto é omitida, restando apenas um dos dois saltos de quarta. É aceitável argumentar que se trata de omissão, já que na re-exposição alguns destes conjuntos que não possuíam uma das notas reaparecem completos. O exemplo abaixo mostra os conjuntos formados pela voz secundária na exposição.

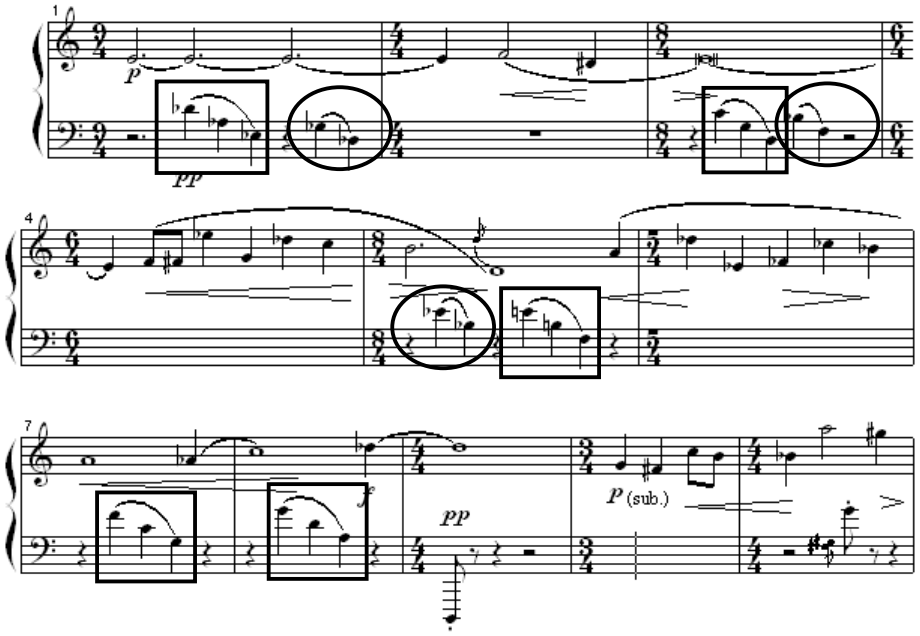



Ilustração 1 - Conjuntos 3-9:[0,2,7] e [0,5]

Já a voz principal, no decorrer de toda a peça, pode ser dividida em vários conjuntos que sempre acabam em uma nota com maior duração que as antecedentes. Esta parte A possui apenas três conjuntos na voz principal, os quais comentaremos a seguir.

Note-se que as notas de término destes três conjuntos também formam o conjunto 3-9, característico da voz secundária. Straus denomina este recurso como "elaboração em longa escala" [3] (STRAUS, 1990, pg.72).

[2] Utilizaremos a lista de conjuntos proposta por Forte (1973 – Appendix I).
[3] No original, *large-scale composing-out*.

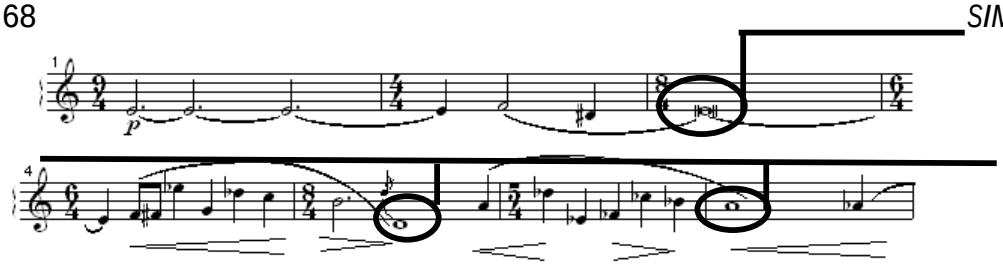


Ilustração 2 - Conjunto 3-9:[0,2,7] em larga escala

Este primeiro conjunto possui uma das características principais da peça: o cromatismo, representado pela coleção [D#,E,F], cuja forma prima é 3-1:[0,1,2]. Mas, contando com as duas primeiras notas do conjunto seguinte, o mesmo conjunto pode ser expandido com a adição da nota F#, tornando-se 4-1:[0,1,2,3]. A mesma nota F# também pertence à coleção [Db,Eb,F#,G], denominada 4-Z15:[0,1,4,6], seguido pela coleção [B,C,Db,D], também da categoria 4-1. Desta forma, pode-se ver o conjunto 4-Z15 como elo entre os dois conjuntos 4-1, conforme mostra o quadro abaixo.

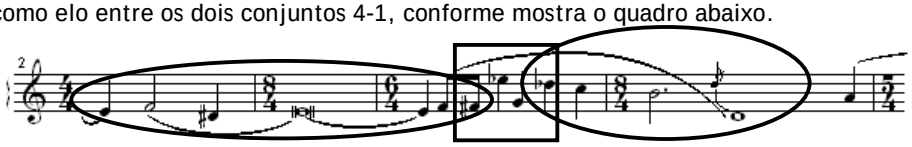


Ilustração 3 - conjuntos 4-1:[0,1,2,3] ligados pelo 4-Z15:[0,1,4,6]

O terceiro conjunto inicia-se com a coleção [A,Db,Eb,F], cuja forma prima é 4-Z29:[0,1,3,7], seguido pelo conjunto 4-1. Os conjuntos 4-Z29 e 4-Z15, além de exercer a mesma função de ligação entre conjuntos 4-1, também são inter-relacionados pela Relação-Z, significando que os dois possuem o mesmo conteúdo de intervalos mas não são nem transposição nem inversão um do outro (ver STRAUS, 1990, pg.67).

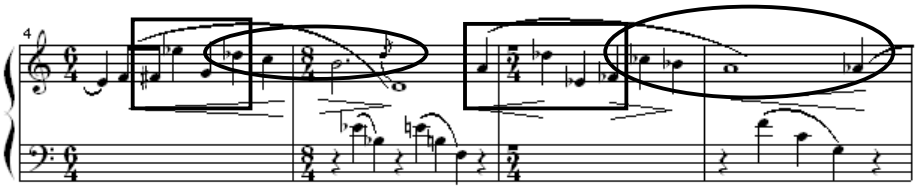


Ilustração 4 - Conjuntos 4-Z15:[0,1,4,6] e 4Z29:[0,1,3,7], seguidos pelos 4-1:[0,1,2,3]

A parte A termina com a aparição de um motivo com um salto de terça maior - que posteriormente servirá para a conclusão da peça, que acaba com a coleção [A,C,Db], 3-4:[0,1,5]. A presença da nota D no extremo grave do piano reforça o fim desta primeira parte.

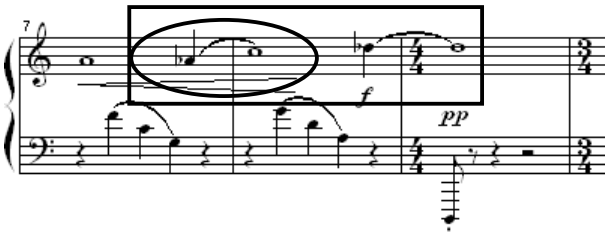


Ilustração 5 - motivo e conjunto 3-4:[0,1,5]

## Desenvolvimento

Guarnieri inicia a parte B1 no compasso 10, onde a principal mudança no nível secundário é a quebra do padrão 3-9 e os motivos quartais, bem como a inserção do conjunto 3-1, bastante cromático, primeiramente em ornamentos para a nota central do conjunto, mas também em larga escala nas notas mais agudas dos conjuntos.

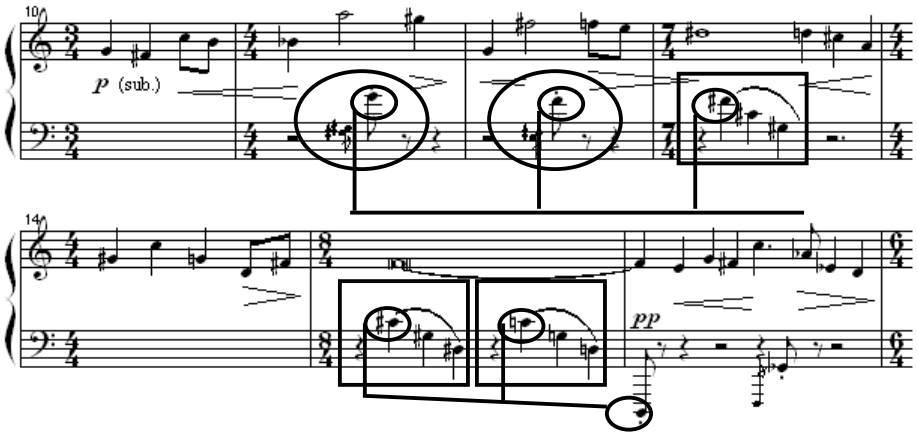



Ilustração 6 - Conjuntos 3-1:[0,1,2] em ornamentos e em larga escala. conjunto 3-9:[0,2,7]

Na voz principal, o quarto conjunto de notas inicia-se com a coleção [F#,G,C], 3-5:[0,1,6], e segue com uma escala cromática descendente com as 12 notas, mas com quebras de oitava. Porém, o conjunto termina duas notas antes do fim deste grande cromatismo.

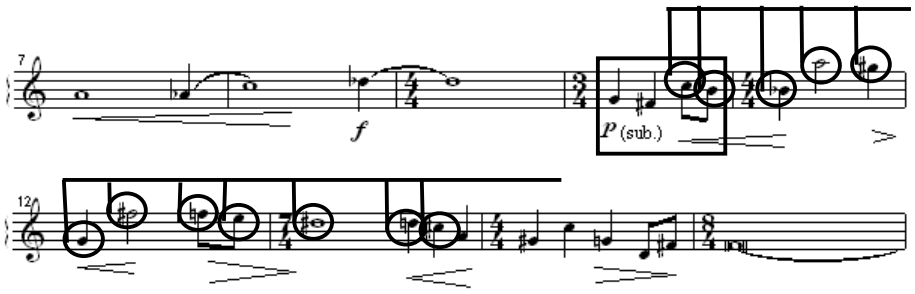



Ilustração 7 – Conjunto 3-5:[0,1,6] seguido pelo cromatismo de doze notas

Em seguida, encontramos duas novas coleções [G#,A,C] e [D,F,F#], ambos com a mesma forma prima, 3-3:[0,1,4], com um conjunto 3-9 entre eles.

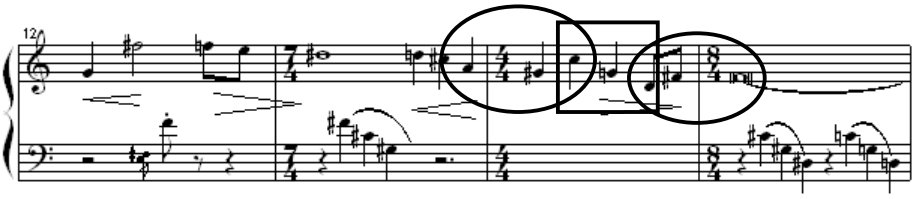


Ilustração 8 - Conjunto 3-9:[0,2,7] entre dois conjuntos 3-3:[0,1,4]

Esta mesma coleção de notas também tem como característica a presença de quatro conjuntos 3-4 internamente, caso utilize cada nota como iniciante de um novo conjunto.

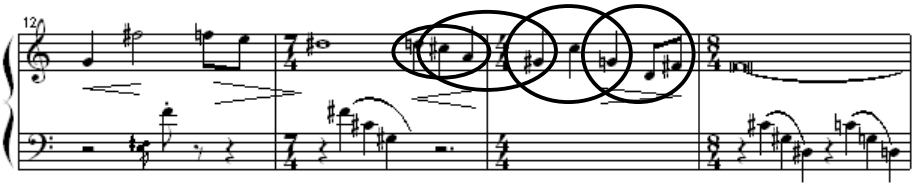


Ilustração 9 - Conjuntos 3-4:[0,1,5]

No c. 16 inicia-se a seção B2. Novamente, a nota D aparece no extremo grave do acompanhamento, de forma a deixar claro uma nova subseção. A partir deste ponto, Guarnieri abandona de vez o conjunto 3-9 do acompanhamento, utilizando apenas saltos de nonas menores.

O sexto conjunto de notas pode ser dividido em duas coleções [C,E,F#,G] e [Db,D,Eb,Ab], formando, respectivamente, os conjuntos 4-Z29:[0,1,3,7] e 4-6:[0,1,2,7]. O primeiro é o mesmo conjunto do terceiro grupo de notas, já o segundo, é um super-conjunto do conjunto 3-9, que virá a aparecer na voz secundária, na re-exposição.

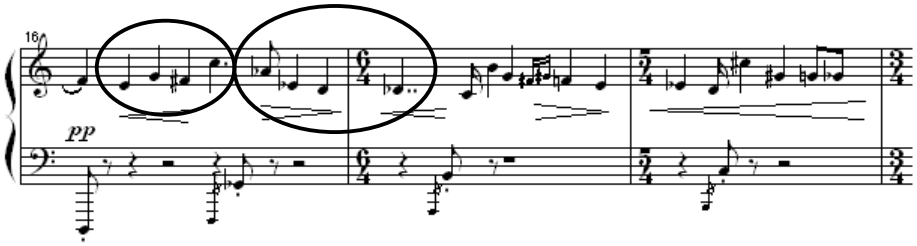



Ilustração 10 - Conjuntos 4-Z29:[0,1,3,7] e 4-6:[0,1,2,7]

Visto como um grande conjunto, esta coleção se assemelha ao segundo conjunto, ambos possuindo a mesma forma prima, 8-5:[0,1,2,3,4,6,7,8].

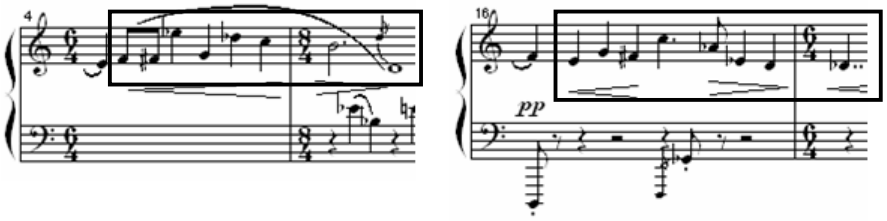



Ilustração 11 - Conjuntos 8-5:[1,2,3,4,6,7,8]

A coleção seguinte é iniciada com o conjunto [G,B,C], 3-4, e é seguido por um conjunto cromático 6-1:[0,1,2,3,4,5]. O conjunto que inicia a coleção H é o [G#,C#,D], 3-5:[0,1,6], também seguido por conjunto cromático 4-1:[0,1,2,3].

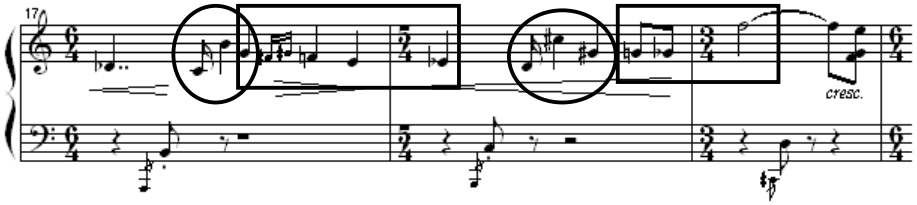



Ilustração 12 - 3-4:[0,1,5], 6-1:[0,1,2,3,4,5], 3-5:[0,1,6], 4-1:[0,1,2,3]

Entretanto, ao se analisar as duas coleções como uma unidade, surgem três conjuntos 4-1, [F,F#,G,Ab], [C#,D,Eb,E] e [F,F#,G,Ab] novamente.

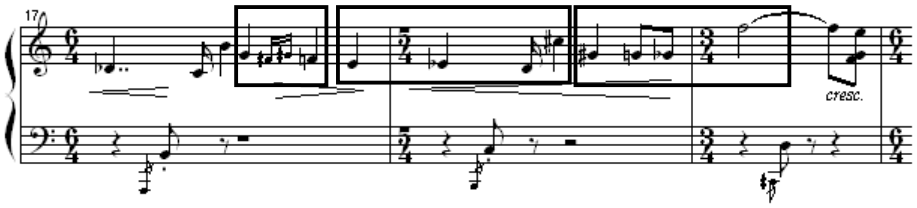



Ilustração 13 - 3 conjuntos 4-1:[0,1,2,3] seguidos.

Em seguida, Guarnieri utiliza um recurso de composição muito comum em peças de Bartók, onde duas notas simultâneas, a partir de uma oitava, seguem em movimento contrário, afunilando-se de encontro a uma nota central (uníssono). A partir deste conjunto, um *crescendo* leva ao ponto culminante da peça.

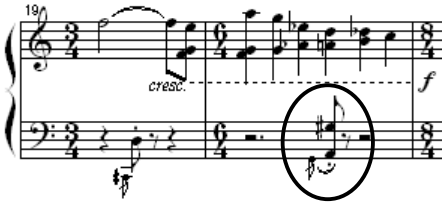



Ilustração 14 – Conjunto 3-1:[0,1,2] e não sei como nomear o grupo

Ainda aparece o conjunto 4-6:[0,1,2,7] na mão esquerda, que logo em seguida pára de executar acompanhamento para se juntar à mão direita em acordes, que formam os conjuntos 3-11:[0,3,7], 3-5:[0,1,6] e 3-9:[0,2,7]. Na mão direita, o grupo de notas representa o conjunto [Ab,B,C,C#,D], denominado 5-4:[0,1,2,3,6]. Novamente o conjunto 3-9:[0,2,7] na mão esquerda, com uma nova aparição do D grave, marcando uma nova sessão da parte B.

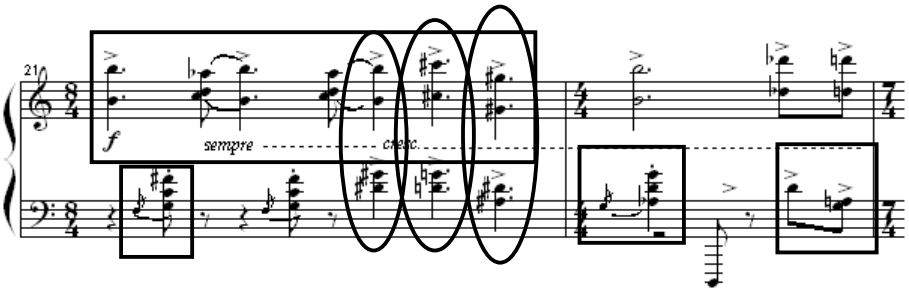



Ilustração 15 - 4-6:[0,1,2,7], acordes com 3-1, 3-5 e 3-9, melodia formando o conjunto 5-4:[0,1,2,3,6].

Atingimos a seção B3, o clímax da obra. O conjunto 3-9 é usado como ornamento para uma nota aguda estridente, como é referido pelo compositor, seguido por um acorde pianíssimo na região grave do piano, formando o conjunto [Db,Eb,E,Gb,Ab], de forma prima 5-23:[0,2,3,5,7]. Em seguida, as notas da melodia formam o conjunto [B,D,Eb,E,F], novamente o 5-4:[0,1,2,3,6]. Complementado por um novo acorde grave, formando o conjunto [Db,Eb,F,Gb,Ab], também 5-23.

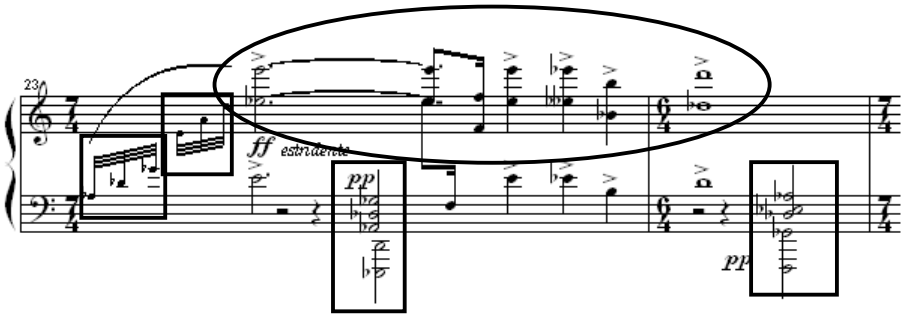



Ilustração 16 - 3-9:[0,2,7] como ornamento, 5-23:[0,2,3,5,7] nos acordes, 5-4:[0,1,2,3,6] na melodia.

O ornamento e o primeiro acorde grave são repetidos, mas continuados diferentemente, formando o conjunto 5-6:[0,1,2,5,6] na melodia e 5-11:[0,2,3,4,7] no acorde. Por fim, um cromatismo descendente faz a ponte para a re-exposição, com o conjunto 4-1:[0,1,2,3].

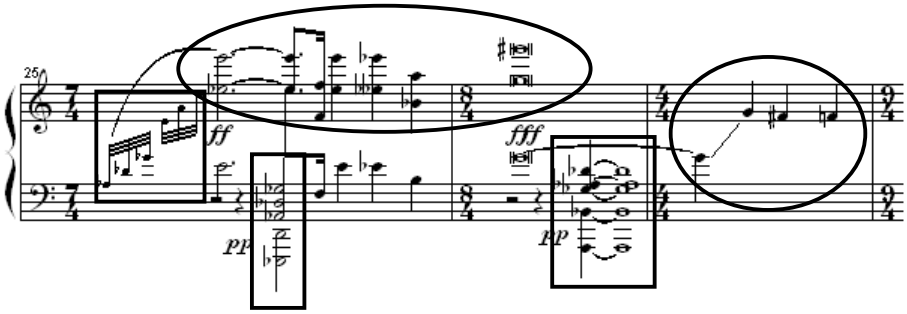



Ilustração 17 - Repetição literal dos primeiros tempos do compasso, mas com o conjunto 5-6:[ 0,1,2,5,6] na melodia seguido pelo 5:11[0,2,3,4,7]. 4-1:[0,1,2,3] como ponte.

A reexposição conta com os três grupos melódicos originais da parte A intactos, mas com significantes variações na voz secundária. Entre elas, a união dos conjuntos 3-1 e 3-9, já comentado na primeira aparição deste conjunto na melodia, formando o conjunto 4-6:[0,1,2,7]. O conjunto 3-5:[0,1,6] também passa a fazer parte da voz secundária.

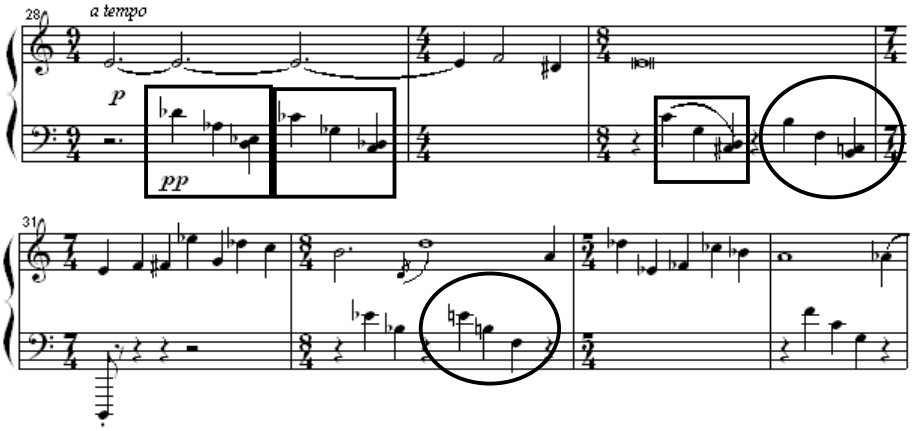



Ilustração 18 - Conjuntos 4-6:[0,1,2,7] e 3-5:[-,1,6].

Como pode ser percebido na figura acima, o D grave também foi antecipado para o fim do primeiro grupo melódico.

A *Coda* possui claramente o padrão de melodia e acompanhamento da parte A, mas com a transformação do conjunto 3-9 em 3-5 no acompanhamento e a exploração do motivo apresentado no final da parte A, com o salto característico de terça maior, mas que se transforma em sétima maior em sua última aparição, concluindo a peça.

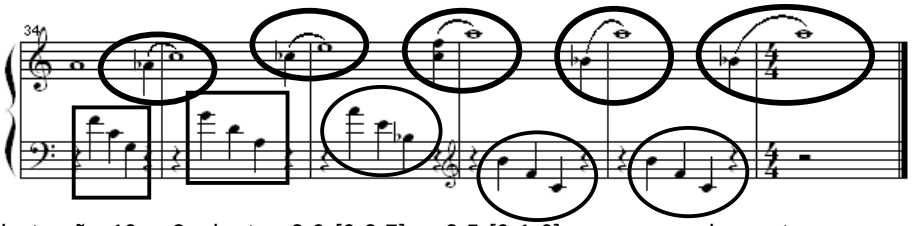



Ilustração 19 - Conjuntos 3-9:[0,2,7] e 3-5:[0,1,6] no acompanhamento e a presença do motivo na melodia.

## Conclusão

A tecnicidade da análise de classes de altura revela um lado importante da linguagem pós-tonal de Camargo Guarnieri nesta peça: coerência organizacional. Seria importante desenvolver uma análise motívico-temática acurada para confrontar com os resultados da presente análise, o que certamente necessitaria maior espaço do que o disponível para este artigo. Mesmo assim, podemos destacar, nas seções A e B, o contraponto entre o *cantabile* cromático e o ponteado quartal. É notável também, em B, o elemento temático da colcheia *stacatto*, isolada, com um ou duas notas ornamentais que, uma oitava abaixo, circundam cromaticamente a nota, este elemento motívico infiltrando-se no clímax e na re-exposição. Enfim, não faltam pontos interessantes no nível motívico desta peça. Com o mapeamento dos conjuntos de classes de altura em mãos, um próximo passo poderá incorporar esta dimensão analítica e enriquecer o estudo desta peça.

Guarnieri estava em má situação financeira quando compôs esta peça. A encomenda de Caio Pagano pedia apenas uma peça, sem nenhuma outra recomendação, fosse estilística ou de outra natureza. E Camargo Guarnieri compôs esta miniatura em memória de seu amigo, pai de Caio Pagano, esta pequena elegia atonal, vinte e dois anos após a *Carta Aberta* (EGG, 2006). Do nacionalismo aqui resta muito pouco. Dahlhaus diria que esta é uma peça de música absoluta, absolutamente cosmopolita (DAHLHAUS, 1989). De seu estilo habitual resta aqui algum espírito sertanejo oculto, algo como um ponteado velado tanto no tratamento polifônico quanto na forma. Com esta análise, que pela natureza do método empregado é bastante desencarnada de qualquer sentimentalidade, podemos encontrar coerências significativas no nível das classes de alturas. Isto evidencia, no mínimo, uma organização prévia da peça que buscou unidade. Estamos longe de afirmar que Guarnieri pensou em classes de alturas. Acreditamos que Guarnieri utiliza o atonalismo de forma intuitiva, a partir da escuta do próprio dodecafonismo, tão

prestigiado entre seus pares na época. Um grande compositor que se dava ao luxo de entrar na onda pós-tonal com todo seu talento e intuição, obtendo bons resultados em termos de coerência de conjuntos.

## Referências:


AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth Century Music.* Berkeley and Los Angeles: University of Los Angeles Press, 1989.

EGG, André Egg. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. *R. cient./FAP*. Curitiba, v.1, p., jan./dez. 2006.

FIALKOW, Ney. *Os Ponteios de Camargo Guarnieri*.Tese de doutorado. EUA: Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music.* New Haven and London: Yale University Press, 1973.

FORTE, Allen. *The Harmonic Organization of the Rite of Springs.* New Have and London: Yale University Press, 1978.

GROSSI, Alex Sandra. O Idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.* São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

MARTINS, José Henrique. *Os estudos para piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 1993.

MORGAN, Robert. Canonic reformulations in a post-tonal age. In Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman (eds.) *Disciplining Music Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, pp. 44-63.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1981.

RODRIGUES, Lutero. *As características da Linguagem Musical de Camargo Guarnieri em suas Sinfonias*. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2001.

SILVA, André Cavazotti. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um Relacionamento. *Anais do XII Congresso da ANPPOM*. Salvador: 1999.

SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri. O tempo e a música*. São Paulo: Imprensa Oficial/FUNARTE, 2001.

**SIMMS**, Bryan. *Music of the Twentieth-Century - Style and Structure*. New York: Schirmer Books, 1996.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory.* New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

VERHAALEN, Marion. Camargo Guarnieri: expressões de uma vida. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

# POEMA SONORO/MÚSICA POÉTICA: UMA ARTE DE FRONTEIRA

*Daniel Quaranta (UFPR)*

RESUMO*:* O principal objetivo deste trabalho é pensar a relação entre duas formas artísticas (a poesia sonora e a música eletroacústica) e a suas formas de produção, dentro de um contexto no qual o cruzamento entre diferentes meios de expressão permite estabelecer uma ponte teórica e estética entre ambas. Este trabalho é uma primeira aproximação analítica no qual apresentaremos algumas conclusões parciais.

PALAVRA-CHAVE: Música Eletroacústica; Poesia Sonora; Análise musical; Multimeios.

ABSTRACT: The main objective of this work is to think the relation between two artistic forms (the sonorous poetry and electroacústica music) and its forms of production, within a context in which the crossover between different means from expression allows to establish a theoretical and aesthetic bridge between both. This work is one first analytical approach in which we will present/display some partial conclusions.

KEYWORDS: Electroacoustic music; Sound Poetry; Musical Analysis; Multimedia.

## Artes de Fronteira

Ao longo do século XX podemos observar uma crescente dissolução dos limites entre diferentes meios de expressão e também do conceito de arte em geral. É possível imaginar uma pintura sem tela, uma música sem sons, um livro sem escritura, uma poesia sem palavras ou uma peça teatral sem narrativa. Algumas obras que demonstram estas premissas são, por exemplo, "4´33´´" (1952) de John Cage; "A Canção Noturna do Peixe" (1924), de Christian Morguenstern; "O Poema Fônico Mudo", de Man Ray; ou a "Ursonate" (1932), de Kurt Schwitters, cujas bulas para a interpretação sonora dos mesmos, lembram as bulas das partituras de música contemporânea e até a sua forma, por exemplo, uma sonata com seus temas A e B.

A paulatina abertura entre os meios de expressão ao longo de todo o século XX permitiu uma interpenetração dos campos criativos e interpretativos, abrindo caminho para novas configurações de obras carregadas de indeterminação e especificidade discursiva. Umberto Eco em *A Obra Aberta* comenta: "toda forma artística é um complemento do conhecimento científico, é uma metáfora epistemológica do sistema que o gera" (ECO. 1990. p, 198). Sendo assim, em cada momento histórico, a arte reflete a maneira como a ciência e o universo cultural da época vêem esse mundo.

Pensando a poesia sonora, William Burroughs observou que:

> "Com respeito à poesia sonora, onde as palavras perdem o que costuma ser denominado como sentido e novas palavras podem ser criadas arbitrariamente, surge a pergunta sobre a fronteira que divide a música da poesia, em referência específica à música de compositores como John Cage, que constroem sinfonias a partir de sons justapostos. A resposta é que tal fronteira não existe. As fronteiras que separam música e poesia, escritura e pintura, são totalmente arbitrárias, e a poesia sonora foi concebida precisamente para romper estas categorias e libertar à poesia da página impressa, sem eliminar dogmaticamente sua conveniência" (BURROUGHS, 1979. p, 10).

Esta transfiguração do gênero poético a que Burroughs se refere, poderia ser complementada com o conceito de escritura "em voz alta" de Roland Barthes. Barthes observa que "a escritura em voz alta não é a fala, mas uma mistura erótica do timbre e da linguagem (….), a matéria de uma arte, a arte de conduzir ao próprio corpo (...)" (BARTHES, 2004. p, 77)

> A poesia sonora poderia ser definida como aquela que evita usar a palavra como mero veículo de significados. A composição do poema ou texto fonético está estruturada com sons que requerem uma realização acústica e uma performance. Esta se diferenciaria da poesia declamada ou recitada tradicionalmente pela introdução de técnicas fonéticas, ruídos e, sobretudo, por seu caráter experimental no uso da linguagem (ou por evitar usar as palavras como linguagem). Essa mistura de timbre e de linguagem talvez seja a chave para encontrar uma ponte entre uma música que poderíamos chamar poética e uma poesia fundada na materialidade do som.

Ao ler as citações de Burroughs e Barthes pensamos imediatamente em como foi o processo no qual a poesia foi entrando no século XX, tanto se expandindo na geografia espacial[1] do papel, como tendendo para a exploração dos elementos sonoros, ou seja, enriquecendo-se com determinados parâmetros, historicamente adjudicados à música. Recordamos, por exemplo, de John Cage "performando" poética e musicalmente as leituras de seus livros "*Silence*" ou "*A Year From Monday*". Também o tratamento da voz em obras como "*Gesang der Jünglinge*" de Stockhousen ou na "*Sequenza III*", para voz feminina, de Luciano Berio (1965).

Com estas primeiras premissas observamos que existem expressões artísticas que exploram os limites de suas técnicas e cuja identidade nasce do uso de objetos "emprestados" de outras áreas. Isto é o que sucede no poema sonoro ou na polipoesia, já que estas práticas extravasam o campo formal e específico da poesia, para propor uma intervenção que ultrapassa o signo gráfico, o significado da linguagem, o espaço no papel, e tende a um tipo de performance, que irrompe no domínio do som. Esta mudança de foco produz uma transformação na qual o som é o elemento que ocupa o lugar da palavra, transformando-se no grande protagonista. Então, no limite desta fronteira inespecífica, o que é música e o que é poesia? Como poderíamos definir o poema que vive no som, cuja materialidade está mais na granulação da voz que no registro escrito? O que acontece com a palavra, que já não é somente veículo de significados?

Observamos que na poesia sonora utiliza-se o termo *composição* porque há uma grande proximidade entre o este processo criativo de um discurso poético e a criação de uma obra musical, desenvolvendo qualidades consideradas básicos da música: intensidade, altura, ritmo, estrutura temporal, exploração do timbre, etc.

A poesia sonora, ou a "música poética", são expressões multimediais, onde os elementos acústicos atravessam a fronteira entre as duas "*techné*" e determinam um valor estético que se redefine a partir dessa fusão.

Esta ação de interpenetração entre diferentes meios de expressão adquere especial importancia no começo do século XX na produção artística e intelectual das vanguardas históricas e se projeta até as recentes obras hiper-tecnológicas multimídia, passando por Antonin Artaud, com sua proposta de "Teatro da Crueldade"[2], e posteriormente com a performance como gênero onde se desenvolvem múltiplas possibilidades expressivas de maneira simultaneas.

Contextualizaremos estas premissas realizando um breve percurso histórico.

## Do Futurismo à Poesia Fonética

Ainda que um amplo estudo da poesia fonética nos leve a culturas afastadas da Europa, anteriores ao século XX foi o futurismo italiano e o futurismo russo que marcaram uma linha de ruptura, especialmente na literatura e na música[3]. O manifesto que Felippo Tommaso Marinetti publicou em 1916, "*A Declamação Dinâmica e Sinóptica, Manifesto Futurista*", estava dirigido sobretudo a poetas, e foram estes os primeiros a aderir ao movimento[4]. Os futuristas italianos consideravam que era indispensável a criação de uma nova linguagem que expressasse a nova realidade. Propõe então a abolição do advérbio, a supressão da gramática e a sintaxe, a utilização do verbo no infinitivo, para suprimir o "EU", a mudança dos signos de pontuação por signos matemáticos e musicais, e a utilização, como instrumentos musicais, de martelos, buzinas, motores ou máquinas de escrever. Também propõe o uso poético de onomatopéias e ruídos, a partir do conceito de ruidismo, proposto por Luigi Russolo no manifesto de 1913 "*A Arte dos Ruídos*" [5].

Para os futuristas, o poema não estava destinado à leitura silenciosa, mas a uma proposta para sair da página e ser encenado convidando a participação do público. Um recital poético futurista era, antes de tudo, um espetáculo visual e fonético. No *Manifesto* de 1916, os Futuristas Russos apresentam "*A declamação da palavra*"[6] onde se afirmava que a língua comum escravizava e propunha-se uma nova língua chamada *zaum*[7]. Esta língua, mais conceitual que real e vazia de um sentido racional, mostrava as possibilidades de uma linguagem que seus fundadores chamaram de "transmental". Assim,

---

[1] Recordemos a obra inaugural da experimentação espacial: "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" de 1897 onde a espacialidade e a grafia adquierem uma importância substancial. Haroldo de Campos diz: "Mallarme é o inventor de um processo de organização poética que nos parece comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg e purificada por Webern (...)" , in:
CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D, "Mallarmé". São Paulo, Perspectiva. 1974. p. 23.

[2] ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo. Martins Fontes. 1999

[3] Existen muitos registros de poesía onomatopéica desde o século XVI e XVII como pode ser consultado no artigo de Dick Higgins: Los Orígenes de la Poesía Sonora: http://www.altamiracave.com/dickh.htm Acesso em 04-05-2007

[4] Felippo Tommaso Marinetti foi poeta e um dos criadores do futurismo italiano.

[5] Luigi Russolo foi músico e compositor e um dos criadores da arte do ruido, que é a base da música futurista.

[6] HIGGINS, Dick. Los Orígenes de la Poesía Sonora: http://www.altamiracave.com/dickh.htm Acesso em 04-05-2007.

[7] in SIBILA, Revista de Poesia e Cultura. MINARELLI, Enzo. "A Voz Instrumento da Criação", São Paulo. Ano 4. Número 4-5. Ateliê Editorial. 2005. Pág. 197.

elaboraram três fases da escritura: a verbocriação, a fonoescritura e o alfabeto mental. Estas fases estavam baseadas na construção de uma nova materialidade sonora, contribuindo a romper com o regulamento retórico da poesia tradicional e a criar uma desautomatização da linguagem e do sentido comum das palavras.

Com a proposta Dadaista[8] também puseram-se em questão as unidades discursivas tradicionais. Em 1916, em Zurique, Hugo Ball fundou o "Cabaret Voltaire" (um cabaré com fins artísticos e políticos). Ball criou o conceito da anti-poesia, de "versos sem palavras" e o "poemas de sons". Enquanto Ball utilizava correntes de neologismos, os poemas de Hausmann se baseavam direta e exclusivamente em combinações de letras. Para Hausmann o poema era um conjunto de ações respiratórias e sonoras, desenvolvidas no tempo. Os poemas de Ball criavam neologismos e onomatopéias musicalmente concebidas e os poemas fonéticos de Hausmann tinham sucessões de vogais e consoantes sem a intenção de dar um sentido semântico.

Nas primeiras tentativas dadaístas podemos observar poemas baseados em metáforas musicais. Kurts Schwitters, Hugo Ball, Hausmann e Hülsenbeck declaravam que faziam "poemas de sons", "poemas sem adjetivos" e "colagens acústicas", até "ruidismo poético". Tristán Tzara (outro dos fundadores do Dadaísmo) criou poemas baseado-se em "um sistema polifônico de sons" (MARINELLI, Enzo. *Opu cit*. Pág. 185).

Simultaneamente ao desenvolvimento das vanguardas européias, na América Latina encontramos outras manifestações. Em 1920, surge no México um movimento chamado *Estridentismo* que teve como principais protagonistas Maples Arce e Lizt Arzubide (Idem Ibidem. Pág 187). É importante mencionar que nesse movimento, assim como no futurismo e no dadaísmo, se usaram metáforas musicais para determinar as diretrizes estéticas e ideológicas da Poesia Estridentista. Algumas delas eram as seguinte: "somos notas do pentagrama" e também, "queremos converter a poesia numa música de idéias".

Até aqui observamos uma série de movimentos que utilizam a poesia como uma forma de explorar ao máximo os elementos fonéticos usando metáforas sonoras (e musicais) para inspirar a criação de novas formas de renovação poéticas. A partir da década de 1950, e com a chegada de determinados avanços tecnológicos que permitiram registrar o som em fitas magnetofônicas, chegamos à exploração do fonético dentro do contexto da gravação. Assim nasce a poesia sonora.

## A Poesia Sonora

A partir de 1950 surge em Paris, paralelamente à música concreta[9], a poesia sonora, que seria um gênero poético que começa a valer-se de meios eletrônicos para o processamento do som (a voz).

Henri Chopin é um dos primeiros a utilizar técnicas de gravação da própria voz e aplicar técnicas de bricolagem, superposição ou retrogradação de objetos sonoros. No poema sonoro é particularmente notória a maneira como se misturam os meios (poesia e música) e se "com-fundem" os parâmetros da expressão. Quando escutamos poesia sonora percebemos que há um território inespecífico, uma fronteira "expressivo-territorial" difusa, e assim, o que era sólido no papel se dilui no ar, nas ondas sonoras e no intangível da experiência da performance, e o que é "poema sonoro" pode transformar-se facilmente em "música poética". Mas se tivéssemos que definir tudo isto em termos de ações, poderíamos dizer que no poema sonoro existe uma materialidade comum a determinadas músicas, que é o som, a voz, a palavra como matéria prima sonora ou glossolálica (MARINELLI, *Opu cit*. p. 189), na qual o sentido semântico fica em segundo plano.

A poesia sonora se desenvolve ao longo da segunda metade do século XX e podemos observar diferentes manifestações. Uma delas é representada pelo movimento Letrista, protagonizado por Isidore Isou. Este movimento se diferencia da proposta sonora de Henri Chopin, principalmente, porque "ao se analisarem os trabalhos de Isou, sejam visuais, sejam sonoros, percebe-se imediatamente que o conteúdo, o significado é zerado" (Idem Ibidem), o que não acontece com os poemas de Chopin. De qualquer maneira é interessante observar a obra para vídeo de 1945 na qual apresenta o manifesto letrista onde o poema sonoro não poderia ser diferenciado de uma obra eletroacúsitica (http://www.ubu.com/film/isou.html Acesso em 10/03/2007).

Na década de 1980 começa a surgir um movimento chamado *Polipoesía*, que se enquadra dentro da genealogia de experimentação poética e performática mencionada anteriormente. Em 1987, Enzo

[8] Movimento artístico surgido em Zurique, Suíça, entre 1916 e 1922, com Tristan Tzara como seu fundador e cujo centro foi o "Cabaret Voltaire". O poema dadaísta costuma ser uma sucessão de palavras e sons. Distingue-se pela inclinação para uma busca de renovação da expressão a partir do emprego de materiais infreqüentes ou trabalhando a partir de planos de pensamentos aparentemente absurdos. COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2002. Pág. 18

[9] 1948 Pierre Schaeffer cria o primeiro laboratório de música concreta na radiodifusión e televisión francês (ORTF)

Minarelli promove o manifesto de Valência, chamado *Polipoesia como Prática da Poesia do 2000* (MARINELLI, Opus Cit. p. 195) .

Apresentaremos os seis pontos fundamentais desta proposta poética (que do nosso ponto de vista será também musical), a partir dos quais trabalhamos ao longo do desenvolvimento de nossa pesquisa, principalmente porque neles encontramos um campo vasto de conceitos, onde se faz mas evidente uma possível fusão, tanto analítica como criativa, entre a materialidade poéticas e a musical.

## O Manifesto da Polipoesia

> 1-Apenas o desenvolvimento das novas tecnologias marcará o progresso da poesía sonora: as mídias eletrônicas e o computador são e serão os verdadeiros protagonistas.
>
> 2-O objeto língua deve cada vez mais ser indagado em seus mínimos e máximos fragmentos: a palavra , elemento base da comunicação sonora, assume os traços de multipalavra, penetrada em seu interior e recosturada no seu exterior. A palavra deve poder libertar suas sonoridades polivalentes.
>
> 3-A elaboração do som não admite limites, deve ser empurrada para o umbral do ruidismo puro, um ruidismo significante: a ambigüidade sonora, seja lingüística como oral, adquire sentido se varler-se plenamente do aparato instrumental da boca.
>
> 4-A recuperação da sensibilidade do tempo (o minuto, o segundo) deve ir além dos cânones da harmonia ou da desarmonia, porque só a montagem é o parâmetro justo da síntese e o equilíbrio.
>
> 5-A língua é ritmo e os valores tonais são os verdadeiros vetores do significado: primeiro o ato racional e depois o emotivo.
>
> 6-A polipoesia é concebida e realizada para o espetáculo ao vivo; tem como "prima donna" a poesia sonora, que será o ponto de partida interelacionador entre: a musicalidade (acompanhamento ou linha rítmica), a mímica, o gesto, a dança (interpretação, ampliação, integração do poema sonoro), a imagem (televisiva ou por diapositivos, como associação, explicação, redundância ou alternativa), a luz, o espaço os costumes, os objetos (MARINELLI, Opu cit. p. 189)

Pautada na intercalação entre poesia sonora, música e tecnologia, o objetivo deste trabalho é criar as condições teóricas e conceituais para aproximar analítica e artisticamente duas linguagens da arte que normalmente estão separadas. A partir das primeiras premissas apresentadas, onde apontamos a tendência para a interpenetração entre esses meios de expressão, nosso interesse é pesquisar a relação que se estabelece entre duas formas de *poiesis* que definiremos *a priori* com um jogo de palavras: música poética ou poesia musical. Para este fim nos perguntamos, por um lado, o que é a poesia sonora e quais os seus meios de produção? Por outro, qual é a relação que se estabelecem na junção entre música eletroacústica e poesia sonora. A Análise comparativa entre determinadas músicas que utilizam a voz como instrumento principal e a poesia sonora que utiliza o som como instrumento principal permite observar estas semelhanças. No repertório de obras definido podemos observar os trabalhos de compositores como Luciano Berio, Pierre Schaeffer, Pierre Henri, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Trevor Wishart, Charles Dodge, Joan La Barbera, Cornelius Cadiew, Lauri Anderson, Barry Truax, Tony Scott, Robert Ashley ou Paul Lansky. Por outro lado, temos os trabalhos de poesia sonora de Henri Chopin (França), Enzo Minarelli (Itália), Juan José Dias Infante (México), Fabio Doctorovich (Argentina) e Philadelpho Menezes (Brasil), entre outros.

Este trabalho serve como pontapé inicial de uma discussão teórica que permitirá expandir o campo imaginário tanto da música quanto da poesia sonora, porque no que se refere à música eletroacústica, a reflexão estética parece não acompanhar a constante evolução tecnológica. Um dos problemas que este descompasso produz é a proliferação de obras que são fruto de aplicações tecnológicas extremamente complexas, mas com resultados estéticos padronizados. Consideramos que as avançadas aplicações tecnológicas com as que contamos hoje em dia são ferramentas fundamentais para a criação e, por mais complexas que sejam não podemos deixar de incentivar uma reflexão estética paralela às justificativas tecnológicas. Desta maneira, em muitas análises de obras eletroacústicas observamos uma inversão de valores, onde as ferramentas tecnológicas se transformam em um fim. Por esta razão o nosso trabalho tem como objetivo fomentar o cruzamento entre diferentes meios de expressão sem abolir a discussão sobre as implicações estéticas, conceituais e poéticas que a análise de qualquer obra de arte deveria conter.

O pintor e teórico Joseph Kosuth desenvolve a hipótese de que o artista contemporâneo carregaria uma dupla preocupação: a possibilidade do desenvolvimento conceitual da arte e a realização desse crescimento em proposições - obras - que sejam condizentes com essa reflexão crítica (KOSUTH, 1975, p. 15). É neste caminho conceitual que guiamos a nossa pesquisa teórica, porque consideramos que o desenvolvimento de uma idéia estética deve estar apoiada sobre uma reflexão crítica, nutrida de diferentes olhares teóricos. Neste sentido, a proposta crítica que se inicia com este trabalho responde à necessidade de multiplicar os vínculos entre a música e a poesia sonora e à recuperação vital de um

processo criativo e teórico, reavaliando os limites impostos pela tradição entre as fronteiras imaginadas entre os diferentes meios de expressão. Por outro lado, este trabalho serve de subsidio para elaborar planos composicionais que incluem universos poéticos que teoricamente seriam alheios à musica, mas que na prática apresentam características muito próximas. Partindo desta proximidade estética e formal podemos elaborar novas propostas analíticas que permitem criar os vínculos teóricos necessários para observar, com um olhar comum, ambos meios de expressão. Assim, fundamos as bases para a criação de obras "musicais-poéticas", fruto de uma reflexão abrangente.

## Referências bibliográficas


ARTAUD, A. *Van Gogh*: *El Suicidado de la Sociedad*. Buenos Aires: Ed. Fundamentos, 1977.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Pour em Finir avec lê Jugement de Dieu*. Vénissieux. Les Éditions de la Mauvaise Grain, 1999.

_____. Escritos de Antonin Artaud, L&PM, , trad. Cláudio Willer, 1988.

ARRIGO, Lora-Totino, "La poesía sonora" en el catálogo Poesía Experimental,Valencia. Mar-Abr. 1982, Sala Parpalló,. p. 81.

BARTHES, Roland. *O PRAZER DO TEXTO*. São Paulo. Ed perspectiva, 2004.

BARRIÈRE, Jean,B. *Le Timbre, métaphore pour la composition*, Paris. Ed.Ircam/Christian Bourgois, 1991.

BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

BOULANGER, Richard, *The Csound Book*. London The Mit Press, 2000.

BURROUGHS, William. "Henri Chopin, *Poésie sonore internationale".* París: Jean-Michel Place, 1979.

CAGE, John. *Silence*. London. Marion Boyars Ed, 1995.

CASALS, Xavier. "Música-poesía visual, ¿intersección o intercomunicación. Reflexiones alrededor de una exposición". Barcelona. Catálogo de la I Jornades Internacionals de Nova Música, Fundación Joan Miró (Centre d'Estudis d'Art Contemporani), 1983.

CAMPOS de, Haroldo. Metalinguagem & Outras Metas. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1992.

CLIFFORD, J. Jolly. *Dilemas de la Cultura. Antropologia, Literatura e Arte em la Perspectiva Posmoderna.* Barcelona: Ed.Gedisa, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. Vida e Mímesis. Rio de Janeiro. Editora 34. 1993.

CHION, Michel. *El Sonido*. Barcelona. Ed. Paidos, 1999.

COURTINE, Jean Jacques Courtine *Les Glossolalies* Paris, Ed Mills 1988.

DELEUZE, Gilles. Lógica dom Sentido. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2003.

DUCKWORTH, William. *Talking Music, Conversations with Five Generations of American Experimental Composers.* New York. Editora Da Capo Press, 1995.

ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Buenos Aires. Ed Ariel, 1993.

_____. *Signo*. Barcelona. Ed. Labor, 1988.

_____. A Estrutura Ausente. São Paulo. Ed Perspectiva, 1971.

EIMER, Herbert. *Musique Electronique*. Lá Reveu Musicale, nº 236, pp. 45-49.

EMMERSON, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. Basingstoke: Macmillan, 1986.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo. Educ-Fapesp, 1998.

_____. Livro das Sonoridades, (notas dispersas sobre composição). Rio deJaneiro. 7Letras. 2005.

FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro. Zahar Editores S.A, 1983.

FONSECA e RODRIGUES, Rodrigo. *Música Eletrônica, a Textura da Máquina*. São Paulo: Annablume: belo Horizonte: Fumec, 2005.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven. Yale University Press, 1973.

FOSTER, Hall *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.

IAZZETTA, Fernando. *Além da Vanguarda Musical*. Em O Pós-Moderno. Belo Horizonte. J. Guinsburg & Ana Mãe Barbosa. Ed Perspectiva. Pág 227-246. 2005.

PADIN, Clemente , "El operador visual en la poesía experimental". Toronto, Universidad de Alberta, junio de 1997.

POUSSEUR, Henri. Música, Semantica y Sociedad. Alianza, Madrid. 1984.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. Rio de Janeiro. Ed. Exo. 2005.

READ, Herbert. Uma História da Pintura Moderna. São Paulo Martins Fontes. 2000.

_____. Escultura Moderna. São Paulo. Martins fontes. 2003.

ROADS, Courtis. "*The Computer Music Tutorial*". [S.l.:] The MIT Press. 4. impressão. 1999.

ROEDERER, Juan, G. Introdução à Física e Psicofísica da Música. São Paulo. Edusp. 1998.

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975.* Berkeley: University of Califórnia. 1977.

REICH, Steve. *Écrits et Entretiens sur la Musique.* Paris. Christian Bourgois Éditeur. 1981.

RUSH, Michel. Novas Mídias na Arte contemporânea. São Paulo. Martins Fontes, 2006.

SCHAEFFER, Pierre, *L´Oeuvre Musicale*. París, Ed.INA-GRM/Séguier, 1990.

_____. *A la recherche d´une musique concrète,* París, Seuil, 1952.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. London Harwood Academic Publishers. 1996.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Annablume. 2000.

ZÁRATE, Armando. "Antes de la vanguardia/ Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta". Buenos Aires. Ed. Rodolfo Alonso. 1976.

_____. "Los textos visuales en la época alejandrina", Buenos Aires. Ed Mundi Lerner. 1991.

ZICARELLI, D. et al. "Max 4.5 Reference Manual". [S.l.:] Cycling '74. 2004 a.

_____. "MSP 4.5 Reference Manual". [S.l.:] Cycling '74. 2004 b.

# ACASO E INDETERMINAÇÃO COMO FERRAMENTAS COMPOSICIONAIS EM CAGE

*Valério Fiel da Costa (UNICAMP)*

RESUMO: As obras compostas por John Cage a partir dos anos 50 trouxeram para o centro das discussões sobre música a questão do acaso como ferramenta de composição e da indeterminação como proposta poética. A idéia de uma proposta musical na qual o compositor aparentemente se desobriga em relação ao resultado sonoro foi alvo de inúmeras críticas. Ao vincular suas escolhas a referenciais tais como preceitos zen e o modelo de uma sociedade anárquica, Cage acabou sendo considerado menos como um compositor formal do que como um filósofo amador. No presente trabalho tentamos discutir a escolha de Cage por tais estratégias de composição buscando relevar as necessidades técnico-musicais que estariam por trás de tais escolhas e que poderiam servir para a re-inserção de sua obra dentro dos limites de uma análise musical mais estrita.

PALAVRAS-CHAVE: John Cage; Acaso; Indeterminação; Análise Musical; Ferramentas composicionais.

ABSTRACT: The John Cage pieces composed after 1950 bring to the center of the musical discussions the subject chance as a compositional tool and indeterminacy as a poetic proposal. The notion of a musical proposition where the composer apparently exempt himself from the sonorous result was a target for countless denunciations. On linking his choices in references as zen principles and the model of an anarchic society, Cage was considered less as a formal composer than an amateur philosopher. In this article we will try to discuss the Cage choice for this strategies of composition trying to bring to the surface the technical-musical necessities behind this choices and that can be usefull in the re-insertion of his oeuvre inside the limits of a strict musical analysis.

Keywords: John Cage; Chance: Indetterminacy; Musical Analysys; Compositional Tools.

Entre 1935-38 Cage manteve contato com o célebre compositor austríaco, refugiado nos EUA, Arnold Schoenberg (1874-1951) como aluno de teoria e composição. Da relação entre os dois surgiram alguns debates cujos temas, pensamos, nos ajudarão a entender melhor uma série de preceitos metodológicos desenvolvidos por Cage e que moldaram sua música nos anos subsequentes à separação dos dois.

O próprio Cage relata em diversas oportunidades histórias de como se dava sua relação com o mestre austríaco. Usaremos, porém, no presente trabalho, com o intuito de elaborar uma visão em perspectiva, o texto do musicólogo David Bernstein *John Cage, Arnold Schoenberg, and The Musical Idea,* publicado em 2002, onde se estuda com extrema competência a relação entre os dois compositores enfatizando a atração e a influência das idéias de Schoenberg na obra do compositor estadunidense.

Para David Bernstein, haveria uma série de divergências importantes entre os dois compositores, a saber: 1) a preferência cageana pela *conectividade* de material sonoro ao invés da *continuidade* valorizada por Schoenberg (Bernstein: 2002, p.35). O aspecto *conectividade* se expressava numa situação onde elementos sonoros simplesmente se sucederiam uns aos outros sem preocupação com desenvolvimento motívico. Este aspecto estrutural só veio a ser plenamente desenvolvido por Cage muito depois do fim de seu contato com Schoenberg, pouco antes de assumir o *acaso* como método de disposição de material sonoro; 2) Enquanto Schoenberg criticava a *repetição literal* como um procedimento estéril, incapaz de gerar novas formas e pregava a *variação* como norma, Cage valorizava esta mesma repetição justificando-se com uma imagem do próprio Schoenberg a respeito da variação: de que esta seria nada mais que uma "repetição não-literal" (Bernstein: 2002, p.29); 3) O interesse de Cage por uma música baseada não em material escalar ou serial, mas no *total sonoro.* É a partir desta idéia que Cage passa a elaborar suas primeiras propostas de organização musical tendo como parâmetro primordial o *ritmo*, tomado como único elemento realmente indispensável para a concepção de qualquer música.

Schoenberg defendia em suas aulas que música trata, essencialmente, de *repetição*. Sempre repete-se algo. Um motivo deve ser reafirmado logo após exposto e não pode ser simplesmente descartado no decorrer da peça. A repetição literal, porém, era considerada por ele monótona e deveria ser evitada. Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. "A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação" (Schoenberg:1993, p.35). Assim, o motivo re-apresentado deve sofrer alguma mudança. Tal mudança deve levar em consideração que, a menos que haja um equilíbrio entre elementos cambiantes e elementos estáveis, corremos o risco de perder o fio da meada, o discurso. Não se pode repetir literalmente nem fazer do contraste total um mote sob o risco de tornar a música incompreensível. Deve-se saber desenvolver coerentemente aquilo que se apresenta buscando manter o interesse e coesão a todo momento. Toda apresentação de material tem consequências e o compositor deve estar apto a enfrentá-las:

> Que o motivo seja simples ou complexo, que seja formado de poucos ou muitos elementos, a impressão final da peça não será determinada por sua forma básica: tudo dependerá de seu tratamento e desenvolvimento (Schoenberg:1993, p.35).

O desenvolvimento do aspecto *conectividade* em Cage está ligado à opção do compositor pelo *total sonoro* como matéria da composição e à criação de uma estruturação baseada no parâmetro duração.

Cage estava interessado na utilização do *ruído* em música, durante os anos 30, e empenhou-se em desenvolver uma *estruturação rítmica* capaz de abrigar tal entidade sonora. O *silêncio*, em um primeiro momento, ainda era considerado um item entre outros na paleta que o compositor pretendia utilizar. Rompendo com uma estruturação baseada em alturas, Cage podia conceber a música, ou *organização sonora* nos seguintes termos: *material* sonoro disposto, de acordo com um *método*, dentro de *estruturas* pré-concebidas, configurando-se com isso uma *forma*. Cage, durante sua carreira, sempre se referirá a esta *estruturação rítmica* como chave para suas composições, mesmo quando estiver em questão a ruptura com algum dos conceitos[1].

Os termos *forma* e *estrutura* significam, para Cage, respectivamente, *conteúdo* e *forma*. *Forma* seria a disposição no tempo de tudo aquilo que soa dentro de uma peça e *estrutura*, a divisão temporal definida pelo compositor previamente, dentro da qual a *forma* se desenrola.

Os anos 40 foram caracterizados, nos termos da *estruturação rítmica* cageana, por uma ênfase muito grande nos parâmetros *material* e *estrutura*. Constam desse período seus trabalhos envolvendo grupos de percussão e piano preparado. A maioria destas peças foram compostas tendo como mote o acompanhamento de dança.

Desde fins da década de 30, Cage colaborava com grupos de dança compondo e tocando. O que tinha à mão: uma paleta de ruídos (seu grupo de percussão ou preparações de piano) e um esquema rítmico, elaborado muitas vezes pelos próprios dançarinos, para compor a parte musical. Esse modelo foi adotado como base para sua *estruturação rítmica* (Cage:2000, p.34). Em peças de concerto, sem dança, Cage experimentou criar relações mais abstratas usando o chamado *princípio micro-macrocósmico* de organização rítmica, onde as pequenas partes da peça possuíam entre si as mesmas relações que as grandes partes como em *First Construction (in metal)* (1939) (idem, p.35).

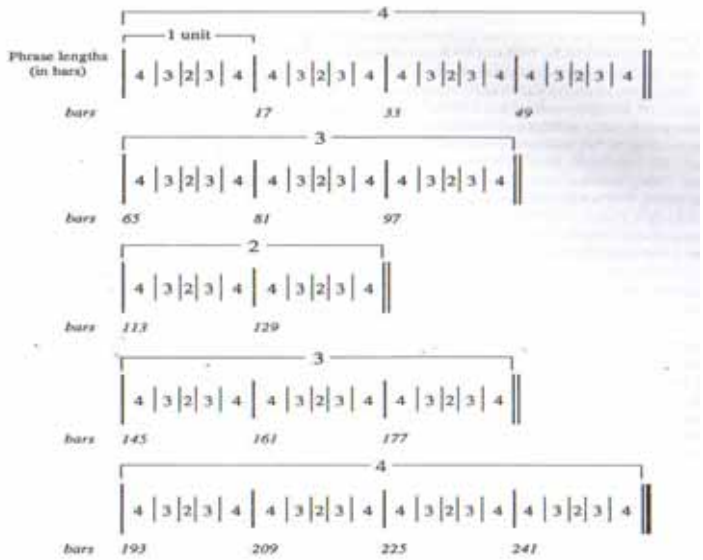



FIG 1 – estruturação rítmica da peça Fisrt Construction (in metal)[2]

Em artigo de 1944, chamado *Grace and Clarity*, Cage chama atenção para a relação entre forma e estrutura, afirmando que "os músicos, dançarinos e audiência gostam de ouvir e ver as leis da estrutura rítmica hora obedecidas, hora ignoradas" (Cage: 1995, 92). De fato, a música de Cage do final dos anos 30 caracterizava-se pela total sujeição da *forma* à *estrutura*. A sequência métrica da coreografia ou do esquema abstrato de concerto regulava de forma bastante marcante o desenrolar dos eventos sonoros no tempo: para cada barra dupla na partitura, havia uma mudança de textura correspondente. É a essa

---

[1] O parâmetro cageano *estrutura* foi questionado pelo compositor ainda nos anos 50, quando começou a escrever obras onde tal referencial torna-se prescindível ou mesmo inexistente. É o caso de obras como *Winter Music* (1957) para de 1 a 20 pianos e *Concert for Piano and Orchestra* (1958), onde a total autonomia entre as partes e a possibilidade destas serem tocadas em qualquer quantidade dentro dos limites da partitura faz com que não seja mais possível identificar suas *balizas temporais* (N.P.).

[2] PRITCHETT, JAMES. The Music of John Cage. New York: Cambridge University Press, 1995. p17.

abordagem que se deve o aspecto de *colcha de retalhos* de peças como *First Construction (in metal)* (1939), *And the Earth Shall Bear Again* (1942) e *Daughters of the Lonesome Isle* (1945).

Os aspectos da *forma* e do *método* (a sequência de eventos sonoros da peça e a maneira como estes são organizados) não adquiririam uma sistematização abstrata *in loco* mantendo-se objeto de escolhas intuitivas. Num primeiro momento eram objetos de improvisação; num segundo, frutos de escolhas realizadas dentro de séries de objetos ou quadros de material sonoro e, finalmente, tornaram-se produto de operações de acaso.

Em obras como o *String Quartet in Four Parts* (1950), ao invés de preencher os espaços de tempo da peça com material improvisado, técnica usada até então, Cage escolhe seqüências de fragmentos melódico-harmônicos dentro de uma série pré-concebida de objetos mais ou menos complexos (notas, acordes, fragmentos melódicos, vinculados ou não a modos de articulação). Com tal técnica o compositor alcançava um efeito onde a noção de conectividade se apresentava de forma clara, pois ao lidar com objetos previamente elaborados postos em sequência, a percepção de um discurso linear se perdia.

A idéia de *repetição literal* foi amplamente explorada em suas obras para percussão a partir de 1939 e para piano preparado entre 1940 e 1948, constituindo-se numa marca do período imediatamente anterior à produção das suas primeiras obras baseadas em séries de objetos sonoros e quadros de material gestual melódico-harmônico. Com o uso do acaso para determinar a continuidade dos sons no tempo, a partir do último movimento do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951), porém, o aspecto da repetição literal, bem como o controle sobre a conectividade dos sons, deixaram de figurar como centrais na obra do compositor.

Cage sai em busca de uma nova ferramenta de composição capaz de livrar a *forma* da influência da *estrutura* no final da década de 40. A desobrigação pura e simples da disposição dos sons dentro da estrutura não podia ser levada à cabo sem um mecanismo de estruturação que permitisse à forma fugir de uma auto-referencialidade, ou seja, que ao ignorar a estrutura enquanto referência rítmica, não se recaísse numa solução improvisatória que não tivesse outra saída que apelar para uma certa linearidade.

As músicas de Cage desse período (fins da década de 40), quase podem ser classificadas como grandes improvisações escritas (*Music for Marcel Duchamp* – 1947, *Sonatas & Interludes* – 1946-48). A adoção de uma *estrutura* racional como referência tinha papel importante na construção de uma música de caráter não-linear pois a lógica por trás do comportamento e sequência de eventos era um dado à parte da forma. Uma vez que a forma ignora a estrutura, a sequência de eventos ouvida se torna a única forma de apoio a partir da qual vão sendo conectados novos eventos. É essa característica que leva a música de Cage de volta a uma linearidade schoenberguiana 10 anos depois de romper com o mestre austríaco.

Quando a referência à estrutura deixa de existir como conseqüência natural de uma busca de Cage por uma maior flexibilidade entre *forma* e *estrutura*, torna-se necessário utilizar, ao invés do puro arbítrio da improvisação, as séries e os quadros de material gestual para organização da *forma.* Para Cage havia a necessidade de criar uma saída para o impasse *liberdade* versus *lei*, expresso pela relação entre *forma* e *estrutura*, sem com isso sacrificar a noção de *descontinuidade* na concepção da *forma*. As séries de *objetos sonoros* e os quadros de material gestual significaram um passo importante neste sentido, uma vez que a escolha dos detalhes era realizada *a priori* na elaboração dos quadros ou séries e o compositor podia operar mais livremente, na escolha seus blocos de construção, correndo menos riscos de recair em soluções lineares. Mas a flexibilização total só viria quando Cage resolveu usar o *acaso* como *método* para organizar a *forma* dentro da *estrutura*. O acaso surgiria neste momento como forma prática de resolver o problema do arbítrio e seus sotaques dentro da composição devolvendo à obra de Cage um importante aspecto de sua poética: a descontinuidade.

Em 1951, enquanto trabalhava no *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, o compositor Christian Wolf, o presenteou com o *I-Ching, ou Livro das Mutações* (Pritchett: 1995, 70). O uso oracular do I-Ching consiste no sorteio, usando varetas ou moedas, de *trigramas* formados pela combinação de linhas *yin* – vazadas e *yang* – compactas. Tais *trigramas* possuem entre si uma relação dinâmica de perpétua transitoriedade ou *mutação* e, combinados entre si, compõem signos mais complexos chamados de *hexagramas*. Cage usou o I-Ching como *método* para organizar a *forma*, em suas peças a partir desse período. Com isso conseguiu obter tanto um discurso musical baseado na *descontinuidade* – fruto da não interferência do gosto estético do compositor sobre o resultado – quanto uma relação plena de desobstrução entre *estrutura* e *forma*, neste momento, definitivamente *desobrigadas*. A característica básica das peças desse período é a *fixação* de elementos, escolhidos via operações de acaso, que deviam ser obedecidos à risca pelo intérprete.

Até 1957, Cage trabalhou quase exclusivamente com esse princípio e criou diversas obras onde o intérprete esteve sempre a serviço de escolhas feitas através de operações de acaso tais como uso oracular do I-Ching: *Music of Changes* para piano, *Imaginary Landscape N°4* para 12 rádios, *William Mix* para tape, *Two Pastorales* para piano preparado, todas produzidas em 1952; observação de imperfeições gráficas em folhas de papel a partir das quais notas eram definidas: *Music for Carillon N°2* (1954), *Music*

*for piano 1-84* (1952-56), ou ambas as técnicas: *26'1.1499" For a String Player* (1955).

As obras envolvendo *indeterminação*, ou seja, a participação efetiva do intérprete no seu formato final, começam a surgir na segunda metade dos anos 50 em obras como *Winter Music* (1957), para de 1 a 20 pianos, onde o compositor usa partes autônomas e em número variável. Tal autonomia entre as partes faz com que se perca definitivamente a noção de *estrutura*. No *Concert for Piano and Orchestra* (1958), há o mesmo princípio de autonomia entre as partes e, além disso, o solista deve escolher, dentro de um livro com 84 tipos diferentes de notações de caráter indeterminado, sua linha de performance.

Existe nesta escolha de Cage pela cessão de liberdades ao intérprete uma vontade de fazer com que as fronteiras entre este e o compositor sejam diluídas. Cage, no texto *Experimental Music*, de 1958, ao referir-se à sua música de caráter indeterminado, explica: "O que houve comigo é que me tornei um ouvinte e a música algo a ser ouvido" (Cage: 1995, p.7). Tais liberdades cedidas ao intérprete acabaram, porém, cobrando o seu preço. Cage logo percebeu que nem todo intérprete tinha condições de realizar os objetivos daquele tipo de proposta, seja por uma questão de despreparo técnico, seja por uma questão de ignorância em relação ao procedimento, seja por má-fé. Ao referir-se a isso em entrevista cedida a Hans G. Helms em 1972, desabafa:

> Dar liberdade ao intérprete individual me interessa cada vez mais. (esta liberdade) Dada a indivíduos como David Tudor, claro, gera resultados que são extraordinariamente belos. Quando essa liberdade é dada a indivíduos sem disciplina e que não partem – como digo em vários textos – do *zero* (por *zero* entendo a abstenção em relação aos seus gostos e desgostos), que não são, em outras palavras, indivíduos mudados, mas que permanecem como indivíduos com seus gostos e desgostos, daí, claro, dar liberdade não tem interesse nenhum (Cage: Ibid. Kostelanetz: 1991, 67) .

Consideramos que, por trás de tais criticas do compositor ao modo equivocado de abordagem de suas obras por parte de alguns intérpretes, estaria a mesma inquietação que o levou a utilizar pela primeira vez uma operação de acaso como ferramenta composicional: garantir um resultado sonoro descontínuo, livre de soluções lineares ou explicitamente discursivas (clichês evidentes seriam um item proibido dentro desse escopo) e em que a referência a uma estrutura abstrata seja eliminada (ou pelo menos desenfatizada ao máximo).

Para Cage a questão da indeterminação em música não era meramente técnico-composicional e envolveria uma disciplina de busca em direção ao inaudito. Quando Cage afirmou ter se *tornado um ouvinte e a música algo a ser ouvido* (Cage:1995, p.7), se referia, na realidade, a uma escolha pessoal por uma conduta disciplinada em relação ao fato sonoro refletida na maneira como busca apreendê-lo. Cage buscava evitar o efeito indesejável da indisciplina criando situações onde o intérprete não tinha outra saída a não ser afrouxar suas referências idiomáticas, seja devido à inutilidade delas dentro de um contexto sonoro saturado de informação, seja obedecendo regras de performance que o levassem a isso.

Sustentamos que estava em jogo não apenas uma referência à forma correta de comportar-se diante do sonoro, mas uma certa *expectativa quanto ao resultado* e que Cage optou por uma retórica de convencimento baseada no zen budismo por razões éticas. Apontar um caminho que levasse o intérprete a um resultado satisfatório sem utilizar para isso meios coercitivos tais como fazê-lo seguir uma partitura estrita ou dirigir sua performance. Seria a tentativa de equilibrar uma exigência estética a partir de um discurso poético aparentemente desobrigado com esta graças à evocação da retórica zen. Um estudo das obras de caráter indeterminado de John Cage que leve em consideração tal perspectiva, pode ser útil num processo de re-introdução destas peças no escopo da análise musical estrita.

## Bibliografia

BERNSTEIN, DAVID W. John Cage, Arnold Schoenberg, and The Musical Idea. In: PATTERSON, DAVID W. John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950. New York: Routledge Publishing, 2002. cap. 1, p.15-45.

CAGE, JOHN. Silence - Lectures and Writings. London: Boyars, 1995.

___. A Year From Monday: New Lectures and Writings by John Cage. Midlletown: Wesleyan University Press, 1967.

___. John Cage Writer: Selectec Texts. Editor: Richard Kostelanetz. New York: Cooper Square Press, 2000.

KOSTELANETZ, RICHARD. Conversing With Cage. New York: Limelight, 1991.

PRITCHETT, JAMES. The Music of John Cage. New York: Cambridge University Press, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. São Paulo: Edusp, 1993.

# PONTOS DE CONTATO ENTRE A *SONATA PARA PIANO*, OP.1, DE ALBAN BERG E A *PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA*, OP.9, DE ARNOLD SCHOENBERG

*Carlos de Lemos Almada (UNIRIO)*

RESUMO: Este artigo relata uma análise comparativa entre a *Sonata para Piano*, op. 1 (concluída em 1908), de Alban Berg e a *Primeira Sinfonia de Câmara*, op. 9 (1906), de Arnold Schoenberg, ressaltando as notáveis semelhanças existentes entre essas duas obras. O principal objetivo deste estudo é investigar em que grau de profundidade a *Sonata* foi influenciada pela *Sinfonia*, considerando não só a forte impressão que o surgimento desta última causou sobre Berg, devido a suas características inovadoras peculiares e sua própria importância dentro do contexto histórico-musical, quanto as relações gravitacionais existentes entre mestre (Schoenberg) e discípulo (Berg).

PALAVRAS-CHAVE: Alban Berg; *Sonata para Piano* op. 1; Arnold Schoenberg; *Primeira Sinfonia de Câmara* op. 9; influência; análise.

ABSTRACT: This article reports a comparative analysis of the *Piano Sonata,* op. 1, by Alban Berg (composed in 1908) and the *First Chamber Symphony*, op. 9, by Arnold Schoenberg (1906), stressing the notable similarities that exist in these works. The principal aim of the present study is to investigate how deeply the *Sonata* was influenced by the *Symphony*, concerning not only the strong impression caused by the latter over Berg, which was due to its peculiar innovative features and its own importance within the historical-musical context, but also the gravitational relationship between teacher (Schoenberg) and discipule (Berg).

KEYWORDS: Alban Berg; *Piano Sonata* op. 1; Arnold Schoenberg; *First Chamber Symphony* op. 9; influence; analysis.

## Introdução

Este artigo se apresenta como etapa inicial de uma análise detalhada da *Sonata para Piano* op.1, de Alban Berg. A idéia de realizá-la surgiu a partir de uma audição (com acompanhamento de partitura) da referida obra durante a elaboração de minha dissertação de mestrado, que enfoca a *Primeira Sinfonia de Câmara*, op. 9, de Arnold Schoenberg.[1] Embora não fosse meu primeiro contato com a sonata berguiana, ouví-la naquele momento específico, em razão de meu profundo envolvimento com o projeto de mestrado, causou-me forte impressão, devido às notáveis semelhanças que pude então perceber (ao menos no nível da superfície musical) entre ambas as obras.

A decisão de iniciar o presente estudo veio imediatamente, junto com o que considero sua principal questão: as nítidas semelhanças que existem entre as duas obras seriam apenas superficiais ou resultariam de afinidades mais profundas, oriundas de suas estruturas?

## Antecedentes da *Sonata* op.1

Alban Berg nasceu em 1885, em Viena. Segundo Crawford (1993), dividia seus interesses intelectuais na juventude quase igualmente entre música e literatura, fato que influenciaria de forma decisiva seu estilo maduro de compositor. Aos 19 anos, em 1904, começou a ter aulas com Schoenberg. Em um interessante artigo sobre os estudos de Berg nessa época, Rosemary Hilmar (1984) comenta as diversas matérias abordadas (harmonia, contraponto, morfologia, análise, orquestração e, por fim, composição), ilustradas com reproduções de alguns exercícios (repletos de "impiedosas" correções do mestre), fornecendo não só um retrato da incrível evolução do aluno em tão curto espaço de tempo,[2] como um valioso painel dos métodos de ensino empregados por Schoenberg.[3]

Entretanto, são os comentários de Hilmar a respeito das várias tentativas de Berg em escrever um movimento de uma sonata para piano, inicialmente apenas como exercícios no manejo da forma-sonata, que interessam diretamente aos objetivos deste trabalho. Hilmar relaciona cinco dessas tentativas, com apenas a última delas levada a cabo. Segundo a autora, a principal razão pela qual Berg descartara as

[1] ALMADA (2007).

[2] Isto é, entre 1904 e 1906, ano em que inicia a composição de sua *Sonata*, quando, sem dúvida alguma, Berg já é um compositor plenamente formado.

[3] Ainda que essas primeiras aulas aconteçam cerca de sete anos antes da publicação de seu tratado *Harmonielehre* (SCHOENBERG, 2001, na versão em português), é interessante constatar que a ordem dos exercícios de Berg segue rigorosamente a metodologia empregada nesse livro.

versões anteriores teria sido a "dificuldade em desenvolver a idéia musical a partir de sua célula motívica básica em linhas mais extensas no curso de um movimento [relativamente] longo".[4] Hilmar passa então a descrever brevemente as quatro fragmentárias sonatas-exercícios, comentando a preocupação de Berg em encontrar boas soluções para os problemas da transição e de um tema secundário suficientemente contrastante em relação ao principal (um dos obstáculos nessa tarefa derivaria de um excessivo emprego de seqüências melódicas).[5] A quinta sonata, a única completa, é, segundo Hilmar, bem mais fluente nesses aspectos, embora ainda contenha um grande número de seqüências e seu estilo seja "muito mais imaturo do que aquele do op.1, a despeito do fato de que Berg tenha constantemente revisado esta última sonata até que ela alcançasse a versão que conhecemos hoje."[6] De acordo com Hilmar, nesse quinto exercício – um único movimento em forma-sonata, como no op.1 – "o conceito de contínua variação em desenvolvimento é muito bem exemplificado.(...) Frases completas são raramente repetidas por inteiro, são antes modificadas, seja por timbre, ritmo, harmonia ou melodia."[7] Além dessa importante semelhança construtiva com o op.1, Hilmar cita outras, superficialmente mais explícitas: o compartilhamento de alguns motivos rítmicos, o emprego de reminiscências dos temas principais no trecho conclusivo da seção de exposição, a escolha de fragmentos melódicos descendentemente cromáticos na caracterização dos temas secundários de ambas as peças etc.[8] De todas essas características presentes no op.1, talvez a mais decisiva seja a importância que Berg dá à variação contínua das idéias musicais associada a uma notável economia de meios. É um traço de sua personalidade composicional que pode ser facilmente rastreado em seu mestre, e que tem como um dos mais significativos exemplos de aplicação justamente a *Sinfonia de Câmara*.[9] Além disso, o grupo de semelhanças relatadas por Hilmar entre o quinto exercício de Berg e o op.1 poderia também servir para apresentar basicamente alguns dos pontos em comum entre esta última obra e o op.9 schoenberguiano. São, contudo, ainda frágeis conexões. Para que seja reconhecida uma relação incontestável de influência entre as obras é necessário apresentar evidências mais sólidas, como pretendo fazer no próximo tópico.

## A influência da *Sinfonia de Câmara* sobre Berg

Além da costumeira relação gravitacional de influência que quase sempre existe entre mestre e discípulo, alguns fatores adicionais colaboram para que se perceba um fascínio acima do comum exercido pela Sinfonia de Câmara sobre Berg, fascínio este que não se limitou ao período em que foram compostas ambas as obras (tanto o op.9 schoenberguiano quanto o op.1 de Berg), propagando-se pelas décadas seguintes. Pode ser citado como exemplo disso a homenagem feita na ópera Wozzeck (de 1921), na qual, na terceira cena do segundo ato, Berg utiliza um ensemble composto por quinze solistas, em idêntica formação da Sinfonia,[10] no acompanhamento instrumental de um dramático dueto entre os personagens Wozzeck e Marie. Além deste, outros traços do op.9, embora menos salientes, podem ser rastreados na mesma ópera, principalmente, no que se refere ao emprego dos elementos não-diatônicos ou extratonais mais característicos da Sinfonia schoenberguiana – a escala de tons inteiros e os intervalos de quarta justa. É especialmente notável o uso que Berg faz de acordes formados por quartas que, em Wozzeck, uma obra atonal, servem para aludir um tonalismo "enviezado", como se pode perceber na canção de ninar que Marie entoa para fazer adormecer seu pequeno filho (ato II/ primeira cena).[11] Uma outra evidência da importância do op.9 para Berg é a famosa análise da Sinfonia,[12] por ele realizada em 1918 para uma série de apresentações na Verein für musikalische Privataufführungen [Sociedade para concertos privados], criada por Schoenberg em Viena. Embora tenha sido idealizado com o modesto propósito de se tornar uma espécie de guia orquestral para um melhor entendimento da estrutura e do conteúdo da obra pelo público presente nos ensaios e nas récitas daquela ocasião, o trabalho analítico de Berg possui tal grau de profundidade e acurácia que se tornou, mesmo na época atual, uma importante referência para estudos musicológicos daquela importante obra schoenberguiana.[13]

---

[4] HILMAR, op. cit., p.18.
[5] Ibid., p.18-21.
[6] Ibid., p.21.
[7] Ibid., p.21.
[8] Ibid., p.21-27.
[9] O extraordinário e múltiplo processo de variação em desenvolvimento presente no op.9 é analisado em detalhes no capítulo III de minha dissertação de mestrado (ALMADA, 2007).
[10] A instrumentação em questão é a seguinte: flauta (dobrando com flautim), oboé, corne inglês, requinta, clarineta, clarone, fagote, contrafagote, duas trompas e quinteto de cordas.
[11] O emprego das quartas e dos tons inteiros por Berg não se limita a *Wozzeck*, abrangendo, em maior ou em menor medida, diversas de suas obras, tonais, atonais ou seriais. Na *Sonata* op.1 isso também ocorre, com tais elementos assumindo um papel de importância estrutural, como será ainda comentado com mais detalhes.
[12] BERG (1993).
[13] Ver, por exemplo, FRISCH, Walter. *The early works of Arnold Schoenberg (1893-1908)*. Los Angeles: University of California Press 1993; MAHNKOPF, Claus-Steffen *Gestalt und Stil: Schönbergs erste Kammersymphonie und ihr Umfeld*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1994; DALE, Catherine. *Schoenberg's chamber symphonies: the crystalliation and rediscovery of a style.* Aldershot: Aschgate Publishing Limited, 2000; MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara nº1.* São Paulo: Rondó, 2003.

A influência do op.9 sobre a Sonata também é enfatizada por Theodor W. Adorno em diversos trechos de seu livro sobre Berg,[14] de quem durante certo tempo foi aluno. O autor chega a sugerir que "o desenvolvimento estilístico de Berg brotou de uma insistente preocupação com os problemas composicionais da Sinfonia de Câmara (...)."[15] Menciona também as diversas "reminiscências temáticas" do op.9 presentes na peça de Berg, bem como as formações quartais e em tons inteiros, embora ressalte as peculiaridades de tratamento em ambas as obras como sua diferença central.[16] No entanto, tais comentários parecem resultar de uma análise, ainda que correta e precisa em seus termos, consideravelmente superficial e, portanto, ainda insuficiente para os propósitos deste artigo.[17]

Seja como for, parece ser plausível crer – como bem sugere Adorno, aliás – que o op.1 seria fruto de um natural entusiasmo de jovem discípulo diante de uma criação artística tão fascinante e de tão forte significado histórico, como é o caso da Sinfonia,[18] o que não diminui, evidentemente, os inúmeros méritos da composição de Berg. A esse aspecto é importante acrescentar que o próprio Schoenberg foi tomado por um enorme entusiasmo ao finalizar sua Sinfonia, que considerou a "esperada consolidação de um novo estilo de compor",[19] comemorando esse fato com seus discípulos mais chegados. Um testemunho de outro de seus alunos, Anton von Webern, para quem o op.9 schoenberguiano causou uma "impressão colossal", é revelador: "Sob a influência dessa obra, escrevi no dia seguinte um Movimento de Sonata. Nesse movimento atingi as fronteiras extremas da tonalidade."[20] Postas estas palavras ao lado das evidências anteriormente mencionadas sobre o facínio de Berg pelo op.9, torna-se mais do que plausível – quase inevitável, eu diria – conjecturar que este tenha sofrido impacto semelhante ao de seu colega, que o levou igualmente a compor (no caso, a Sonata) sob seu efeito.

A despeito desse conjunto de fatos, evidências, comentários e depoimentos, a principal questão que concerne o presente estudo se mantém: as semelhanças entre a Sinfonia de Schoenberg e a Sonata de Berg seriam meramente superficiais ou estariam ancoradas em níveis mais profundos, revelando indentidades estruturais entre ambas as obras? A busca por uma resposta mais precisa exige uma investigação técnica suficientemente consistente, considerando as análises individuais de três dos principais aspectos musicais envolvidos: estrutura formal, conteúdo motívico e harmonia.

## Comparação entre o op.1 de Berg e o op.9 de Schoenberg

Baseado em análises minuciosas por mim realizadas em ambas as obras,[21] a comparação entre elas segue uma estrutura de tópicos, de modo a apresentar os resultados de uma maneira objetiva e concisa, privilegiando apenas os aspectos relevantes aos objetivos deste artigo.

## Estrutura formal

Embora ambas as peças sejam escritas em um único movimento, esta é uma semelhança meramente ilusória, tendo em vista as diferenças que surgem num exame estrutural um pouco mais aprofundado. O op.1 parece ser o bem sucedido fruto de uma tentativa de suprir uma deficiência composicional específica – a elaboração de um consistente e fluente movimento em forma-sonata –,[22] estando, por assim dizer, precisamente sobre a linha fronteiriça que separa o Berg aluno do Berg compositor formado. Ou seja, a despeito das inúmeras e incontestáveis qualidades dessa obra, principalmente no que se refere ao conteúdo, a estrutura da *Sonata* é despretensiosa e, em certa medida, "engessada" e não-orgânica, como que refletindo preocupações do compositor em dar conta de todas as "exigências" do formato clássico.[23] Já o op.9 possui uma estrutura de enorme complexidade e detalhada organicidade: trata-se de um único e longo movimento que comporta inúmeras subdivisões revelando uma rede intrincada de hierarquias arquitetônicas. No nível estrutural mais básico são reveladas cinco

---

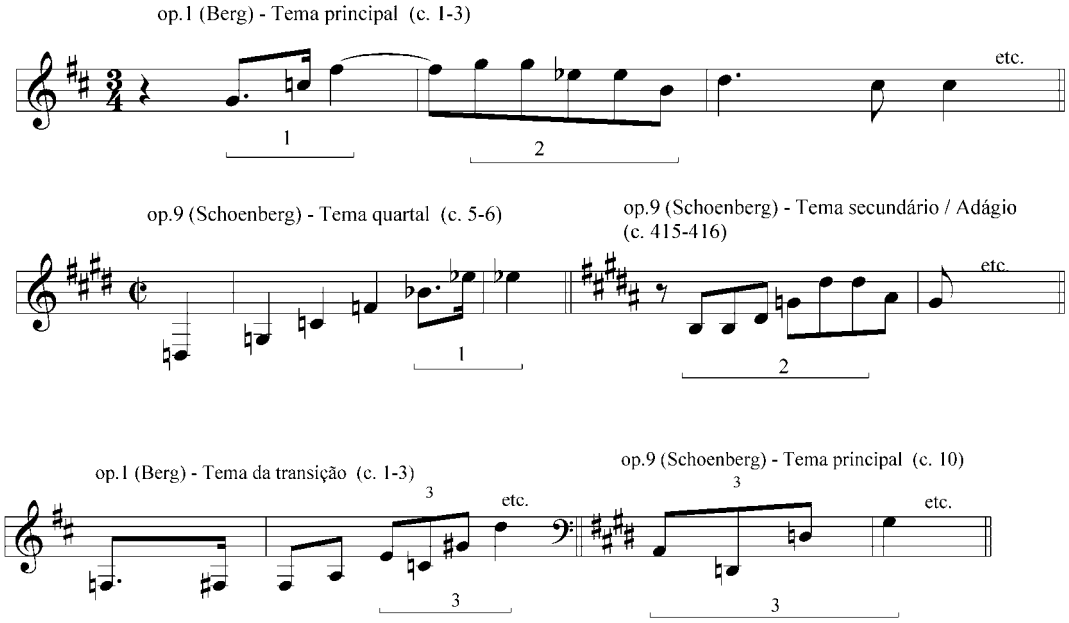
[14] ADORNO (1994).
[15] ADORNO (op. cit., p.40).
[16] Ibid., p.41.
[17] A favor de Adorno, é bom que se diga, seu texto não pretende examinar a fundo as obras de Berg sob uma perspectiva puramente técnica (o autor analisa no livro diversas das composições de seu mestre, dedicando poucas páginas a cada uma delas, o que é evidentemente insuficiente para uma análise aprofundada). Sua intenção nesses escritos parece ser a de fazer vir à tona a alma criativa berguiana, a partir dos reflexos da própria experiência do autor com o compositor e com o conjunto de suas obras – segundo seus próprios critérios – mais significativas.
[18] No sentido de situar-se na fronteira extrema dos recursos da tonalidade e de constituir uma espécie de vitrine de novos caminhos. Para uma discussão mais aprofundada, ver ALMADA (2007).
[19] SCHOENBERG (1984, p. 49).
[20] WEBERN (1984, p. 126).
[21] Para a *Sinfonia*, lanço mão dos dados coletados em minha dissertação de mestrado (ALMADA, 2007). Já no caso da *Sonata* as informações aqui utilizadas resultam de um estudo analítico sobre sua forma (estrutura e relações motívico-temáticas) e harmonia, ainda não publicado.
[22] Segundo a opinião de Hilmar, já apresentada.
[23] Talvez o exemplo mais emblemático disso seja o *ritornello* que separa as seções de exposição e de desenvolvimento que, considerando o material melódico-harmônico empregado por Berg nessa peça e, principalmente, sua quase fixação em evitar repetições literais das idéias musicais, soa quase como um inexplicável anacronismo.

grandes partes que delineiam um esquema de movimentos convencionais, porém num agrupamento inusitado (sem falar no fato de estarem "soldadas" uma às outras): (I) exposição (de uma forma-sonata, onde está inserido o material principal da obra); (II) scherzo; (III) desenvolvimento (do material da parte I); (IV) adágio e (V) finale, com uma estrutura mista de reexposição e coda. Cada uma dessas partes admite, por sua vez, novas subdivisões, o que, por si só, nos faz perceber a enorme diferença entre as estruturas das duas obras aqui focalizadas.[24]

## Material motívico

Sem dúvida, é o aspecto mais evidente de identidade entre as duas peças, pois está ligado antes de tudo à superfície musical. A simples audição comparativa das obras pode fornecer imediatamente vários pontos de contato, a partir da notável semelhança rítmica de algumas idéias motívicas compartilhadas. É um fato consensual que o ritmo é o parâmetro mais decisivo na identificação de um motivo,[25] o que se confirma no presente estudo.

A seguir são apresentados alguns trechos de temas importantes da *Sonata* (ver ex.1), nos quais nota-se a presença de elementos motívicos nitidamente derivados da peça schoenberguiana. A enorme diversidade motívico e temática que ocorre nesta última obra (num grau de intensidade muito mais elevado em relação ao que acontece no op.1) faz com que tornem-se relevantes para a presente análise comparativa apenas os motivos de maior importância estrutural,[26] deixando de lado não só as inúmeras variantes destes como as demais idéias, a eles subordinadas ou não.




Exemplo 1 – comparação entre motivos do op.1 (Berg) e do op.9 (Schoenberg)

Como se observa no ex.1, existem basicamente três pontos-chave na comparação motívica, todos eles exercendo papéis de grande importância nas estruturas temáticas de ambas as obras. Os dois primeiros (1 e 2) se apresentam já no início da *Sonata*, na abertura do tema principal, correspondendo à quase totalidade de seu *enunciado primordial*[27] (como se pode constatar, o terceiro compasso do enunciado consiste numa variante do primeiro, por aumentação rítmica). Tais motivos possuem uma relação de evidente parentesco com elementos decisivos de dois dos temas da *Sinfonia*.

---

[24] Para um estudo mais detalhado dos níveis estruturais da *Sinfonia de Câmara*, ver ALMADA (2007).

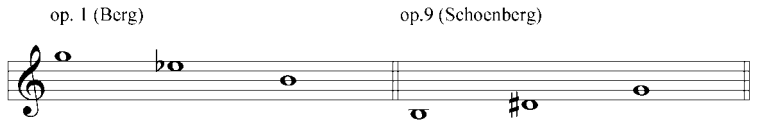
[25] Ver, por exemplo, SCHOENBERG (1990, p.8).

[26] Considerando que a importância estrutural de um motivo está ligada, basicamente, à sua freqüência de ocorrência na obra, sua capacidade em gerar outros motivos, através dos processos de variação em desenvolvimento e sua utilização na construção temática. Para a classificação hierárquica dos motivos do op.9 ver ALMADA (2007, p. 94-5).

[27] Emprego aqui a tradução de Celso Mojola para o termo schoenberguiano *Grundgestalt* (MOJOLA, 2003, p.49). Refere-se à idéia básica de uma determinada peça, a partir do qual são extraídos, através do processo de variação em desenvolvimento [*developing variation*], os mais diversos elementos motívicos e temáticos. No caso do enunciado primordial da *Sonata* de Berg a economia no tratamento dos recursos melódicos é excepcional: de fato, quase todo o material essencial da obra tem origem – direta ou indireta, nos mais variados graus de parentesco – em seus dois primeiros compassos.

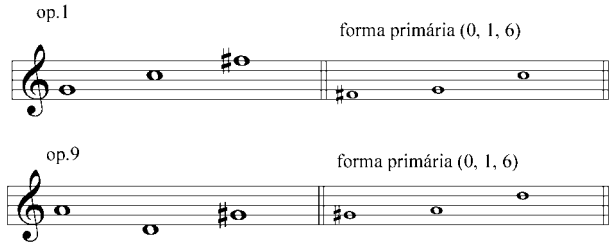
Considerando inicialmente apenas aos aspectos rítmico e de contorno, o motivo 1 corresponde ao desfecho do tema de abertura do op.9 (parte I), após uma sucessão de cinco quartas justas ascendentes e o motivo 2 ao enunciado do tema secundário do Adágio (parte IV). Já o motivo 3, que se caracteriza pelo contorno arpejado e pela figuração quialterada, surge no tema da transição do op.1, relacionando-se gráfica e auditivamente à anacruse do tema principal da *Sinfonia*.

Ao examinarmos esses motivos sob a perspectiva de seus conteúdos, surgem ainda novas ligações, embora não tão evidentes quanto àquelas acima mencionadas. Nesse aspecto percebe-se que as duas versões do motivo 2, tanto no op.1 quanto no op. 9, além de compartilharem a mesma configuração rítmica (incluindo o gesto característico da repetição de notas) arpejam a *mesma* tríade aumentada a partir de sol, embora com sentidos melódicos opostos (ver ex. 2). Essa tríade, por sua vez, é relacionada como subconjunto à escala de tons inteiros, que exerce (não por acaso) um importante papel estrutural em ambas as obras.[28]




Exemplo 2 – conteúdos das duas versões do motivo 2

Porém, o caso mais impressionante é a conexão através dos conteúdos de duas idéias aparentemente díspares: o motivo 1 do op.1 e o motivo 3 do op.9. Como mostra o ex.3, ambos são construídos a partir do tricorde (0,1,6), que também pode ser designado pela fórmula [3-5].[29]




Exemplo 3 – conteúdos do motivo 1 (op.1) e do motivo 3 (op.9)

Não devem também passar despercebidas as implicações estruturais dessa escolha por parte de Schoenberg (e provavelmente transmitido à *Sonata* de Berg, pelas mesmas razões): os dois intervalos consecutivos do conjunto – quarta justa e quarta aumentada – parecem simbolizar, cada qual, um dos elementos extratonais mais solidamente presentes na arquitetura harmônica de ambas as obras, as seqüências quartais e a escala de tons inteiros. É também bastante significativo que Berg, plenamente consciente das possibilidades e da importância do tricorde, tenha-o empregado em diferentes configurações, praticamente em quase todos os momentos de importância de seu op.1, criando novos motivos e associações, não a partir do processo derivativo convencional (i.e., tendo como base principal a variação rítmica), mas de várias manipulações do conteúdo intervalar da coleção-chave. Em outras palavras, Berg, um pouco antes do cruzamento definitivo da fronteira da tonalidade (a ser realizado por Schoenberg, entre 1908 e 1909), já emprega com um destaque inequívoco um procedimento da composição atonal. O mesmo não ocorre em relação à atuação do mesmo motivo no op.9. Isto quer dizer que nesta obra o tricorde (0,1,6) é utilizado apenas na configuração original (ou seja, serializado),[30] em moldes convencionais da prática tonal no tratamento de motivos, com suas múltiplas formas de manipulação.[31]

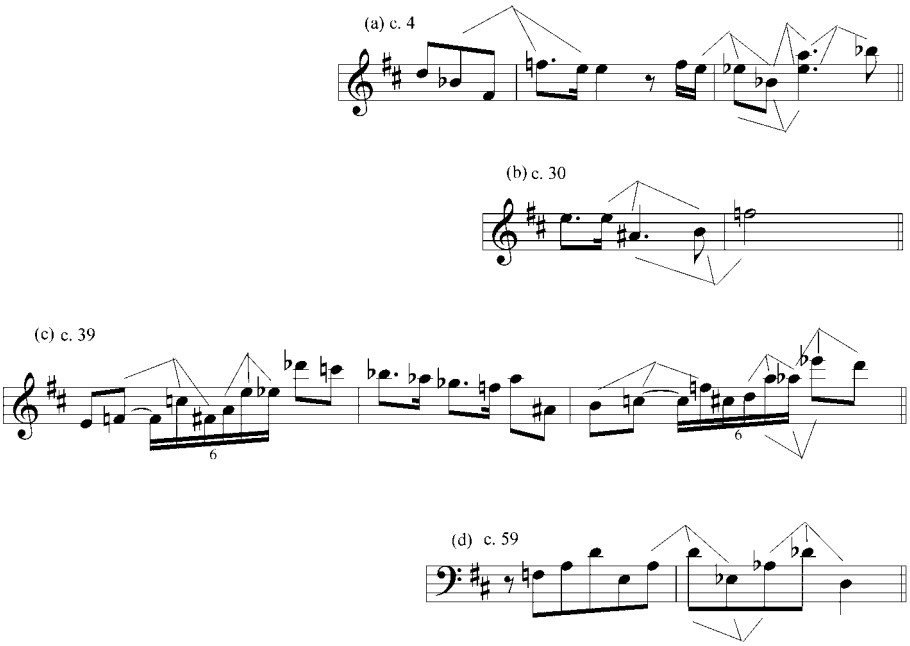
---

[28] Corroborando essa afirmação, o conteúdo do motivo 3 da *Sonata* é também oriundo da escala de tons inteiros: mi, dó sol# e ré (ver ex.1).

[29] Para a classificação dos agrupamentos de classes de alturas segundo a Teoria dos Conjuntos [*Pitch-class Theory*],criada por Milton Babbitt, ver (FORTE, 1973).

[30] Confirmando este fato, a mesma seqüência de intervalos (porém transposta para dó#-fá#-si#) está também presente no op.9 no enunciado do principal tema do grupo secundário, na parte I (c. 84).

[31] Subjacentemente, é interessante constatar a grande importância que tem esse tricorde para os participantes da Segunda Escola de Viena. Ele é denominado "célula germinal" por Stuckenschmidt (1991, p. 437-47) no último capítulo de sua biografia de Schoenberg. Segundo esse autor, a seqüência quarta justa-quarta aumentada (portanto, serializada) é uma das principais "idéias fixas" schoenberguianas, tendo sido empregada com um certo destaque em um número extenso de obras, além da *Sinfonia*, abrangendo todas as fases criativas do compositor: na canção *Warnung* op.3/3, em *Noite Transfigurada* op.4, no *Quarteto de Cordas* op.7, nos *Gurrelieder*, no *Quarteto de Cordas* op.10, nas *Canções* op.15, nas *Peças Orquestrais* op.16, no *Quarteto de Cordas* op.30, na ópera *Moisés e Aarão*, nas




Exemplo 4 – versões do tricorde [3-5] no op.1

Como evidência de sua importância na estrutura harmônico-formal da *Sonata*, o tricorde [3-5] está presente virtualmente em todas as suas idéias temáticas, como mostra o ex.4: além dos dois trechos anteriormente mencionados – os enunciados do tema principal (ou tema A) e do tema da transição –, na continuação do tema A (seção *a* do ex.4) e em ambos os temas constituintes da seção secundária, B1 (seção *b*) e B2 (seção *c*). Contudo, o tricorde não atua apenas na constituição dos temas, mas enraiza-se nas próprias texturas de acompanhamento, como se observa nas seções *d* e *e* do mesmo exemplo (lembrando que esses constituem apenas uma breve amostra dos inúmeros casos onde atua essa coleção). Percebe-se também que, em certos trechos, há superposições de transposições do tricorde, criando verdadeiras correntes inteiramente nele baseadas.

## Harmonia

A despeito de compartilhar com a *Sinfonia* o material extratonal que lhe é mais característico – as quartas justas e a escala de tons inteiros – a estrutura harmônica do op.1 diferencia-se bastante daquela. O op.9 é uma obra essencialmente apoiada na tonalidade, apesar de bastante expandida, como outras composições do mesmo período schoenberguiano. O op.1, embora "oficialmente" tonal (possui armadura de Si menor), definitivamente não soa assim. Excluindo-se alguns poucos trechos em que é possível encontrar um nexo tonal (breves seqüências de acordes triádicos, que poderiam ser quase consideradas "casuais"), há apenas dois momentos nos quais o I grau da região tônica é firmemente enfatizado: o trecho inicial (c.1-4), no qual se percebe uma clara cadência autêntica e, justamente, a passagem que corresponde aos últimos compassos da peça (c.178-180), com o ressurgimento da tríade tônica, desta vez, por "gravidade", sem um movimento cadencial explícito. Quase todo o restante da *Sonata* se desenrola num ambiente harmônico bastante instável, decorrente de uma polifonia intensa, do contínuo processo derivativo das idéias e de uma organização fortemente apoiada nos elementos acima mencionados (quartas e tons inteiros). No caso da obra schoenberguiana, tais elementos são empregados essencialmente a serviço da tonalidade[32] que, por sua vez, é organizada em diversos níveis hierárquicos, associados a níveis correspondentes da arquitetura formal (o que não se percebe na análise do op.1). Há, além disso, inumeros pontos cadenciais na *Sinfonia* que funcionam como precisos meios de articulação entre forma e harmonia, outra característica praticamente ausente na *Sonata*.

---

*Variações sobre um Recitativo para Órgão* op.40, em *O Sobrevivente de Varsóvia* op.46 e até na última composição concluída de Schoenberg, o *Salmo 130: De Profundis*, op.50b. Já Flo Menezes classifica o tricorde entre algumas das coleções intervalares preferenciais compartilhados pelos três compositores (Schoenberg, Berg e Webern), denominando-o especificamente "primeiro arquétipo weberniano" (MENEZES, 1987, p. 74-80).

[32] Embora em certos (e, proporcionalmente, curtos) trechos climáticos, com objetivos aparentemente expressivos, Schoenberg se aproveite das propriedades inerentemente simétricas das seqüências de quartas e da escala em tons inteiros para criar verdadeiros "territórios" desvinculados do poder gravitacional de um centro tonal. Para uma discussão mais aprofundada, ver ALMADA (2007).

O cromatismo desempenha outro papel importante na construção de ambas as obras. Contudo, há algumas diferenças em seu tratamento que devem ser explicitadas. No caso do op.9, embora esteja presente na feitura dos temas e das linhas de acompanhamento, o cromatismo é principalmente empregado com uma finalidade harmônica, seja como meio preferencial no encadeamento de acordes (especialmente quando são envolvidos aqueles da classe dos errantes),[33] seja entranhado na própria estrutura tonal da obra, o que é principalmente simbolizado pela grande importância dada por Schoenberg à relação napolitana.[34] No op.1 de Berg, o cromatismo é até mais saliente e epidérmico, tornando-se mesmo a característica mais marcante de certos motivos e temas. Contudo, a profusão dos movimentos cromáticos nas variadas linhas e a natureza essencialmente polifônica da obra contribuem para uma infiltração cromática na dimensão harmônica.[35]

## Considerações finais

É plausível considerar que o surgimento da *Sinfonia de Câmara* tenha exercido um forte impacto sobre o jovem compositor Alban Berg. Isso foi devido, por certo, não apenas ao poder influenciador que emana naturalmente de um mestre diante de seu discípulo (o que é potencializado, se considerarmos, como é o caso, a magnitude da capacidade criativa desse mestre), mas principalmente às notáveis peculiaridades inovadoras dessa obra, bem como o contexto histórico do momento de sua composição (no limiar do rompimento com a tonalidade, em meio a uma intensa efervescência nas diversas áreas artísticas, culturais, políticas e sociais vienenses) e às próprias condições pessoais e profissionais dos dois personagens envolvidos: Schoenberg, consolidando "um novo estilo de compor" (que iria ser quase que imediatamente abandonado em prol da composição atonal), em pleno equilíbrio entre o novo e o tradicional; Berg testando suas primeiras forças como compositor inteiramente formado, mas ainda dependente de seu mentor.

A *Sonata para Piano*, op.1 emerge nesse quadro não como um mero estágio intermediário entre os exercícios escolares e as peças mais maduras de Berg, mas como uma obra surpreendentemente inovadora (considerando a relativamente breve experiência do compositor),[36] ainda que não se mostre imune às influências adquiridas do op.9 schoenberguiano.

As semelhanças entre as obras mostram-se evidentes apenas num exame mais superficial, principalmente no que se refere à elaboração de certos motivos e o aproveitamento dos elementos harmônicos mais característicos do op.9, a saber, as quartas justas e a escala de tons inteiros. Como foi apontado, tal aproveitamento é efetuado com propósitos e meios bastante diversos, considerando as enormes diferenças estruturais existentes entre ambas as composições.

O presente estudo consititui uma etapa inicial de um trabalho de maiores proporções, que visa analisar em profundidade o op.1 de Berg, considerando não só suas dimensões formal (subdividida em estrutura e construção motívico-temática) e harmônica, como também aquela que é uma das principais características dessa obra, o tratamento dado ao desenrolar das idéias, através de um contínuo processo de variação em desenvolvimento, que nela está presente em níveis de rara intensidade e profundidade.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Alban Berg* (Juliane Brand & Christopher Hailey, trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

ALMADA, Carlos de L. *"Nas fronteiras da tonalidade: Tradição e inovação na forma na Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BERG, Alban. Arnold Schoenberg: Chamber Symphony (Mark DeVoto, trad.). *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. XVI, numbers 1 & 2, p. 236-68, 1993.

CRAWFORD, John e Dorothy L. *Expressionism in Twentieth Century Music.* Bloomington: Indiana University Press, 1993.

FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

[33] Os acordes errantes possuem múltiplo significado funcional. São exemplo de errantes a tríade aumentada, a tétrade diminuta, o acorde meio-diminuto e os acordes de sexta aumentada. Para uma definição mais completa ver SCHOENBERG (2001, p.286).

[34] Isto é, a relação entre uma altura referencial e outra dela distanciada por segunda menor ascendente. Tal relação acontece na *Sinfonia* tanto no nível das notas, quanto dos acordes e das regiões tonais.

[35] Embora a análise harmônica da *Sonata* tenha revelado também o uso da relação napolitana, ela acontece de uma maneira muito mais rarefeita e tímida do que na peça schoenberguiana. Além de ser limitada a um único e breve trecho (a coda, c. 170-176), envolve apenas o nível das notas e dos acordes (e não o das regiões), em oposição ao que acontece na *Sinfonia*, na qual representa um decisivo papel de sua estrutura harmônica.

[36] A esse respeito, é particularmente notável, como foi mostrado na análise motívica, a presença de precoces procedimentos atonais na construção temática da *Sonata*.

HILMAR, Rosemary. Alban Berg's studies with Schoenberg. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. VIII, number 1, p.7-29, jun. 1984.

MENEZES FILHO, Florivaldo. Apoteose de Schoenberg: Ensaios sobre Arquétipos da Música Contemporânea. São Paulo: Editora da USP, 1987.

SCHOENBERG, Arnold. How one becomes lonely. In: _____. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Londres: Faber & Faber, 1984, p. 30-53.

_____. *Fundamentals of musical composition.* (Gerald Strang, ed.) Londres: Faber & Faber, 1990.

_____. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

WEBERN, Anton. *O Caminho para a Música Nova.* 1ª edição. (Carlos Kater, trad.). São Paulo: Novas Metas, 1984.

# PROGRAMAÇÃO MUSICAL NO TEATRO SANTA ISABEL EM DESTERRO

*Marcos Tadeu Holler (UDESC) Gustavo Weiss Freccia (UDESC)*

RESUMO: O Teatro Santa Isabel foi o principal teatro em Desterro (atual Florianópolis) no final do séc. XIX. O objetivo deste trabalho é um levantamento do repertório apresentado e dos artistas envolvidos na atividade cultural da capital da província no final do Império, o que pode realizado por meio dos programas de suas apresentações publicados nos jornais da época, como uma contribuição para a historiografia da música no Estado de Santa Catarina.

PALAVRAS-CHAVE: História da Música no Brasil; História da Imprensa em Santa Catarina; História de Santa Catarina; Música nos teatros;

ABSTRACT: The Teatro Santa Isabel was the most important theater in Desterro (Florianopólis) at the end of the 19th century. The main purpose of this paper is to raise informations about the repertoire and the artists involved in the cultural activities in Desterro at the end of the imperial era - which can be found in the concert programs published in newspapers - as a contribution to the history of music in the State of Santa Catarina.

KEYWORDS: History of music in Brazil; History of press in Santa Catarina; History of Santa Catarina; Music in the theater;

Em 1831 foi publicado *O Catarinense,* o primeiro jornal de Desterro (atual Florianópolis), por iniciativa de Jerônimo Coelho, um militar e líder liberal que chegou à Ilha de Santa Catarina com o intuito de "semear novas idéias" (BOITEUX apud PEDRO, 1995, p. 16). Foi apenas na segunda metade do séc. XIX, entretanto, que a imprensa teve atividade abundante, tendo surgido diversos periódicos ligados à oposição. Esses, especialmente, reservavam algumas de suas colunas ao jornalismo cultural e aos anúncios de teor artístico.

Por meio de um levantamento nos periódicos de Desterro do período imperial, realizado no acervo da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina como parte de um projeto de mapeamento e sistematização de fontes sobre a história da música em Santa Catarina, encontrou-se diversas informações sobre atividades musicais no período. As informações referentes a apresentações musicais tornaram-se mais abundantes nas duas últimas décadas do Império, a partir da inauguração do Teatro Santa Isabel, maior teatro de Desterro na época. Baseando-se no levantamento realizado nos jornais, o presente artigo enfoca a programação musical dos artistas que passaram pelo Teatro Santa Isabel nesse período.

## Império e a atividade teatral em Desterro

A vinda da Família Real para o Brasil em 1808 e a conseqüente independência do país, em 1822, logo teve suas influências na elite desterrense. As idéias de progresso da época eram evidentes até mesmo na imprensa, surgida pouco antes da metade do século XIX. O próprio desenvolvimento da imprensa em Desterro decorreu do crescimento de atividades ligadas ao comércio e ao transporte marítimo, tendo sido expressão de uma esfera pública burguesa (PEDRO, 1995).

Notícias sobre a Independência do Brasil chegaram em Desterro com um mês de atraso, segundo informa Walter Piazza (2003). Embora esse fato fosse um bom pretexto para a urbanização das províncias, em Desterro isso custou a ser notável, apesar da liberdade de os desenvolvimentos artístico e científico terem sido apoiados com a presença da Corte Portuguesa no Brasil.

Na capital da Província de Santa Catarina, durante a primeira metade do séc. XIX, eram abundantes os locais improvisados por iniciativa privada para a realização de espetáculos artísticos. Este foi o caso da primeira referência à atividade teatral em Desterro. Chamada de *Tragédia do Fayal*, com autoria de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva (o Juiz de Fora), essa peça foi representada em sua residência no ano de 1817, no intuito de festejar a coroação de D. João VI de Portugal (CABRAL, 1972). Iniciativas similares estiveram vinculadas às Sociedades Dramáticas Particulares (ou S. D. P., abreviatura que os jornais da época utilizavam), que eram não só amadoras como fechadas e elitistas (FABRIN, 2002), mas que impulsionaram a vida cultural na cidade.

A mais importante casa de espetáculos em Desterro até 1869 foi o Teatro São Pedro de Alcântara, que chegou a ser visitado pelo Casal Imperial (1845 e 1846). Antes dele, têm-se indicações esparsas de casas por iniciativa das S. D. P. e sobre elas têm-se informações limitadas pelo fato da imprensa em Desterro ter se solidificado apenas na segunda metade do séc. XIX (CABRAL, 1972). Entre a desativação desse

teatro (1869) até o ano 1875, não houve teatro profissional em Desterro, o que incentivou o surgimento de novos espaços para suprir a grande quantidade de S. D. P. que estavam sendo formadas, visto que o teatro era um dos poucos meios de diversão da população no período imperial.

## O Teatro Santa Isabel

Depois do Teatro São Pedro de Alcântara, a próxima casa de espetáculos seria inaugurada apenas no ano de 1875, embora os planos para sua construção tenham surgido em 1854, por iniciativa da Sociedade Empreendedora formada na época. Esta casa se chamaria Teatro Santa Isabel, nome dado em homenagem à filha de D. Pedro II (SIMON, 1994). Apenas formada essa sociedade, as ações dos sócios começaram a ser cobradas. Os sócios do Teatro São Pedro de Alcântara aos poucos foram deixando de investir em sua reforma para concentrar recursos na construção do novo teatro (SCHMITZ, 1994).

A construção do Teatro Santa Isabel teve uma conturbada trajetória de obras e paralisações durante 18 anos, desde o lançamento da pedra fundamental até sua inauguração. Por algum tempo a Sociedade Empreendedora e seus acionistas estiveram parados, não dando crédito para o pagamento das dívidas adquiridas com o Governo, que colocou o prédio a leilão. Segundo Cabral, "foi nessa ocasião que o Governo tomou conta do patrimônio e da obra, pois a ninguém interessou ficar com as ruínas nem com as contas" (1972, p. 149). Fabrin (2002) aponta o fato como o primeiro estímulo à construção de um teatro advindo de iniciativa governamental em Desterro.

A inauguração do Teatro Santa Isabel aconteceu no dia 7 de setembro de 1875 e, conforme o jornal *O Conservador* do dia 11 de setembro de 187, houve apresentações da cantora Hassini e das sociedades musicais Filarmônica Comercial e Santa Cecília, tendo comparecido mais de mil pessoas nessa ocasião.

O Teatro Santa Isabel, o maior e mais idealizado de Desterro durante o Império, teve seu nome mudado para Teatro Álvaro de Carvalho em 2 de julho de 1894, no mesmo ano que Desterro passou a ser chamada de Florianópolis. Esse nome é mantido até hoje e, além do rompimento com a monarquia extinta, representou uma homenagem ao primeiro dramaturgo catarinense, morto na Guerra do Paraguai.

## A programação musical no Teatro Santa Isabel

Desterro, assim como o restante do Brasil a partir da vinda da Família Real, estava exposta às influências advindas do Rio de Janeiro. Durante o século XIX, era comum que artistas que viessem de lá ou que para lá fossem excursionassem também pelo sul do Brasil. Essas notícias tornaram-se evidentes com a imprensa desterrense que estava se desenvolvendo; quando se tratava da aparição de célebres artistas na capital da província de Santa Catarina, ela não só os divulgava como muitas vezes trazia comentários sobre os espetáculos realizados, às vezes até mesmo na forma poética, como é o caso de alguns *triolets*[1] de Cruz e Souza (sob o pseudônimo "K-Boclo") publicados n'*O Moleque*. Esses comentários ainda revelavam a reação do público ou lamentavam a falta dele.

A maioria dos concertos ocorridos em Desterro no século XIX resumiu-se às duas últimas décadas do Império, a partir da inauguração do Teatro Santa Isabel. Isso não significa que a atividade musical na cidade era inexistente, visto a diversidade de anúncios encontrados nos jornais. Dentre os concertos, no entanto, os exemplos mais notáveis encontrados envolviam artistas solo ou companhias líricas que ofereciam operetas ou zarzuelas completas e cenas ou atos inteiros de óperas consagradas em seus programas, conforme o gosto musical vigente no Rio de Janeiro.

O primeiro concerto no Teatro Santa Isabel foi realizado no dia 26 de setembro de 1875 pelas irmãs Maria e Carlota Hassini, artistas que haviam participado também da inauguração do teatro, semanas antes. O jornal *O Conservador* de 22 de setembro 1875 divulgou o programa deste concerto, com o qual as artistas se despediam de Desterro. Dentre as peças apresentadas constaram uma "*grand ouverture*", a valsa *Il Bacio* de Arditi, o romance *Non Torno* de Mattei, o duo *Le Roi Carotte* de Offenbach, uma cena e ária da ópera *Freischütz* de Weber e a ária do terceiro ato de *La Favorita* de Donizetti, entre outras cançonetas.

Os programas musicais dos instrumentistas geralmente apresentavam adaptações sobre canções conhecidas, especialmente sobre motivos de óperas italianas. Estas adaptações eram chamadas de variações (ou fantasias), e sobre seus solistas Cabral afirma o seguinte:

> O que se nota nesses concertistas [...], não é a inclusão nos seus programas de números de alta música. Preferiam os trechos de óperas e canções populares para demonstrarem habilidade e destreza manual na execução destas variações que constituíam o forte dos artistas – e nisto, ao que parece, se resumia a classe dos executantes que nos visitaram, já que nenhum programa demonstra preocupações na escolha de trechos e estudos clássicos, capazes de revelar a têmpera dos verdadeiros mestres. Também, seria exigir demais, não só

[1] "**Triolé** s.m. Pequeno poema de forma fixa, oriundo do medievalismo francês. Consta de estrofes de oito versos, em duas rimas, com a seguinte disposição: *abaaabab*. O 1º, o 4º e o 7º versos são iguais". (HOUAISS, 1979, p. 849).

> para a nossa platéia do Desterro, mas também para outras de meios maiores. Todas elas apreciavam a fluidez destas "variações", sobre motivos que conhecia ou descobria nelas, de músicas fáceis ao ouvido, donde ganhavam o coração sentimental dos espectadores. Estudos clássicos, *ouvertures*, sinfonias, músicas descritivas nem sempre eram compreendidas e às platéias de então, era mister apresentar programas mais modestos. (CABRAL, 1951, p. 24).

Embora Cabral afirme que os programas não escapavam ao repertório de trechos de óperas e canções, foram encontradas referências a um repertório mais diversificado. Foi o caso do pianista alemão Alberto Friedenthal, que tocou Scarlatti, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt e Rubinstein (A REGENERAÇÃO, 22/06/1888), e da pianista brasileira Luiza Leonardo, discípula particular de Anton Rubinstein e primeiro prêmio no Conservatório de Paris (A REGENERAÇÃO, 20/10/1888). Luiza Leonardo tocou, no piano cedido pelo Coronel Gama D'Eça, peças de Chopin, Mendelssohn, do americano Gottschalk e de outros compositores em seu concerto no Teatro Santa Isabel.

Exemplos condizentes à tendência das adaptações de temas conhecidos foram os programas do maestro e violinista italiano Vicenzo Cernicchiaro, comparado a Paganini e Sarasate (A REGENERAÇÃO, 07/11/1883), vindo do Rio de Janeiro acompanhado por Marieta Siebs, que acabara de cantar na estréia nacional da ópera *La Gioconda* de Ponchielli. Alguns dias antes, o jornal *O Despertador* (03/11/1883) anunciava a apresentação do clarinetista português Daniel Augusto Barreto, que tocaria uma fantasia sobre motivos da ópera *Rigoletto*.

No ano seguinte, o jornal *O Despertador* (21/06/1884) publicou o programa do clarinetista, violonista e barítono cego Nicolas Campos, que seria acompanhado por uma orquestra sob a direção do maestro Roberto Grant. Além de ter cantado árias de Donizetti e Verdi, o músico tocou uma fantasia com variações para violão sobre motivos da ópera *I Puritani* de Bellini e uma fantasia concertante para clarinete sobre temas de Cavallini.

Companhias líricas de diversos lugares ocasionalmente passavam pela capital da Província e, antes de seguirem viagem, também realizaram alguns concertos no Teatro Santa Isabel. Uma companhia lírica francesa dirigida por Felix Verneuille, por exemplo, estreou com a representação da opereta *Les Cloches de Corneville* de Planquette, em setembro de 1880. Comentando esse concerto, o jornal *A Regeneração* (12/09/1880) queixou-se da falta de instrumentos para completar a orquestra tal como a peça exigia. Dentre as apresentações, constaram diversas operetas e óperas de Offenbach como *La Grand Duchesse*, *Orphée aux Enfers* e *La Vie Parisienne*, entre outras, de outros autores, como *La Fille du Régiment* de Donizetti e *La Fille de Mme. Argot* de Lecocq.

Outro exemplo encontrado diz respeito à companhia lírico-cômica italiana de Fausto Scano, que continha óperas, operetas e farsas de compositores como Lecocq, Planquette, Donizetti, Offenbach e Suppé em seu repertório. Essa companhia permaneceu em Desterro por cerca de três meses e meio, no final do ano de 1882. Meses depois, mais artistas italianos se apresentariam no Teatro Santa Isabel, desta vez dirigidos pelo desterrense José Brasilício de Souza, e dentre o repertório apresentado constaram excertos da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, *Il Trovatore* de G. Verdi (A REGENERAÇÃO, 25/02/1883), e até mesmo trechos da ópera *O Ermitão de Muquem*, do próprio José Brasilício, comentadas no mesmo jornal no dia 18 de março do mesmo ano.

De maio a junho de 1884 esteve em Desterro a companhia italiana de ópera do diretor Alfredo Rota. Segundo o jornal *O Despertador* de 7 de maio de 1884, a estréia da companhia foi muito aplaudida, especialmente na *habanera* cantada pela Sra. Zaccon. Alguns números apresentados pela companhia foram a ópera em três atos *Crespino e la Comadre* de Ricci, a ária *Una Voce Poco Fa* da ópera *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, trechos da opereta *Les Cloches de Corneville* e uma ária e um dueto da ópera *Don Pasquale* de Donizetti.

A companhia lírica do Rio de Janeiro, dirigida por Braga Jr., contava com 65 artistas e estreou no Teatro Santa Isabel no início do ano 1885 com a opereta *O Sino do Eremitério*, do maestro português Alvarenga. Apresentaram ainda a opereta *La Fille de Mme. Argot*, *D. Juanita* de Suppé, *A baronesa de Caiapó* de Offenbach e Mandarim, tendo o jornal *A Regeneração* publicado alguns comentários.

A última referência encontrada sobre a apresentação de uma companhia lírica no Teatro Santa Isabel no Império menciona uma companhia italiana dirigida por Luiz Milone, que se apresentou em junho de 1888. Entre as publicações de programas e crônicas, percebeu-se maior presença do compositor Giuseppe Verdi, com referências à ária de tenor *Di quella pira* da ópera *Il Trovatore* e trechos das óperas *La Traviata* e *Un Ballo in Maschera*. Foram apresentados, novamente, excertos da opereta *Les Cloches de Corneville* e trechos de *Bocaccio* de Suppé e da ópera *Il Barbiere di Siviglia*.

Exemplos de apresentações musicais realizadas apenas com artistas locais não eram muito freqüentes. Um dos mais interessantes foi a iniciativa da S. D. P. Fraternal Beneficente que, dirigida por José Brasilício de Souza, representou *Niniche* em junho de 1880, reapresentada no aniversário da Independência naquele ano. Publicou-se que se tratava de uma "engraçada composição dramática de Alfredo Henrequim e Alberto Millaut, posta em música pelo maestro Mario Bollard, traduzida para o português por Arthur Azevedo" (A REGENERAÇÃO, 20/05/1880, p. 1). O mesmo grupo apresentou, no

mês seguinte, uma opereta do próprio maestro Brasilício chamada *Os Namorados de Minha Mulher*, sobre a qual o jornal *A Regeneração* teceu elogios.

Além dos exemplos de artistas solo e companhias líricas, outros menos numerosos merecem ser citados, como a paródia à *La Traviata* chamada *Cenas da vida Fluminense*, apresentada em abril de 1888 pela companhia dramática do carioca Cardoso da Motta, onde os atores cantaram trechos originais de Verdi (A REGENERAÇÃO, 1888).

Em outras situações o Teatro Santa Isabel também comportou música, como foi o caso de uma festa de caridade realizada em novembro de 1880, onde um amador tocou variações para clarinete e flauta. Nos festejos aos 61 anos do Padre Paiva, em julho de 1882, realizou-se de um concerto onde compareceram, entre outras personalidades, José Brasilício de Souza, Francisco Costa e Adolfo Mello. Em uma *soirée* e concerto realizado por professores e amadores desterrenses que almejavam verter fundos para o Liceu de Artes e Ofícios, foi apresentada a *ouverture* de *Semiramis* (provavelmente *Semiramide* de Rossini), transcrita para piano a oito mãos.

## Considerações finais

Como se pôde perceber, a atividade teatral em Desterro demorou a se desenvolver. Antes, durante e mesmo depois da construção do Teatro Santa Isabel, em 1875, eram abundantes os espaços adaptados para quaisquer fins artísticos na cidade, da mesma forma que ocorria com os espetáculos antes da existência das casas de ópera em outros locais do Brasil no século XVIII, como menciona Budasz (2006). O autor afirma que "para uma sociedade lutando para manter sua identidade européia numa paisagem tropical e selvagem, uma casa de ópera era evidência de sua condição civilizada e educada" (BUDASZ, 2006, p. 218)[2], preocupação social essa que permeou também a construção dos teatros catarinenses no período imperial, sendo compartilhada pelo jornal *O Argos* do dia 8 de março de 1861 no que diz respeito à existência de teatros nas cidades para que fossem avaliadas sua moral e civilização.

Nos programas do Teatro Santa Isabel encontrados nos jornais percebe-se a presença freqüente da música erudita européia, com a predominância de operetas e trechos de óperas, conforme o gosto vigente no Rio de Janeiro, grande centro musical do país nessa época. As peças européias apresentadas pelas companhias brasileiras raramente estavam traduzidas para o português, apesar da iniciativa do militar espanhol José Amat, em meados do século XIX, de difundir a música lírica em vernáculo e criar uma ópera nacional, como menciona Castagna (2003).

Em menor proporção, encontraram-se programas de instrumentistas que tinham em seu repertório variações e fantasias sobre temas daquelas óperas apresentadas pelas companhias. O Teatro Santa Isabel ainda comportou outros momentos em que a música esteve envolvida, como comemorações cívicas onde sociedades musicais tocavam o Hino Nacional ou peças teatrais "ornadas de música", onde compositores locais tinham a oportunidade de mostrar seus trabalhos.

Ainda existe muito a ser escrito sobre a história da música no Brasil, sobretudo nas regiões de baixa visibilidade histórico-documental, como é o caso do Estado de Santa Catarina. Os resultados apresentados aqui referem-se a uma pesquisa ainda em andamento, e ao final do trabalho espera-se obter outros dados e conclusões, que contribuirão não somente para a compreensão da história da música em Santa Catarina, mas também no Brasil.

## Referências bibliográficas

BUDASZ, Rogério. **Opera and musical theater in eighteenth-century Brazil:** a survey of early studies and new sources. Firenze: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **A música em Sta. Catarina no século XIX**. Florianópolis: s.e., 1951.

_____. **Nossa Senhora do Desterro**: memória. Florianópolis: Imprensa da Universidade Federal de Santa Catarina, 1972.

CASTAGNA, Paulo. **A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a ópera no Brasil no século XIX**. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2003.

FABRIN, João Baptista Giachini. **Grandes casas, novidades e curiosidades**. Florianópolis: UDESC, Centro de Ciências Humanas e da Educação, 2002.

PEDRO, Maria Joana. **Nas tramas entre o público e o privado**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

PIAZZA, Walter Fernando. **Santa Catarina**: história da gente. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 6ª ed., 2003.

HOUAISS, Antônio (coord). **Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse**. Rio de Janeiro: ed. Larousse do Brasil, 1979.

[2] Tradução dos autores.

SCHMITZ, Paulo Clóvis. O Teatro Álvaro de Carvalho. In: SCHMITZ, Paulo Clóvis (org.); et al. **Pequena história do Teatro Álvaro de Carvalho**. Florianópolis: Paralelo 27: FCC, 1994.

SIMON, Lílian Mendonça. Do antigo Teatro Santa Isabel ao Teatro Álvaro de Carvalho. In: SCHMITZ, Paulo Clóvis (org.); et al. **Pequena história do Teatro Álvaro de Carvalho**. Florianópolis: Paralelo 27: FCC, 1994.

JORNAIS:

**A Regeneração** (1868 – 1889).

**O Argos** (1856 – 1862).

**O Conservador** (1871 – 1889).

**O Despertador** (1863 – 1885).

**O Moleque** (1884 – 1885).

# OS ESTATUTOS DAS SOCIEDADES DE CANTO DOS IMIGRANTES ALEMÃES EM BLUMENAU (SC)

*Roberto Fabiano Rossbach (UDESC)*

RESUMO: Baseando-se nos estatutos das sociedades de canto formadas no início da colonização alemã da região de Blumenau (SC), busca-se neste trabalho esclarecer o papel desses grupos na difusão do movimento cultural local e suas contribuições para a continuação desta tradição que se mantém viva até os dias de hoje.

PALAVRAS-CHAVE: canto coral – sociedades de canto – imigração alemã.

ABSTRACT: Based on the statutes of the singing societies created in the beginning of the german colonization in Blumenau (SC), the purpose of this paper is to clarify the role of these groups in the diffusion of the local cultural movement and its contributions to the perpetuity of this tradition, which still exists today.

KEYWORDS: choral singing – singing societies – German immigration.

Este artigo é parte da pesquisa de mestrado em andamento sobre as sociedades de canto que atuaram na região do Vale do Itajaí (SC) desde os primeiros anos da fundação da Colônia Blumenau, na segunda metade do século XIX, até a interrupção das atividades durante a Campanha de Nacionalização no Brasil a partir de 1937, quando foram proibidos o idioma alemão e as manifestações culturais dos imigrantes. Esta investigação busca esclarecer as finalidades das sociedades de canto no âmbito social dos primeiros colonizadores alemães e suas contribuições para a continuação desta tradição que se mantém viva até os dias de hoje.

As fontes utilizadas para este trabalho foram documentos textuais manuscritos e impressos de meados do século XIX ao início do século XX, como estatutos e jornais da época, encontrados no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva de Blumenau. Os documentos manuscritos em alemão gótico cursivo foram transcritos por Leonhard Creutzberg, pastor aposentado da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB), residente na cidade de Joinville. Todas as traduções do alemão para o português mencionadas neste trabalho foram realizadas pelo autor.

Os estatutos das sociedades de canto descrevem as atribuições da diretoria, os direitos e deveres dos associados, a regulamentação administrativa e financeira, bem como a finalidade geral da associação. Foram encontradas duas versões dos estatutos manuscritos de uma das sociedades de canto pesquisadas, sendo que a primeira é da época da fundação da sociedade, seguida de uma segunda com a revisão do documento, contendo alguns acréscimos. Estatutos de três outras sociedades de canto utilizados neste trabalho estão impressos e publicados em jornais.

Jornais começaram a circular ainda no século XIX como órgãos de divulgação dos eventos sociais e culturais da região de Blumenau. Referências às sociedades de canto foram encontradas no ***Kolonie Zeitung – und Anzeiger für Dona Francisca und Blumenau***[1], que foi o primeiro periódico da região, que começou a circular a partir de 1863. O ***Kolonie Zeitung*** era um jornal que atendia simultaneamente as colônias Dona Francisca, atual cidade de Joinville, e Blumenau e tornou-se, segundo Herkenhoff (1998), o principal órgão de divulgação dos eventos culturais, sociais e artísticos da região para onde o Pastor Rudolph Oswald Hesse, organizador da primeira sociedade de canto de Blumenau, enviava seus artigos referentes à vida musical da cidade. Segundo Ferreira da Silva, o Pastor Hesse era um "homem inteligente, de grande cultura e dotado de um estilo correto, sempre impregnado de humorismo" (1977, p. 07).

Outro jornal que auxiliou neste trabalho foi ***Der Urwaldsbote***[2], que circulou entre 1893 e 1941. No início o jornal teve orientação religiosa, sendo o porta-voz das comunidades evangélicas e das escolas que estas comunidades controlavam. Em 1898 Eugênio Fouquet assumiu a direção do jornal, defendendo suas idéias baseadas no bem-estar moral e material dos descendentes dos alemães, e que consistiam em evitar a adaptação completa e absoluta dos teuto-brasileiros aos costumes brasileiros (FERREIRA DA SILVA, 1977).

---

[1] Jornal da Colônia e Indicador da Colônia Dona Francisca e Blumenau.
[2] O Mensageiro da Floresta.

## A imigração alemã e as sociedades de canto

No final do séc. XVIII foi lançado um plano de emigração de alemães para os Estados Unidos, no momento em a Europa vivia uma série de conflitos. Por volta de 1818 o Brasil entrou na disputa por emigrantes alemães, que chegaram motivados pela possibilidade de melhores condições de vida. Em Santa Catarina, os primeiros imigrantes alemães chegaram ao final de 1829, estabelecendo-se na Colônia São Pedro de Alcântara, atual região da Grande Florianópolis. Entretanto, o maior fluxo de imigrantes alemães para a região ocorreu por iniciativa privada e por esforços individuais e idealistas, na fundação da Colônia Blumenau (1850) e da Colônia Dona Francisca (1851) (FOUQUET, 1974; SEYFERTH, 1974).

Em 1849 o farmacêutico Hermann Bruno Otto Blumenau, após visitar as áreas de povoamento germânico no Brasil, regressou à Alemanha levando informações coletadas no Brasil, diagnosticando questões inerentes à colonização e descrevendo o potencial da natureza e seus recursos. O futuro fundador da Colônia Blumenau esforçou-se em mostrar que o Sul do Brasil oferecia condições vantajosas aos alemães emigrantes (FERRAZ, 1949).

Em agosto de 1850 chegaram à Vila Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis – SC), a bordo do veleiro Christian Mathias Schroeder, os 17 imigrantes que foram levados em canoas Rio Itajaí-Açú acima. O Dr. Blumenau e os demais imigrantes chegaram à Foz do Ribeirão da Velha em 02 de setembro de 1850, iniciando oficialmente a colonização do Vale do Itajaí, fundando a Colônia Blumenau (FERRAZ, 1949).

Com a imigração alemã, as manifestações culturais ocorreram juntamente com os ideais colonizadores. A vida em sociedade desenvolveu-se cedo nas comunidades de língua alemã com as atividades sociais das associações de tiro nos clubes e associações desportivas e recreativas, que representavam boas ocasiões para apresentações musicais (BISPO, 1998). Predini e Martins (2004) afirmam que "a tendência dos imigrantes europeus radicados no sul do Brasil era viver em comunidade e formar associações" (p. 95). As autoras afirmam que as manifestações culturais como os "grupos de canto, os teatrais, e aqueles que divulgam o lazer, a cultura, o entretenimento entre os imigrantes" têm como principal objetivo "difundir o canto, as diversões teatrais, musicais e promover bailes" (Ibid., p. 95). Nas colônias de imigrantes alemães no Sul do Brasil, este espírito associativo motivou a criação de diversas sociedades culturais. Segundo Flores (1983), este espírito associativo ocorreu não somente pelo grande isolamento social do imigrante no Brasil, mas porque já havia a prática do associativismo cultural na pátria de origem.

Uma destas manifestações culturais eram as sociedades de canto (*Gesangvereine*), coros masculinos amadores que cantavam repertório secular, formados por imigrantes alemães. Segundo Bispo (1998), a música desempenhou um papel importante no contexto da colonização, especialmente o canto alemão, criando uma imagem idealizada do passado e um fortalecimento da imagem do futuro, com as temáticas de saudade da pátria nos textos das canções. Assim, "o canto marcava todas as fases da vida do imigrante, do nascimento até a morte" (Ibid., 1998), sendo os cantos os principais traços culturais que sobreviveram entre os descendentes dos imigrantes, observada especialmente nas reuniões e festas familiares.

## A fundação das sociedades de canto em Blumenau

A documentação analisada confirma a atuação de diversas sociedades de canto em Blumenau. Este trabalho baseia-se em duas sociedades fundadas no século XIX e duas no século XX: a *Gesangverein Germania* (Sociedade de Canto Germania), a *Gesangverein Freundschafts-Verein* (Sociedade de Canto Amizade), a *Gesangverein Liederkranz* (Sociedade de Canto Guirlanda de Canções) e a *Männer Gesangverein Garcia* (Sociedade Masculina de Canto Garcia).

Em 03 de agosto de 1863 foi fundada a *Gesangverein Blumenau* (Sociedade de Canto da Colônia Blumenau), a primeira sociedade de canto da Colônia Blumenau. Posteriormente a *Gesangverein Blumenau* passou a chamar-se *Gesangverein Germania* (Sociedade de Canto Germania), sob direção musical do Pastor Rudolph Oswald Hesse e presidência do senhor Victor Gärtner (KORMANN, 1995). Na edição de 03 de outubro de 1863 do ***Kolonie Zeitung***, o Pastor Hesse escreveu que "a Colônia Blumenau deu um passo na sua vida espiritual e social: uma sociedade de canto, um grupo de teatro amador e uma já importante sociedade de atiradores" *(Kolonie Zeitung*, 03.10.1863).

Em 02 de abril de 1864, o Pastor Hesse noticiou no artigo do ***Kolonie Zeitung*** que:

> A vida em sociedade se fortifica progressivamente. Além da sociedade da região central, uma outra sociedade de canto foi constituída no alto Itajaí que, como o nome já diz – Sociedade Alegria, possui tendências mais amplas e, como se sabe, sob direção do Senhor Scheidemantel, já conseguiu bons resultados (*Kolonie Zeitung,* 02.04.1864).

A *Geselliger Verein* (Sociedade Alegria) havia sido fundada no alto Itajaí, localidade onde, atualmente, está a região das Itoupavas. Na documentação pesquisada não foram encontradas outras referências à

*Geselliger Verein*. Existem referências a uma sociedade de canto atuando em conjunto com a *Gesangverein Germania* no mesmo local do alto Itajaí e também sob a regência do Senhor Scheidemantel, denominada *Gesangverein Freudschafts-Verein.* Pela coincidência, poder-se-ia presumir que se trata provavelmente da mesma *Geselliger Verein*, com o nome modificado.

No século XX, destaca-se outra sociedade de canto com intensa atuação na vida musical de Blumenau, a *Männer Gesangverein Liederkranz* (fig. 1), fundada em 26 de maio de 1909 e que anexou-se em 16 de agosto de 1936 à *Theater und Musikvereins Frohsinn* (Sociedade Teatral e Musical Frohsinn, fundada em 15 de março de 1932)[3].

Figura 1 – Sociedade de Canto *Liederkranz* Fonte – Arquivo Histórico José Ferreira da Silva – Sociedades Culturais – Diversas – Classificação 8.4.1.1a

No jornal ***Der Urwaldsbote***, de 04 de agosto de 1939, verifica-se a existência da Sociedade de Canto Garcia, fundada em 1º. de junho de 1911, sob a denominação de *Männer-Chor Garcia I* (*Der Urwaldsbote,* 04.08.1939). Apesar de não haver prova documental, Kormann (1995) supõe que este grupo seja a continuidade do *Gesangverein Sängerbund Garcia*, fundado em 10 de agosto de 1865, que participou de diversos eventos ainda no século XIX.

## As finalidades das sociedades de canto de Blumenau

Pesquisas sobre as sociedades de canto nos Estados Unidos, a exemplo de Babow (1954) e Albrecht (1975), orientam que o significado destes conjuntos não pode ser generalizado e aplicado a todas as comunidades de imigrantes alemães ou destas comunidades em relação aos países de língua alemã, onde a atividade ocupa uma posição central. Conforme os estatutos analisados, a finalidade principal destas associações era promover convívio, entretenimento e enobrecimento na vida social da região de Blumenau, colocando a prática musical coral de certa forma em segundo plano.

Em conformidade com a abordagem de Babow (1954) sobre sua pesquisa nos Estados Unidos, as sociedades de canto de Blumenau também satisfaziam uma necessidade de pequenos grupos de pessoas, distantes de suas origens, em preservar seus costumes e sua língua materna, criando uma identidade e uma consciência nacional, mantendo uma ligação com a velha pátria. Após a Segunda Guerra Mundial observa-se em toda a região uma necessidade em preservar os costumes e as antigas tradições dos primeiros colonizadores, reconhecendo e tomando consciência do capital cultural acumulado ao longo da história.

As sociedades e associações em Blumenau na época da colonização cultivavam o ideal comum da vida social, cultural e econômica da região. Tinham fins úteis e necessários ou eram puramente recreativas, sendo elas sociedades escolares, paroquiais e dos cemitérios, hospitalares, a sociedade de cultura e agrícola e a sociedade de leis e assistência judiciária. Surgiram também as sociedades de canto que cultivavam o canto orfeônico e eram o real atrativo à vida social da Colônia, além dos grupos de teatro

[3] A Sociedade Teatral e Musical *Frohsinn*, constituída pela fusão da Sociedade Teatral *Frohsinn*, do Club Musical e da Sociedade de Canto *Liederkranz* é atualmente a Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, que adota este nome desde a sua reestruturação em 12 de fevereiro de 1939.

amador e os clubes de bolão ou de baralho (FERRAZ, 1976; KILIAN, 1950). As diversas sociedades de canto registravam em estatutos as finalidades e objetivos da associação, as diferentes categorias de sócios, as atribuições da diretoria e a organização administrativa da sociedade. Segundo Kilian (1950), as sociedades de canto da região de Blumenau tomavam parte dos momentos alegres e tristes de seus sócios, se fazendo presentes em aniversários, casamentos, festas familiares ou momentos em que a morte tirava um dos membros do meio dos cantores, prestando-lhe no túmulo a última homenagem, cantando a canção de que mais gostava.

Os estatutos da *Gesangverein Germania* não foram encontrados até o momento, mas, conforme o ***Kolonie Zeitung*** de 11 de novembro de 1873, no discurso do presidente Victor Gärtner, realizado por ocasião do aniversário de 10 anos da fundação da sociedade, este enfatizou o sentido do parágrafo primeiro dos estatutos: "A Sociedade foi fundada para, através do canto, introduzir o divertimento e enobrecimento na vida social" (*Kolonie Zeitung,* 11.10.1873).

Nos estatutos da *Gesangverein Freudschafts-Verein*, elaborados em 01 de outubro de 1863, também está definida a finalidade desta sociedade, conforme o texto: "na presente data, é criada uma sociedade privada com a finalidade de reunir seus membros regularmente para entretenimento social associado à prática do canto" (EST.FV, f. 1).

A Sociedade de Canto *Liederkranz* estava ligada à Sociedade Teatral e Musical *Frohsinn,* cuja finalidade está definida em seus estatutos: "proporcionar aos seus associados convívio e divertimento social por meio da arte teatral, musical e do canto" (EST.TVF).

A publicação dos estatutos da Sociedade de Canto Garcia já adaptados às novas leis de nacionalização ocorreu no jornal ***Der Urwaldsbote*** de 04 de agosto de 1939. No artigo consta o seguinte: "a sociedade tem por finalidade cultivar a arte do canto entre os seus associados e de promover bailes e outros divertimentos" (*Der Urwaldsbote,* 04.08.1939).

Por meio dos estatutos, percebe-se a preocupação em proporcionar aos associados divertimento e convívio social. Assim, o canto tornou-se um pretexto para alcançar este objetivo, que era o de reunir grupos de imigrantes e desenvolver uma tendência natural do imigrante em conviver em sociedade.

## Considerações finais

A vida social floresceu na Colônia Blumenau pela necessidade que o imigrante alemão tinha de conviver em grupo. Na Alemanha a música sempre se fazia presente nestas ocasiões e conforme o texto de Hesse no ***Kolonie Zeitung*** de 26 de setembro de 1863, a reativação de uma atividade como a das sociedades de canto seria fundamental para impulsionar ainda mais a formação de uma sociedade homogênea, com identidade própria e que preservasse suas antigas tradições (*Kolonie Zeitung,* 26.09.1863).

A região de Blumenau possui uma preocupação com a preservação das tradições de seus antepassados colonizadores. Dentre estas tradições são preservadas até hoje a língua alemã, o associativismo e as manifestações artísticas, refletidas nos inúmeros eventos ligados à cultura alemã promovidos na região. O grande número de coros em atividade ligados às comunidades religiosas e às sociedades culturais, compostos hoje em sua maioria por vozes mistas, ainda cultivam o canto alemão e estão filiados à Liga Recreativa Cultural Vale do Itajaí, que promove anualmente os encontros e festas de cantores.

As sociedades de canto de Blumenau, que tiveram papel importante na manutenção e propagação da cultura de origem dos imigrantes alemães, são ainda um tema pouco abordado na literatura. Os documentos à disposição, a exemplo dos estatutos, mostram que a atuação destas associações foi significativa e possivelmente motivaram a formação de outros grupos após a Segunda Guerra Mundial, quando novamente o cultivo das tradições dos primeiros imigrantes voltou a ser permitida. Com a presente pesquisa ainda em andamento, a análise dos estatutos das sociedades de canto de Blumenau não esgota o tema, pois outras fontes de pesquisa encontram-se à disposição e poderão ampliar o conhecimento sobre estes conjuntos.

Assim como os objetivos evidenciados nos estatutos das sociedades de canto no início da colonização alemã, o movimento coral de Blumenau mantém seu caráter amador, deixando a música como pretexto para o entretenimento e convívio social entre seus participantes, em sua maioria, descendentes de alemães.

A região de Blumenau ainda hoje possui um movimento de canto coral forte, evidenciado pelos inúmeros grupos em atividade nas associações recreativas e culturais, nos clubes de caça e tiro e nas igrejas. O conhecimento das atividades das sociedades de canto no início da colonização alemã contribui para a história da música da região. Além dos acervos utilizados neste trabalho, existem outros a serem pesquisados e/ou sistematizados e que podem trazer mais informações, auxiliando a pesquisa histórico-musicológica no Estado de Santa Catarina.

## Referências bibliográficas

ALBRECHT, Theodore. The Music Libraries of the German Singing Societies in Texas, 1850-1855. Notes, Middleton (USA), v. 31, n. 03, p. 517-529, 1975. Music Library Association. Disponível em: < http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4380(197503)2%3A31%3A3%3C517%3ATMLOTG%3E2.0.CO%3B2-H>. Acesso em: 24 nov, 2007.

BABOW, Irving. The Singing Societies of European Immigrants. Phylon, Atlanta (USA), v. 15, n. 03, p. 289-295, 1954. Clark Atlanta University. Disponível em: http://links.jstor.org/sici?sici=0885-6818%28195433%2915%3A3%3C289%3ATSSOEI%3E2.0.CO%3B2-5&size=LARGE&origin=JSTOR-enlargePage. Acesso em: 24 nov, 2007.

BISPO, Antônio Alexandre. **A vida de Imigrantes Alemães e a música no Brasil.** Artigo da Academia Brasil-Europa da Ciência da Cultura e da Ciência, 1998. Disponível em: < http://akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-74.htm> Acesso em 03 de nov. de 2007.

FERRAZ, Paulo Malta. **Apontamentos para a história da colonização de Blumenau:** 1850-1860. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1949.

_____. **Pequena História da Colonização de Blumenau:** 1850-1883**.** Blumenau: Editora Fundação Casa Dr. Blumenau, 1976.

FERREIRA da SILVA, José. **A imprensa em Blumenau.** Florianópolis: IOESC – Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina S.A, 1977.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. **Canção dos imigrantes.** Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1983.

FOUQUET, Carlos. **O imigrante alemão e seus descendentes no Brasil:** 1808-1824-1974. São Paulo, Instituto Hans Staden e Federação dos Centros Culturais 25 de Julho, 1974.

HERKENHOFF, Elly. **História da imprensa em Joinville.** Florianópolis: Ed. Da UFSC; Joinville: Fundação Cultural de Joinville, 1998, 122p.

KILIAN, Frederico. Sociedades e Associações em Blumenau**.** In: **Centenário de Blumenau:** 1850 – 02 de setembro – 1950. Blumenau: Comissão de Festejos, 1950, p. 338-345.

KORMANN, Edith. **Blumenau:** arte, cultura e as histórias de sua gente (1850-1985). Florianópolis: Paralelo 27, 1995, 3v.

SEYFERTH, Giralda. **A colonização no Vale do Itajaí-Mirim.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1974.

**Documentos**:

EST.FV. **Estatutos da *Freundschafts-Verein*.** S/a, Blumenau, 01 de outubro de 1863. Em alemão. Original no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva (AHJFS).

EST.TVF. **Estatutos da Sociedade Dramático-Musical "Frohsinn"**. S/a, Blumenau, 13 de Junho de 1932. Em alemão e português, no AHJFS, Fundo Memória da Cidade, Coleção Dossiê: 9 – Cultura, sub-grupo 9.11.1 – Teatro, documento 9.11.1.2.1, cx. 01, doc. 02.

**Jornais**:

***Der Urwaldsbote***, Blumenau, 1893-1941.

***Kolonie Zeitung*,** Joinville, 1863-1942.

# ATUAÇÃO DAS SOCIEDADES MUSICAIS E BANDAS CIVIS EM DESTERRO DURANTE O IMPÉRIO

*Marcos Tadeu Holler (UDESC) Débora Costa Pires (UDESC)*

RESUMO: Durante o século XIX, as bandas de música foram uma das instituições musicais mais presentes e populares no Brasil, participando de eventos sociais, sacros e profanos, militares e civis. O presente trabalho é o resultado parcial de um levantamento realizado em jornais publicados no século XIX em Desterro (atual Florianópolis), buscando-se informações sobre a atuação de bandas e sociedades musicais civis no período, como uma contribuição para a historiografia da música em Santa Catarina.

PALAVRAS-CHAVE: História da imprensa; História da música em Santa Catarina; Bandas; Sociedades Musicais.

ABSTRACT: During the 19th century, bands were one of the most present and popular musical institutions in Brazil, and they took part in all kind of social events, sacred or secular, militar or civilian. This paper is a parcial result of a research in newspapers published in Desterro (Florianópolis) in the 19th century, through which were raised informations about bands and civilian musical societies, as a contribution to the history of music in Santa Catarina.

KEYWORDS: History of press; History of music in Santa Catarina; Bands; Musical societies.

Durante o século XIX, as bandas de música foram uma das instituições musicais mais presentes no Brasil, e no século XX transformaram-se em uma das mais populares manifestações da cultura nacional. As bandas estavam presentes em praticamente todos os eventos sociais, sacros e profanos, militares e civis; ainda hoje são um centro gerador de um vasto repertório de diversos gêneros, como chorinhos, marchas e dobrados, e nelas formam-se músicos profissionais e amadores .

A presente pesquisa tem por objetivo mapear as bandas e sociedades civis que existiam em Desterro durante o período do Império, identificando suas atuações e abrangência dentro da sociedade. As informações foram encontradas a partir de um levantamento realizado em jornais publicados em Desterro[1] (atual Florianópolis), pertencentes ao acervo da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina. Neste artigo não serão contempladas as bandas militares, já que o assunto se estenderia em demasiado. Cabe observar que esta pesquisa ainda está em andamento e este artigo é a apresentação do resultado parcial apurado até aqui, e os resultados finais serão apresentados posteriormente em um trabalho de conclusão de curso.

A bibliografia utilizada como fundamento para esta pesquisa e que se refere aos acervos e à história da imprensa no Estado foi a obra *Nas tramas entre o público e o privado*, de Joana Maria Pedro (1995), que apresenta tabelas com as publicações de jornais a partir de 1831 e informações gerais sobre sua localização nos acervos. Escrita a partir de pesquisa sobre jornais publicados em Desterro, mostra como a imprensa da época, embora vinculada a interesses privados, atuava em relação ao poder público, buscando tirar proveitos. Foram utilizadas algumas obras sobre a história do Estado em geral, como o *Diccionario historico e geographico de Estado de Santa Catarina* de José Arthur Boiteux (1940); sobre história da música em Santa Catarina foram consultadas as obras de Oswaldo R. Cabral, *A Música em Sta. Catarina no Século XIX* (1951), *História de Santa Catarina* (1968) e *Nossa Senhora do Desterro: memória* (1972), obras não muito recentes e que não são fundamentados na metodologia da musicologia histórica, mas que foram um ponto de partida para a pesquisa.

## Bandas e sociedades de música em Desterro no séc. xix

Nos jornais são muito freqüentes as descrições da participação de bandas civis e sociedades musicais em eventos sociais profanos e sacros, litúrgicos e paralitúrgicos. Os textos são geralmente de autoria anônima, e uma dificuldade na sua leitura foi a diversidade na denominação que esses grupos recebiam na época: "filarmônica", "lira", "sociedade musical", "associação musical" eram os mais comuns. Freqüentemente as bandas também eram chamadas de "orquestra", o que pode gerar alguma confusão na leitura de textos mais recentes, quando já existiam orquestras com uma formação intrumental diferenciadas das bandas. Outro termo também associado a bandas e que gera alguma confusão é "música"; da mesma forma que o termo se refere a uma banda, também denominava uma peça musical ou mesmo a uma apresentação realizada por um grupo, e nem sempre a diferenciação é clara. O termo

[1] Fundada no final do séc. XVII, A Vila de Nsa. Sra. do Desterro foi elevada à categoria de cidade no início do séc. XIX e em 1823 tornou-se capital da Província de Santa Catarina. Em 1894, ao fim da Revolução Federalista, teve o nome alterado para Florianópolis, como homenagem ao então Presidente da República Floriano Peixoto (PAULI, 1987). Neste artigo será mantido o nome Desterro, devido ao fato de o período abordado ser anterior à alteração do nome.

"barbeiros" também apareceu em alguns textos: em março de 1874 o jornal A Regeneração denominou a música feita pelos músicos das bandas da província de "música de barbeiros", ofendendo alguns dos artistas e gerando críticas no jornal O Conservador. Neste texto serão mantidos os termos "banda" e "sociedade musical".

Em artigo de 8 de novembro de 1874, o jornal *O Til* cita as sociedades de baile, sociedades dramáticas e musicais existentes na província de Desterro, sendo as sociedades de baile *Quatro de Março*, *Doze de Agosto*, *União Juvenil*, *Amor e Honra*; as sociedades dramáticas *Recreio Catarinense*, *União dos Artistas*, *União dos Estudantes* e as sociedades musicais *Filarmônica Militar*, *Filarmônica Comercial*, *Euterpe Catarinense*. Em outros jornais, porém, foi possível encontrar referências a outras bandas e sociedades musicais, além de mais informações sobre as mesmas. A seguir são listadas as bandas e sociedades sobre as quais se encontrou alguma referência nos jornais; a ordem em que são apresentadas é a da data em que as referências mais antigas foram encontradas, e não de sua fundação.

*Phanteon Musical*: a duas únicas referências são sobre a inauguração e primeiro concerto, no jornal *O Despertador* de 31 de Janeiro de 1868 e em *O Constitucional* de 05 de Dezembro de 1868, respectivamente.

*Club Euterpe Quatro de Março*: tem sua primeira referência no dia 02 de Março de 1872, no jornal *O Despertador,* e a última referência encontrada no mesmo jornal, de 01 de Fevereiro de 1882, que informa o desânimo pelo pequeno número de sócios e falta de dinheiro para pagar o aluguel da casa e dos dois pianos.

*Philarmonica Commercial: O Conservador* noticiou seu surgimento no dia 14 de outubro de 1874, e a última referência encontra-se em *A Regeneração* de 12 de outubro de 1884.

*Santa Cecília:* tem sua primeira referência no jornal *O Conservador* do dia 30 de janeiro de 1875, participando de um enterro junto com as bandas *Trajano*s e *Philarmonica Commercial*. A última referência foi encontrada em 16 de setembro de 1877 em *A Regeneração*.

*Estellita:* existem duas referências a esta banda, ambas no jornal *Conservador*. A primeira, no dia 24 de janeiro de 1875, relata a participação da banda na festa de São Sebastião, e a segunda, no dia 10 de março de 1875, descreve sua participação na inauguração de uma fábrica de sabão.

*Artistas Catharinenses:* a única referência aparece n'*O Conservador* de 6 de março de 1875.

*Sociedade Musical Trajano:* a referência mais antiga encontra-se em *O Conservador* de 23 de janeiro de 1875 e a mais recente no mesmo jornal, de 29 de setembro de 1885.

*Associação Musical Tymbiras:* teve sua inauguração noticiada no dia 3 de abril e 1875, pel'*O Conservador*. A última referência aparece n'*O Despertador* de 02 de outubro de 1875.

*Sociedade Musical Lyra Artística Catharinense:* fundada em 1º de agosto de 1875, segundo *O Despertador* de 10 de agosto de 1875. A última referência aparece no mesmo jornal de 06 de Abril de 1881, que noticia a participação desta sociedade na transladação da Imagem do Senhor Jesus dos Passos.

*Sociedade Guarany:* surgiu de uma reformulação da *Sociedade Musical Trajano*, segundo o *Jornal do Comércio* de 11 de agosto de 1880, e teve a inauguração do seu edifício na mesma data. A referência mais recente foi encontrada na *Matraca* de 08 de agosto de 1885, realizando uma retreta durante a festa de Bom Jesus.

*Sociedade Musical Amor à Arte:* a notícia de sua instalação encontra-se em *O Conservador* de 9 de outubro de 1875 e na *Opinião Catarinense* de 14 de outubro de 1875. A última referência encontrada está em *O Conservador* de 14 de fevereiro de 1880, que relata a participação da banda nos festejos carnavalescos. É uma das poucas bandas que ainda se encontravam ativas no momento da realização deste trabalho.

*Club Harmonia Lyrica:* a primeira referência aparece no dia 29 de julho de 1876 em uma nota de falecimento de um dos sócios. Os estatutos foram publicados em *O Conservador* de 07 de outubro de 1876.

*Sociedade Musical União Artística:* a primeira referência surge n'*Operário* de 13 de agosto de 1881, que relata a participação desta sociedade nos festejos do Senhor Bom Jesus, tocando em um coreto. A última referência aparece em 15 de maio de 1889 no jornal *O Despertador*.

*Companhia Nitheroyense:* foram encontradas apenas duas referências a esta companhia, ambas sobre sua participação nos festejos em comemoração ao fim da escravidão no Brasil: nos jornais *O Mosquito* de 27 de maio de 1888 e *O Crepúsculo* do dia 30 de maio do mesmo ano.

*Club Estrella d'Alva*: a primeira referência aparece em *O Despertador* de 23 de outubro de 1886, que noticiou a inauguração desta sociedade no dia 31 do mesmo mês. A última referência aparece no mesmo jornal, em 28 de novembro de 1886.

*Sociedade Igualdade e Fraternidade*: a única referência foi encontrada em *O Despertador* de 16 de maio de 1889.

*Recreio Josephense*: foram encontradas apenas duas referências nos jornais, as duas em abril de 1878, nos jornais *O Conservador* e *A Regeneração*.

## Informações encontradas nos jornais

Na Desterro da segunda metade do séc. XIX as bandas e sociedades musicais participavam ativamente dos mais diversos eventos, e por meio das referências nos jornais pode-se perceber a sua importância no contexto social da cidade. Não é por acaso que n'*O Despertador* de 17 de janeiro de 1879 há um pedido à polícia para que tomasse alguma providência contra o barulho infernal dos ensaios das sociedades de música, que ocorriam até as 23 horas.

Nesse período as bandas proviam a música para praticamente todos os eventos sociais da cidade. Os bailes, oferecidos com freqüência, eram animados por esses grupos. Por exemplo, segundo *O Constitucional* de 18 de setembro de 1867 o Sr. Dr. Affonso de Mello recebeu o "Illm. Sr. Dr. Fernando Maranhense da Cunha (ex-juiz de direito da comarca de Viçosa) em sua casa, oferecendo um baile, acompanhado por uma banda de música". *O Conservador* de 28 de abril de 1875 noticia sobre baile oferecido ao ex-presidente da província, João Thomé da Silva, aberto pela banda de música *Trajano*. As bandas também participavam do carnaval, unindo-se às sociedades carnavalescas; a referência mais antiga a uma união como esta encontra-se n'*O Catarinense* de 23 fevereiro de 1861. As retretas e apresentações tinham grande importância dentro da província, animando a vida social. O jornal *O Conservador* de fevereiro de 1876 escreve sobre a costumeira retreta da *Sociedade Trajano*, durante a qual foi executado *O Canto dos Aventureiros*, da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. Em outubro de 1876, o jornal *O Conservador* escreveu que a banda da sociedade *Trajano* percorreu em passeio as principais ruas da cidade, executando marchas e dobrados. No mesmo ano, segundo *O Despertador*, a sociedade *Philarmonica Commercial* festejou nos salões do *Club Quatro de Março* o seu segundo aniversário e a banda marcial da sociedade tocou uma retreta à noite. Outros eventos sociais também contavam com a participação das bandas, como por exemplo a inauguração de uma fábrica de sabão descrita nos jornais *O Conservador e O Despertador* de março de 1875, com a presença das bandas de música *Trajano* e *Estellita*.

Existem também relatos da participação das bandas e sociedades musicais em enterros. N'*O Conservador* de 30 de janeiro de 1875 encontra-se o agradecimento de um familiar às pessoas que acompanharam o enterro de sua mãe, em especial às sociedades musicais *Santa Cecília*, *Philarmonica Comercial* e *Trajanos*. Em maio de 1876, segundo *O Conservador*, a banda de música *Amor à Arte* teria tocado no funeral de um dos integrantes.

As bandas e sociedades musicais também tinham ligação com o teatro em Desterro, participando nas representações ou nos intervalos das peças teatrais. Em setembro de 1875, o jornal *O Conservador* noticiou que a sociedade dramática *Recreio Catharinense* organizou o espetáculo de sua inauguração, do qual participaram as sociedades musicais *Santa Cecília* e *Philarmonica Comercial*. Em dezembro do mesmo ano, um artigo n'*O Conservador* elogiou o espetáculo apresentado no Teatro Santa Isabel por ocasião do aniversário do Imperador, durante o qual teria tocado a *Sociedade Musical Santa Cecília*. Em setembro de 1877 o jornal *A Regeneração* noticiou um grande e variado espetáculo de trabalhos do Oriente, depois do qual teria sido executada uma sinfonia pela banda de música.

Também nas comemorações cívicas é possível observar a participação dos grupos musicais civis, tocando lado a lado com as bandas militares ou mesmo substituindo-as; percebe-se que os grupos civis ocupavam um espaço que as bandas militares não podiam ou não desejavam ocupar. Em 25 janeiro de 1871, o jornal *A Província* relatou a posse do novo Presidente da Província, com a participação de uma banda militar tocando o Hino Nacional; depois disso a mesma banda foi para a casa do presidente do partido conservador onde se juntou a uma outra banda de música particular. Em seguida as duas bandas dirigiram-se à residência de outro político e continuaram dando seu espetáculo. O mesmo jornal, em fevereiro de 1871, relata que o presidente do diretório do grêmio do partido conservador ofereceu, em sua casa, um jantar para comemorar a eleição do novo diretório, e uma banda de música tocou durante todo o evento. Em outubro do mesmo ano aconteceram as eleições e existem referências a uma "música particular" que teria tocado durante estas comemorações. Em março de 1886, como comemoração pela vitória do Partido Conservador nas eleições, membros do Partido percorreram as ruas da cidade precedidos pela banda de música *União dos Artistas*; no mesmo jornal, em agosto de 1888, há o relato da participação da mesma banda de música na comemoração pela eleição de um deputado republicano em Minas Gerais.

As bandas civis também participavam de eventos sacros na cidade, tanto litúrgicos quanto paralitúrgicos. Nas missas, sobretudo em ocasiões especiais, a presença das bandas era constante: *O Conservador* de 31 de março de 1875 relata a participação das bandas de música *Trajanos* e *Santa Cecília* nos atos da Semana Santa, e no mesmo jornal, em 17 de abril de 1875, está noticiada a participação voluntária da *Philarmonica Santa Cecília* no acompanhamento das missas de domingo.

Segundo o jornal, este era um serviço que os jovens faziam por amor à religião. Em 21 de Junho de 1884 o jornal *O Despertador* anunciou uma missa e *Te Deum* na capela de São Sebastião, por causa da epidemia na capital, com a participação das sociedades de música *Trajanos* e *União Artística*.

Procissões eram geralmente acompanhadas por bandas: *O Conservador* do dia 19 de abril de 1876 descreveu as procissões da Semana Santa com a participação de bandas e sociedades musicais de Desterro. Em abril de 1878, os jornais *O Despertador, O Conservador* e *A Regeneração* noticiaram a participação das bandas *Recreio Josephense*, *Lyra Artística Catharinense*, *Amor à Arte*, *Philarmonica Commercial* e *Trajano* tocando durante o trajeto da procissão do Senhor dos Passos. Em abril de 1881 a procissão da Imagem do Senhor Jesus dos Passos não teve guarda de honra por não haver tropa disponível, porém as sociedades *Commercial*, *Guarany* e *Lyra Artística* compareceram na execução de marchas.

Festas de oragos eram extremamente comuns em Desterro no séc. XIX, também contando com a presença das bandas, às vezes de mais de uma ao mesmo tempo. No jornal *O Conservador* de 23 de janeiro de 1875, há o relato sobre a participação de duas bandas, uma delas a *Trajanos*, na festa de São Sebastião. Também se reportando à festa de São Sebastião, o jornal *O Til* de 24 de janeiro de 1875 apresenta um artigo cujo autor descreve o silêncio durante o trajeto da transladação, que teria sido interrompido pelos sons de três bandas de música. Ainda no jornal *O Conservador*, de 14 de agosto de 1875, há um anúncio da festa em comemoração à padroeira da freguesia do Ribeirão, sendo que a *Sociedade Musical Trajanos* teria ficado responsável por animar a festa. O jornal *O Conservador* de 15 de setembro de 1875 descreveu a festa do orago em Santo Antônio: as bandas musicais *Santa Cecília* e *Tymbiras* teriam tocado gratuitamente, na igreja e pelas ruas da freguesia, "com gosto e proficiência". No mesmo jornal do dia 27 de outubro de 1875, há o relato da participação da *Sociedade Musical Amor à Arte* na festa de Nossa Senhora do Rosário, na freguesia do Ribeirão. Em 08 de dezembro de 1875 há o relato sobre a missa de São Joaquim, onde teria tocado nos intervalos a *Sociedade Musical Trajanos*. O ano de 1880 iniciou-se com a festa de Nossa Senhora das Dores com a participação da *Sociedade Musical Lyra Artística*, tocando junto com uma banda militar.

## Considerações finais

No Brasil do séc. XIX as bandas de música faziam parte de um imaginário no qual tais conjuntos eram símbolos sonoros de poder e status. Este imaginário dava sentido à atuação das bandas, justificando a existência e criação dos conjuntos (BINDER, 2006, p. 126). O levantamento realizado nos jornais permitiu a identificação das bandas e sociedades musicais que atuavam na segunda metade do séc. XIX em Desterro, e por meio desse levantamento pode-se também perceber a importância desses grupos no contexto social da sociedade desterrense do período. Alguns desses grupos continuam ativos ainda hoje, como no caso da *Sociedade Musical Amor à Arte*, que mantém um arquivo com documentos de sua história.

Os grupos civis de música atuavam no espaço que muitas vezes não podia ser ocupado pelas bandas militares. Com isso, tocavam nos mais diversos espaços e festividades, tanto profanos, litúrgicos e até mesmo em conjunto com as bandas militares, participando ativamente da sociedade desterrense, contribuindo em eventos musicais e nas manifestações artístico-musicais.

Os jornais podem ser uma importante fonte de pesquisa, contribuindo para o conhecimento da música e sua inserção dentro do cotidiano da sociedade. Com a presente pesquisa pretende-se contribuir com a inserção de Santa Catarina no panorama da pesquisa histórico-musicológica no Brasil, visto que no Estado ainda são escassos os trabalhos na área de musicologia histórica.

Este artigo, como dito anteriormente, provém de uma pesquisa em andamento e existe ainda a necessidade de novos estudos e reflexões sobre o tema, e algumas dessas questões serão aprofundadas em um trabalho de conclusão de curso.

## Referências bibliográficas

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808-1889. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. 2006.

BOITEUX, Jose Arthur (org). **Diccionario historico e geographico de Estado de Santa Catarina**. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado, 1940.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **História de Santa Catarina**. Florianópolis: Imprensa da Universidade Federal de Santa Catarina, 1968.

_____. **Nossa Senhora do Desterro**: memória. Florianópolis: Imprensa da Universidade Federal de Santa Catarina, 1972.

_____. **A Música em Sta. Catarina no Século XIX**. Florianópolis: [s.e.], 1951.

PAULI, Evaldo. **A fundação de Florianópolis**. 2. ed. Florianópolis: Lunardelli, 1987.

PEDRO, Maria Joana. **Nas tramas entre o público e o privado**: a imprensa de Desterro, 1831-1889. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

JORNAIS

**A Estrella**. Desterro, 1861.

**A Província**. Desterro, 1870 a 1872.

**A Regeneração**. Desterro, 1868 a 1889.

**Commercial**. Desterro, 1868.

**Conservador**. Desterro, 1884 a 1889.

**Jornal do Comércio**. Desterro, 1880 a 1894.

**Matraca**. Desterro, 1881 a 1888.

**O Caixeiro**. Desterro, 1881 a 1882.

**O Catarinense**. Desterro, 1860 a 1861.

**O Conciliador**. Desterro, 1872 a 1873.

**O Conciliador Catarinense**. Desterro, 1849 a 1851.

**O Conservador**. Desterro, 1852 a 1855.

**O Conservador**. Desterro, 1871 a 1883.

**O Constitucional**. Desterro, 1867 a 1868.

**O Correio Oficial**. Desterro, 1860 a 1861.

**O Crepúsculo**. Desterro, 1887 a 1889.

**O Cruzeiro do Sul**. Desterro, 1858 a 1860.

**O Despertador**. Desterro, 1863 a 1885.

**O Mercantil**. Desterro, 1861 a 1869.

**O Mosquito**. Desterro, 1888 a 1889.

**O Operário**. Desterro, 1881.

**Opinião Catarinense**. Desterro, 1874 a 1875.

**O Santelmo**. Desterro, 1858.

**O Til**. Desterro, 1874 a 1875.

**Província**. Desterro, 1882.

# SAMBA DE RODA EM CURITIBA DESDE A DÉCADA DE 1960

*Flávia Cachineski Diniz (FAP)*

RESUMO: O samba de roda em Curitiba está presente na capoeira e no candomblé. Descrições dos aspectos musicais, coreográficos e poéticos do Samba da Murixaba (do Egbé Axé Omô Opô Aganju) e do Grupo de Capoeira Farol da Bahia, assim como depoimentos de membros destas comunidades, foram relacionados, aqui, ao samba de caboclo e ao samba de roda do Recôncavo Baiano com o intuito de registrar e valorizar uma memória não oficial da cultura afro-brasileira na capital do Paraná: a migração da capoeira, candomblé e samba de roda para a "cidade européia", durante as década de 1960 e 1970.

PALAVRAS-CHAVE: samba de roda; candomblé; capoeira; Curitiba.

ABSTRACT: Samba de roda in Curitiba is present at capoeira and candomblé. Descriptions of musical, choreographic and poetic aspects of Samba da Murixaba (from Egbé Axé Omô Opô Aganju) and Grupo de Capoeira Farol da Bahia, as well as interviews with these community members, were related here to the samba de caboclo and samba de roda of Recôncavo Baiano, aiming to register and recognize a not official memory of Afro-Brazilian culture in the capital of Paraná: the migration of capoeira, candomblé and samba de roda to the considered an "european city", during 1960 and 1970 decades.

KEYWORDS: samba de roda; candomblé; capoeira; Curitiba.

## Introdução

Em meados da década de 1960, a migração de pessoas do candomblé e da capoeira para cá trouxe consigo o samba de roda. Esta migração não é fato isolado e aconteceu também em várias localidades do Sudeste e Sul (PRANDI, s/d), acompanhada da conversão de pessoas da umbanda, já muito difundida pelo Brasil na época, ao tradicional candomblé de raízes baianas, como conta Tata Tinkisi Dona Cida de Ogun, uma das primeiras a chegar por aqui: "...com o tempo a gente veio trazendo pro Paraná. Aqui no Paraná não tinha candomblé, aqui em Curitiba, não tinha mesmo." (SILVA, 2007).

Na década de 1970, o samba de roda era mais presente em Curitiba, tanto na casa do Babalorixá Antônio de Oiá - considerada o mais antigo candomblé daqui (BABALORIXÁ, 2008, p.13) -, onde acontecia o "samba de cozinha" após os candomblés (SOUZA, 2007), como na casa da Tata Tinkisi Dona Cida de Ogun, sua vizinha de muro durante anos (SILVA, 2007), e no samba de caboclo das umbandas. O Templo Natural Caboclo Araúna, de João Carlos Caramês, então bailarino do Teatro Guaíra (CENTRO, s/d), ficou famoso na época pelo maravilhoso samba de caboclo (MACHADO, 2007).

Israel Machado e sua família conviveram com o samba de caboclo na casa de Caramês e na sua própria casa - Templo Natural Caboclo Ventania. Em 1984 e 1986, Israel e seu irmão Gilberto Machado iniciaram-se no candomblé com o Babalorixá Antônio de Oiá, seguidos de outros membros da família. Quando deu obrigação em São Paulo, Israel conheceu também o samba de roda e caboclo da casa do Babalorixá Kaobakesy, do Axé Oxumarê. No início da década de 1990, Israel tornou-se Babalorixá e decidiu não mais cultuar caboclos no Egbé Axé Omô Opô Aganju, candomblé de nação Ketu, mas não deixou de tocar o samba de roda como diversão tradicional após os candomblés (MACHADO, 2007).

Na sua casa teve origem o Samba da Murixaba, a partir do encontro com pessoas da capoeira dos grupos Angola Dobrada e Zimba, apoiado pelo sempre presente público de artistas, educadores e amantes da cultura popular e afro-brasileira, que comparece aos eventos desde sua primeira apresentação pública, em outubro de 2006.

A capoeira contemporânea está representada aqui por Mestre Piton, que veio para Curitiba no início da década de 1970, quando a capoeira tornou-se interesse do público curitibano marcando presença em teatros, shows, apresentações folclóricas, na rua, academias, clubes, escolas e até na polícia (PITON, 2007). O samba de roda veio como valor agregado à divulgação e articulação da capoeira no mercado cultural e das academias.

Esta pesquisa descortinou um processo de migração cultural através da memória oral e sua narrativa, procurando colocar em pé de igualdade as linguagens escritas, orais e corporais. Lembrar e narrar o passado possibilita a construção da identidade pessoal e dos grupos sociais, abrindo perspectivas para o futuro, pois "...o campo compartilhado pelo narrador e seu ouvinte propicia um ingresso no campo político, uma abertura ao engajamento do passado no presente" (FROCHTENGARTEN, 2005, s/p).

A partir da convivência com o Babalorixá Israel Machado - que conheceu muitos dos personagens que faziam o samba de roda acontecer aqui desde a década de 1970 - e com Gustavo Laiter - ogã da mesma casa e praticante de capoeira desde o final da década de 80, com sua vivência na capoeiragem ligada a Mestre Piton - cheguei aos sexagenários Tata Tinkisi Cida de Ogun, Matualê, Seu Gentil e Mestre Piton, registrando seus depoimentos em áudio-visual e transcrevendo-os. A disponibilidade em conceder depoimentos e permitir sua circulação na comunidade do candomblé, na academia e no meio cultural está na consciência política dos entrevistados de que:

> Nos dias de hoje, neste jogo de afirmação, importantíssimos são a mídia, os movimentos artísticos e culturais e as instituições oficiais encarregadas de definir, selecionar e preservar aquilo que possa ser definido como "tradição" para a sociedade brasileira, ou seja, os órgãos de tombamento patrimonial. Candomblé sempre foi identificado com tradição, e como tal se forjou como objeto da ciência, desde Nina Rodrigues no final do século passado, o qual estudava preferencialmente o terreiro do Gantois... (PRANDI, s/d, s/p).

Questões de "linhagem e legitimidade" (Ibid., s/d, s/p) emergem nos depoimentos esclarecendo mais que a si mesmas: descortinam tendências históricas, partindo da vivência pessoal, passando pela do coletivo e auxiliando na reconstituição dos processos vividos pela nação e pelo mundo.

Tomando como referência o Dossiê do "Samba de roda do Recôncavo Baiano" (SAMBA, 2006), descrições dos aspectos musicais, coreográficos e poéticos foram inseridas no texto, a partir de registros em vídeo do grupo Farol da Bahia - Mestre Piton - e do Samba da Murixaba – Babalorixá Israel -, em 2007, demonstrando paralelos com as matrizes cariocas e baianas.

Outro aspecto abordado foi a crença no fato de que Curitiba é uma cidade européia, diminuindo a visibilidade da cultura afro-brasileira e prejudicando a produção de registros sobre ela. Muitas referências utilizadas na pesquisa sobre cultura afro-brasileira não estavam nos catálogos das bibliotecas curitibanas. Já publicações tendenciosas do governo Rafael Greca, como "Coleção Farol do Saber" e série "Lições Curitibanas", foram distribuídas ampla e gratuitamente pela prefeitura na década de 1990 e constam no catálogo de qualquer biblioteca da cidade, contribuindo para construir a "imagem" de "Cidade Européia" (MORAES; SOUZA, 1999, p. 13). Elas referem-se à escravidão no Paraná de forma distanciada, valorizando a colaboração de diversas etnias, citadas por extenso, enquanto o negro talvez esteja na expressão "tantas outras" (Ibid., 1999, p. 13).

Para serem desenvolvidas com consistência, deixo questões como o tipo de preconceito sofrido pelas pessoas envolvidas com a cultura afro-brasileira em Curitiba, onde a porcentagem que se assume negra gira em torno dos 20% e, de fato, nem sempre representa, nas suas atividades culturais, artísticas e religiosas, percentual maior que a que se considera branca. Muito do preconceito é direcionado à origem, à forma e concepção de vida desta cultura, mais que ao fato de serem negros ou brancos que as praticam.

Este trabalho procurou traçar uma visão panorâmica da cultura afro-brasileira em Curitiba e no Paraná, focando o samba de roda no candomblé e na capoeira e relacionando-o a suas matrizes, numa tentativa de enriquecer os registros locais para futuros pesquisadores, trazendo a própria voz e o próprio corpo dos agentes históricos e culturais destas manifestações interligadas.

## Samba de roda e samba de caboclo

Em Curitiba, pessoas ligadas ao Babalorixá Antônio de Oiá lembram o samba de roda ou "de cozinha", que acontecia em sua casa já no início da década de 1970, agregando cantigas de caboclo, sambas, partidos e pagodes autorais, já consagrados ou de sucessos no momento, e até boleros e serestas.

No Egbê Axé Omô Opô Aganju, "samba de roda" após o candomblé denomina um momento de interação social, apresentando também ritmos e estilos musicais diferentes do próprio ritmo do samba de roda, a exemplo do "samba de cozinha" do Babalorixá Antônio:

> ...terminava os candomblés, então tinha lá um atabaque, um coro especial lá, pra um samba. Então, isso não era somente um samba. Era seresta, né? Seu Antônio era muito seresteiro e ainda é. E canta muito bem, cantava e canta muito bem. Então, fazia aquele sambinha e cerveja, e samba e... ou uma seresta, e aí ia... (GENTIL, 2007).

Na casa de Antônio, a fronteira entre o samba de caboclo, " de cozinha" e pagode era tênue, o foco estava na produção do lazer pela comunidade: "É com o atabaque, ou se tiver o que tivesse lá, um surdinho diferente, sabe? Fazia! (...) Mas pra mim o samba de roda, ainda no candomblé, seria um samba de cozinha (...) hoje se transforma num pagode... tudo não é um samba?" (SOUZA,2007)

Na casa da Tata Tinkisi Dona Cida de Ogum (SILVA, 2007) também não havia restrição a ritmos, passos e cantigas - diferente do samba de roda no Recôncavo Baiano (SAMBA, 2006), onde duas modalidades distintas de samba ficam bem marcadas: chula e corrido.

É o samba de caboclo, onde a reinvenção é característica principal, que muito empresta ao samba de roda dentro dos terreiros de candomblé e umbanda (MACHADO, 2006):

> As cantigas cuja autoria é atribuída aos Caboclos, via pessoas em estado de transe, não são entendidas pela comunidade à maneira que nós chamaríamos de "composições", isto é, como produtos intencionais de indivíduos e sim como cantigas que são trazidas de Aruanda por essas entidades. Do mesmo modo como não vêm os ogãs como músicos não existe para o grupo neste contexto o conceito de compositor, estando essa atividade sempre relacionada com a função mágica e religiosa. O processo criativo é tanto de melodias quanto de textos, ou dos dois, sendo a elaboração de textos tão importante quanto a das melodias. De um ponto de vista ético, parte do repertório musical dos Caboclos é constituído de variantes de material musical já existente que é combinado e recombinado de acordo com os moldes tradicionais constituindo-se em cantigas diferentes. (GARCIA, p. 119, s/d)

Tata Tinkici Cida de Ogum e Seu Gentil, responderam assim a pergunta sobre origem, criação e transmissão das cantigas de caboclo:

> **Dona Cida:** Isso cê não me pergunta porque, quando eu cheguei lá no terreiro os caboclos já tavam cantando... como é que eu vou saber. Eu não sei, né, quem ensinou essas cantigas pra eles. É a mãe Silvia, o seu Milton, que era o filho deles, cantava... eu não sei quem deu essas cantigas pra eles.
>
> **Seu Gentil:** A maioria dessas cantigas são os eguns. Tipo assim, pra você ter noção, o Zé Pelintra, qualquer egun nessa faixa de... [faz um sinal de nivelamento com as mãos na linha abaixo dos olhos[1]] Eles são muito poetas, eles fazem muitos versos. Então, numa conversação como a nossa eles cantam mil cantiguinhas, eles inventam, e assim foram inventando. E outros seres humanos aproveitaram as invenções deles e fizeram referência a caboclos, caboclas, etc., marinheiro e assim por diante... assim foi inventado as cantigas.
>
> **Dona Cida:** Pensando bem, quem ensinou os ogã cantar foi os caboclos. (SILVA; GENTIL, 2007).

A utilização, no samba de roda, dos atabaques consagrados aos orixás do candomblé e a incorporação eventual de caboclos contribuem para o caráter duplamente sagrado e profano deste evento:

> ...a cantiga do samba de roda, ela meio se confunde dentro do que é profano e do que é sagrado, porque geralmente o samba de roda é feito na casa, na roça de candomblé, ou ele é batido num fundo de balde, numa bacia de ágata, num prato, no agogô, no caxixi, na mesa. Mas às vezes vai-se pros atabaques, quando se começa também o samba de caboclo, que se confunde com o samba de roda, acaba se misturando, né? (...) esses espíritos vêm e acabam criando sambas também. (...) o atabaque, por ser sagrado, o samba pode causar uma espécie de transe, que na verdade seria o transe da sua felicidade – um momento feliz, o cansaço da semana toda de ralação, de trabalho pelo seu lado espiritual. E você acaba cantando o seu cotidiano ali. Então, é uma forma de agradecer a Deus, pela semana que passou e você ainda ter saúde, ter vida pra poder festejar o seu cotidiano (MACHADO, 2007).

Israel Machado conta que o ritmo do samba de roda vem do samba cabula da nação angola[2] (• x . x • x . x)[3], o que já foi observado também por Lody (1977, p. 15). Sobre a origem da palavra samba, Israel explica:

> ...e tem muito a palavra samba, deriva do banto. Porque, pra vocês [pesquisadores], existe... o samba deriva do semba. E pra nós não, no banto não. Semba é uma coisa e samba é outra. Muitas cantigas de candomblé, têm nomes próprios dentro do candomblé, pessoas que se chamam samba. Eu mesmo tenho um filho que se chama Samba Narewá que quer dizer a dança da beleza. Então, na verdade, o samba já veio como nome de dança, semba pra nós é o ato de você encostar um umbigo no outro. Isso pra nós é semba. Umbigar é semba. Mas já vem do samba de umbigada, semba, essas coisas todas, ta aí, né? Tudo uma coisa perto da outra, mesmo. (...) Oxum é comparada... também é chamada de Samba. Ela é chamada de Kisimbe, é chamada de Dandalunda e é chamada de Samba. (MACHADO, 2007).

## Samba de roda e capoeira

No processo de reinvenção e adaptação observa-se, além das relações entre o sagrado e o profano, também um trânsito entre cantigas de caboclos, samba de roda e capoeira. É importante lembrar que o samba já encobertava a proibida capoeira no fim do século XIX e início do XX, no Rio de Janeiro: quando a polícia chegava, baianas entravam na roda para mostrar no pé a inocente dança, escondendo nas anáguas as navalhas dos companheiros. Era a "batucada-braba", o "samba pesado (duro)", referindo-se

---

[1] Entendi este sinal como uma alusão à discussão muito presente, que tenho observado no meio das religiões afro-brasileiras, sobre as diferenças dos níveis de evolução espiritual entre divindades africanas - orixás, voduns, inquices -, caboclos e encantados e espíritos desencarnados como Zé Pelintra e pomba gira, entre outros.

[2] Candomblé onde predomina rituais e língua banto, e onde o samba de caboclo é muito presente.

[3] Notação rítmica alternativa às figuras de duração utilizadas na escrita musical ocidental, elaborada pela autora, baseada em exemplos de etnomusicólogos citados no Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2006) e em autores como Döring (s/d) e Sandroni (2001), onde cada caractere equivale a uma semicolcheia. O (x) tem timbre agudo e seco e é executado com a mão espalmada no centro do couro do atabaque, o (•), timbre grave e executado com os dedos na borda do couro e o (.) marca apenas a pulsação das subdivisões em semicolcheias, podendo soar com intensidade bem fraca ou não soar.

ao nascente estilo carioca de se jogar capoeira ou de se sambar lutando – a "pernada carioca"(MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 84).

Como show folclórico é que o samba de roda ligado à capoeira contemporânea[4] chegou à Curitiba, na década de 1970. O pioneiro Mestre Sergipe (2006, p.119) procurava orientar "os alunos para apresentações em público...". Mestre Piton, baiano do Recôncavo que em Curitiba tornou-se discípulo de Mestre Sergipe, compartilha da mesma visão: "... Capoeira, folclore... Procuramos fazer esse tipo de trabalho junto da capoeira."(PITON, 2007).

A capoeira regional foi que introduziu de forma sistemática o samba de roda após as rodas e a participação da mulher na capoeira (Ibid., 2007) – até então isolada num personagem aqui, outro acolá (ABREU, 2005, p. 45 a 47). O coro misto de homens e mulheres é registrado em poucas academias na primeira metade do século XX, entre elas a de Mestre Bimba, criador da capoeira regional (REGO, 1968. p. 289). O samba de roda, nesta estreita relação com a capoeira, pode ter sido uma das portas de entrada da mulher nesta prática, pois se a capoeira existia sem ela, o samba ficava, no mínimo, desmotivado.

O trânsito entre samba de domínio público e autoral também se mostra aqui, o que acontece desde as casa das Tias Baianas no Rio de Janeiro, início do século XX, quando o samba de roda, o samba corrido e suas variantes, como o partido alto, trazidos pelos baianos migrantes, conviviam com o candomblé e a capoeira. "Pelo Telefone", gravado em 1916, saiu da casa da Tia Ciata - provável resultado de improvisos e criação coletiva na roda - como composição de Donga (SANDRONI, 2001, p. 100 e 101).

## Modelos para descrições e transcrições musicais

A partir da segunda metade do século XIX é que se encontram registros menos genéricos sobre o samba de roda na Bahia (SAMBA, 2006). No decorrer do século XX a abordagem vai ganhando cores, culminando no tombamento do "Samba de Roda do Recôncavo Baiano" como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO, em 2005. A exemplo deste documento foram elaboradas descrições e transcrições do samba de roda para esta pesquisa.

No Recôncavo, o samba é tocado com pandeiro, timbales**,** tamborins, marcação, prato-e-faca, triângulo, chocalhos, reco-recos, tabuinhas, viola ou machete, etc., mas "...é perfeitamente possível fazer um samba de roda sem instrumentos: cantando, batendo palmas e eventualmente batendo ritmos nos objetos que estiverem à mão." (Ibid., p.42 a 45).

O Samba da Murixaba – que se apresenta em bares, festas e eventos variados - utiliza apenas o ritmo do samba de roda em dois ou três atabaques, em desenhos rítmicos complementares como (• x . x • . . • • . . • • . . •) e (• x . x • x x • • x . x • . . •)[5], entre outras variações, e apenas cantigas de samba corrido considerados "de roda" por seus membros. Agogô, pandeiro e berimbau, acompanham os atabaques. A bateria da capoeira de Mestre Piton é a mesma no samba, mas aí quem "manda mesmo é o atabaque e o pandeiro" (PITON, 2007).

A estrutura rítmica do samba no Recôncavo persiste em Curitiba. Uma "*pulsação elementar"* em semicolcheias recebe acentuações e deslocamentos "*contramétricos"* (SAMBA, 2006, p. 48-50):

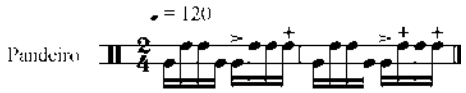


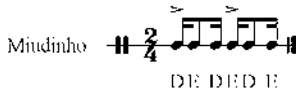

Figura 1[6]

Tambores de marcação tocam as semínimas ou "*beat"*. O próprio passo do samba, executado pelas sambadeiras no Recôncavo, o "miudinho", tem os apoios coincidindo com esses "*beats"* e subdivisões ternária ou binária (Ibid., p. 49):

[4] Muitos mestres denominam-se capoeira contemporânea atualmente, referindo-se a um estilo que pretende misturar a capoeira angola, considerada mais antiga e tradicional, e a capoeira regional, estilo criado na década de 1930 por Mestre Bimba.

[5] Ver nota de rodapé 3.

[6] DINIZ, Flávia Cachineski. *Samba de roda em Curitiba segundo pessoas do candomblé e da capoeira*. Anexo 1. Trabalho de Conclusão de Curso da disciplina Projeto Artístico do curso de Bacharelado em Música Popular da Faculdade de Artes do Paraná. Professora Daniella Gramani. Esta e todas as figuras que se seguem, numeradas de 1 a 10, foram elaboradas pela autora do TCC.



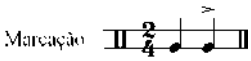




Figura 2 Figura 3

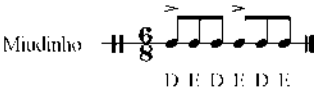



Figura 4

Na "*Linha-guia"* (SAMBA, 2006, p. 49-50; SANDRONI, 2001, p. 25) aparecem diferentes combinações, formando padrões rítmicos em ostinato - variações da "síncope característica (3-3-2)" (SANDRONI, 2001, p. 28-29), comum na música de origem popular no Brasil e América Latina. Esta célula rítmica pode ser anotada em 8 pulsos, numa fórmula de "*timeline*", destacando os batimentos: (x . . x . . x .) (DÖRING, s/d, p. 81-82).

Com fórmulas de 8 pulsos combinados com fórmulas de 16 pulsos, no caso das palmas e do agogô (a), e com os "*beats*" de marcação nos instrumentos mais graves como os atabaques (b), Döring (s/d, p.84) traz estes exemplo:

a)(16) (x . x x . x . x . x . x . x x .) ou (16) (x x x . x x . x . x . x . x . .)

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

b)(16) x x . . x x . . x x . . x x . .

1 2 3 4 1 2 3 4

Se representarmos os exemplos rítmicos anteriores utilizando compassos, teremos:

Figura 5

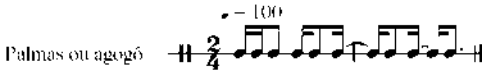



Figura 6

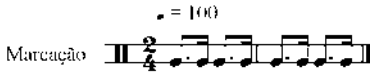



Figura 7

"Cantos estróficos e silábicos em língua portuguesa, de caráter responsorial e repetitivo." (SAMBA, 2006, p. 23), executam melodias "*off-beat*" no samba de roda corrido, empregando escala diatônica maior, em uníssono, polifonia em terças e/ou oitavas paralelas. Quadras, um só verso ou um dístico são improvisados ou escolhidos de um repertório já consagrado (Ibid., p. 41).

## O improviso e a brincadeira

A temática do samba de roda é variada e cantigas autorais vêm integrar-se ao repertório de domínio público (DÖRING, s/d, p. 68). Da iniciativa do cantor em improvisar, colar, parodiar e adaptar depende a riqueza melódica, rítmica e poética dos sambas de roda (SAMBA, 2006, p. 128 e 130; DÖRING, s/d, p. 74). A capacidade de "versar", de improvisar no samba, é entendida pelo Babalorixá Israel como algo que emana do coletivo:

> E também depende muito da energia em que está se rolando o samba, né? Uma pessoa com muito mau-humor estraga um samba todo, então... ela acaba passando aquela energia e você

> acaba não conseguindo versar nada, porque daí ela bloqueia todo mundo ali dentro. (MACHADO, 2007).

O samba vinha da Bahia e era reinventado em Curitiba na casa de Pai Antonio, noticiando o cotidiano e usando a habilidade de rimar e de fazer "trocadilhos" através do improviso que entremeia, no samba de roda, os refrões ensinados por caboclos e irmãos de santo cariocas e baianos, que ditavam a moda:

> "...todos os sambas, que eram novidades no Gantois, eles demoravam um ano pra chegar aqui no Sul, e quando chegava já virava modinha, que seria a moda de mais um ano pra cansar daquele samba..." (MACHADO, 2007).

O assunto do improviso é a vida das pessoas que produzem a brincadeira. Dona Maria das Couves, cantiga aprendida por Israel na casa de Antônio, era tida como propícia para se "versar". A pergunta "O que é que houve, o que é que há?" era a deixa pra que fossem contadas as últimas fofocas da comunidade (Ibid., 2007):

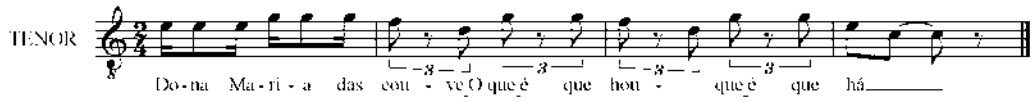



Figura 8

No samba corrido do Recôncavo - que se assemelha tanto ao samba de roda na capoeira de Mestre Piton, quanto ao do Egbê Axé Omô Opô Aganju e ao Samba da Murixaba - existe uma variedade grande de coreografias lúdicas, brincadeiras sugeridas pelo cantador. No Samba da Murixaba o passo do samba é executado de várias maneiras, assim como a forma de entrar na roda, que fica por conta da compra[7], da umbigada[8] ou de objetos que passam de mão em mão, como um chapéu ou lenço:

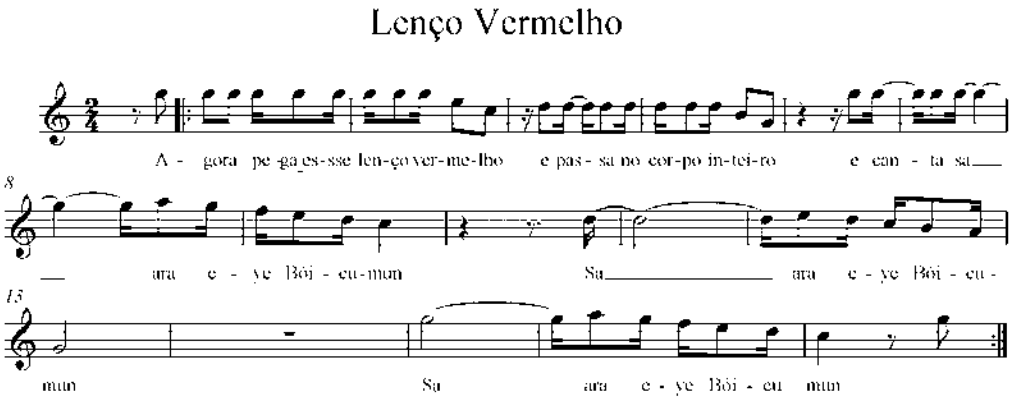



Figura 9[9]

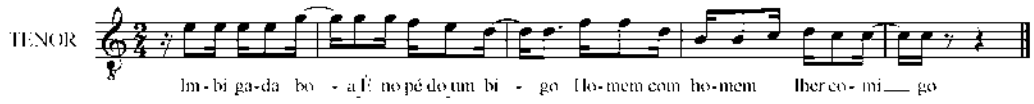



Figura 10

> ...o samba (...) não existe dentro dele padrões, não existe sistema dentro do samba de roda porque escravo já tava muito cheio de padrões, né?, então eu acho que nós já estamos muito cheios de coisas que são impostas a nós. Então, no samba de roda, não importa a coreografia, o movimento que você fizer, mas você está expressando aquilo que você está sentindo... (MACHADO, 2007)

A ludicidade é muito presente e exerce função importantíssima para envolver as pessoas no evento. Esta ludicidade é que ajuda a prática taxada quase como "subversiva" do samba de roda a manter-se de bom-humor em meio às imposições proibições.

---

[7] Ato de substituir alguém que está no centro da roda sambando.

[8] De importância relevante na coreografia do samba, "...traço cultural de origem banto, a umbigada é um sinal por meio do qual a pessoa que está sambando designa quem irá substituí-la na roda" (SAMBA, 2006, p.24).

[9] Segundo o Olorixá Israel, esta cantiga traz parte de um texto sagrado de uma cantiga do candomblé. Sa ára eye bóikumun deriva do ioruba e significa "guardiã do corpo, pássaro que leva o ebó da morte embora" e pronuncia-se sarayeye bokomun. (MACHADO, 2006)

## Preconceito social e proibição oficial

O preconceito ao candomblé e ao samba de roda em Curitiba alcançou a virada para o século XXI, partindo de pessoas que acionam as autoridades policiais por "questões de horário" e outras denúncias (MACHADO, 2007). A resistência dos mais antigos às proibições oficiais foi a negociação e a influência junto às autoridades, à sorte pessoal: Dona Cida conta que "Não podia fazer despacho, não podia nada. Precisava ter autorização da polícia (...) Douglas Aquiles era um delegado (...) passou a ser meu cliente (...) então, pra mim foi mais fácil (SILVA, 2007).

Já a casa da família do Babalorixá Israel sofreu muito preconceito dos vizinhos no bairro do Boqueirão, até o ponto de terem que abrir mão da antiga sede. O samba de roda foi o bode expiatório para denúncias à polícia, que até invadia a casa, e para a agressão dos vizinhos, que chegavam a tacar pedras no telhado (MACHADO, 2007). Leis que privilegiam certo modo de vida em detrimento de costumes diferentes - horário de silêncio, burocratização para utilização de espaços públicos, entre outras – orientam para a desarticulação de algumas culturas:

> O candomblé era até às dez da noite, mas das dez às onze tinha um samba de roda e o samba de roda não era bem visto. Porquê? Não era uma religião: Ah! Que religião é aquela? De madrugada eu vi eles tomando cerveja! (...) Mas o que importa é o ainda poder resistir... (MACHADO, 2007).

Hoje o candomblé está bastante difundido em Curitiba, mas poucas casas tocam de madrugada ou têm samba de roda ou qualquer outro tipo de evento que amanheça o dia, pois não possuem recursos para evitar a disseminação do som com isolamento acústico ou terreno suficientemente grande em torno do barracão. Poucas se localizam nos bairros centrais, onde a intolerância dos vizinhos é ainda maior.

A legislação sempre foi dura no Paraná com a cultura do escravo e seus descendentes no que tange a punições e proibições às suas atividades lúdicas (MORAES; SOUZA, 1999, p. 11) - a Câmara Municipal de Curitiba impediu o batuque por lei em 1860 (FREITAS, 2004, p. 44). Na terra do "bom gosto" europeu (MORAES; SOUZA, 1999, p. 12), pouco se atentou para a culturas dos negros, nem durante nem depois da escravidão, visto a baixa produção acadêmica e as poucas notícias em jornais, mesmo sobre ícones nacionais como escolas de samba e carnaval, no decorrer do século XX (FREITAS, 2004).

Este quadro vem mudando gradativamente - pesquisas, projetos e produções artísticas desenvolvidas em Curitiba e no Paraná, vêm contribuindo para dar visibilidade à cultura afro-brasileira: o livro (des) Construção da cultura paranaense (NETO, 2004), onde muitos artigos abordam o assunto, a publicação História e cultura afro-brasileira e africana: educando para as relações étnico-raciais (PARANÁ, 2006), oferecida gratuitamente pelo governo do Estado a partir da Lei 10.639, de 2003[10], a atuação do IPAD[11] e dos grupos que pesquisam e representam folguedos da cultura popular e afro-brasileira - que se multiplicam na cidade[12] ocupando as européias e comportadas ruas e praças curitibanas -, entre muitas outras iniciativas.

## Considerações finais

O samba de roda abordado nesta pesquisa faz parte da tradição dos terreiros baianos e do samba de caboclo ligado ao candomblé e à umbanda e, em Curitiba, acontece segundo moldes trazidos pelas religiões afro-brasileiras, dialogando com os sambas do Recôncavo Baiano e da capoeira baiana e carioca, desde meados da décadas de 1960.

No grupo de capoeira Farol da Bahia, de Mestre Piton, o samba de roda dura poucos minutos – o que acarreta menos espaço para improvisação - após as rodas de capoeira semanais, onde os participantes são os próprios capoeiristas, e tem como principal foco relaxar as tensões da luta e agregar valor à capoeira nas academias. No Samba da Murixaba o evento dura muitas horas e o improviso é o componente de reinvenção, tanto da tradição do samba de roda baiano quanto do samba de caboclo. Seus participantes são da comunidade do candomblé, parentes e amigos.

Questões sobre identidade, memória e narrativa emergem nos depoimentos: a desarticulação dos grupos frente a atual orientação individualista da sociedade choca-se com a necessidade de convivência coletiva na cultura afro-brasileira. A competitividade do mercado de trabalho, no caso das academias de capoeira, também é impeditivo para uma prática do samba de roda mais freqüente e diversificada. A continuidade deste evento, em Curitiba, desde meados da década de 1960, ficou também à mercê do preconceito social e repressão oficial, e da hegemonia das práticas culturais mais veiculadas na mídia.

A relevância da existência do samba de roda em Curitiba é a relevância da existência de uma cultura afro-brasileira em Curitiba. Seu registro é indispensável para tirá-la da invisibilidade imposta pela

---

[10] Obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" no currículo oficial da rede de ensino.
[11] Instituto de Pesquisa da Afrodescendência.
[12] Mundaréu, Boizinho Faceiro, Maracaeté, entre outros.

orientação de historiadores, intelectuais e governantes, do passado e do presente, ao construir a imagem de uma cidade européia.

## Referências


ABREU, Frederico José de. Capoeiras - Bahia, século XIX: imaginário e documentação. Vol. I, P. 45 a 47. Salvador: Vogal imagem e Instituto Jair Moura, 2005.

BABALORIXÁ Antônio de Oyá – O Primeiro Babalorixá de Curitiba. Jornal Kibanazambi Axé & Cia, 1. ed., Curitiba, maio de 2008. p. 13.

CENTRO Cultural Teatro Guaira. Eleonora Greca. Biografias – Dança. Disponível em: http://www.tguaira.pr.gov.br/modules/conteudo_bio_danca/conteudo_bio_danca.php?conteudo_bio_danca=14#. Acesso em: 7 ago. 2008.

DÖRING, Katharina. O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. S/d. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/52/95>. Acesso em: 04 set. 2007.

FREITAS, João Carlos de. A escola de samba Colorado – A primeira escola de samba de Curitiba. Curitiba: 2004. Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Música Popular Brasileira, FAP.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A memória oral no mundo contemporâneo. Estudos Avançados, São Paulo, vol.19, nº.55, p. 367-375, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000300027&script=sci_arttext >. Acesso em: 20 nov. 2007.

GARCIA, Sonia Maria Chada. Um Repertório Musical de Caboclos no Seio do Culto aos Orixás, em Salvador da Bahia. Ictus, vol. 3, p. 109-124, 2001. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/27/33>. Acesso em: 10 out. 2007.

GENTIL. Entrevista concedida à autora da Monografia. Curitiba, 29 set. 2007.

LODY, Raul Giovanni. Samba de Caboclo. Caderno de Folclore vol. 17. Rio de Janeiro: Arte-FUNARTE, 1977.

MACHADO, Israel. Entrevistas concedidas à autora da Monografia. Curitiba, 15 out. 2007.

MORAES, Pedro Rodolfo de; SOUZA, Marcilene Garcia de. Invisibilidade, preconceito e violência racial em Curitiba. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, nº. 13, p. 7 - 16 nov. 1999.

MUNIZ JÚNIOR, José. Do batuque à escola de samba (subsídios para a história do samba). São Paulo: Símbolo, 1976.

NETO, Manoel J. de Souza (Org). (des) Construção da cultura paranaense. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação. Departamento de Ensino Fundamental. História e cultura afro-brasileira e africana: educando para as relações étnico-raciais. / Paraná. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência da Educação. Departamento de Ensino Fundamental. – Curitiba: SEED-PR, 2006. - 110 p. – (Cadernos Temáticos). Disponível em: <http://www.diadiaeducacao.com.br/portals/portal/institucional/def/pdf/afro_%202.pdf >. Acesso em: 22 ago. 2007.

PITON, Aloísio de Souza. Entrevista concedida por Mestre Piton à autora da Monografia. Curitiba, 12 set. 2007.

PRANDI, Reginaldo. Linhagem e Legitimidade no candomblé paulista. S/d, s/p. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 1990, ANPOCS - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, s/p, s/d. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_14/rbcs14_02.htm>. Acesso em: 2 out. 2007.

REGO, Waldeloir. Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico. Rio de Janeiro: Itapoá, 1968.

SAMBA de roda do Recôncavo Baiano. _ Brasília, DF: Iphan, 2006. 216 p.: il. color.; 25 cm. + CD ROM. – (Dossiê Iphan; 4). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br:8080/vs_portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>. Acesso em: 21 nov. 2007.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SERGIPE, Mestre. O poder da Capoeira. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

SILVA, Aparecida Moura da. Entrevista concedida à autora da Monografia. Curitiba, 29 set. 2007.

SOUZA, Genésio Romoaldo de. Entrevista concedida à autora da Monografia. Curitiba, 11 out. 2007.

# CANJA DE VIOLA: UMA COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL EM CURITIBA

*Grace Filipak Torres (UFPR)*

RESUMO: "Canja de Viola" é o nome dado aos encontros semanais de uma comunidade musical popular em Curitiba (PR), que ocorrem desde 1986. O grupo de freqüentadores é formado por pessoas que aprenderam a tocar ou cantar de maneiras alternativas ao ensino formal de música e que persistem, espontaneamente, na sua prática, acompanhados de um público de apreciadores. Através de duas abordagens, a meu ver, complementares, que envolvem alguns dos conceitos de Cultura / Cultura Popular e o de Comunidades de Prática Musical, espera-se traçar contornos que ajudem a olhar para esse evento musical tão significativo para quem o freqüenta; que possibilitem a reflexão sobre como Comunidades de Prática Musical poderiam integrar concretamente processos de Educação Musical pelas suas qualidades de significação para as pessoas. O trabalho está dividido em duas partes: a primeira descreve o contexto da Canja de Viola e a segunda busca na literatura os conceitos propostos e utilizados para analisar o evento.

PALAVRAS-CHAVE: comunidade de prática musical; identidade musical; identidade cultural; cultura na educação musical.

ABSTRACT: "Canja de Viola" is the name given to the weekly meetings of a popular music community in Curitiba, Brazil, which occurs since 1986. People who participate of these meetings learned to play or to sing by alternative ways to the formal music teaching. They persist, spontaneously, in their practice, followed by a regular audience. Throughout two approaches, as I take it, that could complete each other, involving some of the concepts of Culture / Popular Culture and Communities of Practice, I hope to draw outlines that help to look to this musical event so significant to that ones who frequent it; that could allow the reflection about how Communities of Musical Practice could make part of the processes of Music Education by the significance to people. This article is divided in two parts: at first, the description of the context of Canja de Viola and then some literature with the suggested concepts to analyze the event.

KEYWORDS: community of practice; musical identity; cultural identity; culture in music education.

## 1. a canja de viola

A Canja de Viola é um encontro semanal de violeiros[1] e apreciadores de música sertaneja que acontece em Curitiba desde 1986. Realizado no minúsculo TUC[2] e com entrada franca, reúne, além dos violeiros, cantores solistas ou duplas[3], sanfoneiros e trovadores[4] nos domingos à tarde para tocar e cantar.

O evento é democrático, aceitando de aprendizes a profissionais da música em seu pequeno palco. Quem quiser tocar inscreve-se com o apresentador que, a partir do número de inscritos, calcula quantas músicas cada um poderá mostrar até o horário estipulado para o final do encontro.

Tudo isso começou com Paquito Modesto[5] que, a partir de encontros em um Centro Comunitário, fundou a Canja de Viola com a intenção de dar espaço aos trabalhadores que quisessem desenvolver uma

---

[1] Violeiro é "Figura típica do folclore brasileiro, tocador e cantador de viola, muitas vezes também compositor, repentista, cordelista, qualidades típicas do violeiro nordestino, geralmente improvisador, que vai criando suas rimas enquanto canta e acompanha com a viola." (CASCUDO, 2002, p. 730-731).

[2] O TUC – Teatro Universitário de Curitiba, equipamento urbano da administração municipal, tem menos de 100 lugares na platéia e está localizado no centro da cidade.

[3] "Dupla caipira" ou "dupla sertaneja", um par de cantores que fazem dueto em vozes paralelas, em intervalos de terças ou sextas, sendo que pelo menos um dos dois toca um instrumento (violão ou viola), base harmônica para o canto. As duplas mais freqüentes são compostas por homens, havendo, também duplas femininas e as mistas, sendo que esta formação é mais rara. Observa-se que desde a década de 30 muita coisa mudou na formação instrumental sertaneja, atualmente incluindo instrumentos eletrificados e bateria, como na música pop. Porém, a centralidade da dupla em vozes paralelas permanece até nos mais "ousados" em inovações nesse estilo (OLIVEIRA, 2005, p. 05)

[4] Trovador é aquele que faz "trovas em forma de desafio", que "revelam o talento natural e a agilidade de pensamento dos cantadores, não só em quadrinhas, mas também nas sextilhas e em outras modalidades de versos" (CÂMARA CASCUDO, 2002, p. 701).

[5] Paquito Modesto, funcionário municipal de Curitiba, era português radicado no Brasil. Fundou com sua esposa Vera La Pastina o Centro Comunitário São Braz, onde ocorreram os primeiros encontros do que viria a ser a Canja de Viola. Paquito fazia questão de realizar um show comemorativo sempre nos dias 1º de maio de cada ano, para deixar claro que a Canja de Viola era um espaço dos trabalhadores. Esses shows de 1º de maio ocorrem até hoje, seguindo sua tradição e homenageando Paquito.

prática musical amadora ligada ao universo sertanejo. Em 2004, Paquito faleceu[6], mas a Canja de Viola já era patrimônio cultural das pessoas e se mantém até hoje.

A partir desses encontros, diversos freqüentadores da Canja iniciaram-se na música e alguns até chegaram a se profissionalizar. Segundo publicações da Secretaria de Comunicação Social da Prefeitura de Curitiba, "centenas de duplas e cantores populares passaram pelo palco do TUC, muitos iniciando ali uma carreira de sucesso[7]", o que sugere que a Canja de Viola pode ser um espaço de aprendizado musical, além de gerador de oportunidades.

### Participantes

Quando se vai chegando à Canja de Viola[8], ouvem-se sons misturados de acordes e vozes, ensaiando para as apresentações da tarde. A maioria dos que ficam ali fora praticando freqüentam assiduamente a Canja. Alguns dos motivos dessa constância são as amizades que têm ali e a oportunidade de encontro, conversa, troca de idéias musicais, parcerias e aprendizado com os mais experientes. Para alguns é a sua maior diversão. Mais da metade deles não é natural de Curitiba, vindos do interior do Paraná e de outros estados como Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Goiás e Minas Gerais. Em Curitiba, encontraram espaço na Canja de Viola para sentirem-se "mais perto" da sua origem, tradições e de um ambiente sertanejo.

Os jovens presentes são, na sua maioria, familiares dos tocadores, com faixa etária média de cinqüenta a setenta e cinco anos.

A maioria deles chega ao evento via transporte coletivo. Alguns, músicos profissionais, fazem shows em restaurantes, bares e festas e possuem condução própria. Muitos têm ou tiveram profissões como ajudante geral, metalúrgico, serviços de manutenção, vendedor ambulante, serralheiro, cabeleireiro, zelador, pedreiro, etc.

As vestimentas dos músicos e do público não seguem a moda e sugerem a simplicidade respeitosa típica das zonas rurais e subúrbios das cidades pequenas. A maioria não gosta de chamar a atenção sobre si e o comportamento é recatado e gentil. As coisas que mais prezam são as tradições, o respeito aos pais e o bom comportamento em público. A quase totalidade deles é cristão, com educação católica, sendo que alguns tornaram-se evangélicos mais tarde.

O modo de falar dessa população varia, já que há pessoas que vieram de diversos estados. Generalizando, é um falar simples, cordato, sem gírias, com resquícios de expressões da roça em alguns que viveram em fazendas.

O cavalheirismo e gentileza com as mulheres é regra e há imenso respeito pelos freqüentadores mais antigos e idosos.

### Performances e música produzida

As apresentações musicais na Canja de Viola variam em qualidade e recursos. Há gente muito experiente assim como aprendizes e tocadores de fim-de-semana, o que confirma a democracia do evento. A platéia participa ativamente das apresentações cantando em diversos momentos.

Alguns deles utilizam o recurso de *playback* ou até mesmo *karaokê* para suprir uma falta momentânea de parceiro.

O animador da Canja também participa das *performances*, ora cantando para cobrir a falta de um parceiro, ora improvisando trovas em desafio com outro.

Outro dado importante: muitos deles sonham em gravar um CD para tocar no rádio, mídia com que têm uma intensa relação cotidiana.

## 2. conceitos

### Cultura & Cultura Popular em discussão

Os antropólogos Gilberto Velho & Viveiros de Castro (1982), em artigo sobre o conceito de cultura nas sociedades complexas, dizem que essa discussão é central na antropologia, disciplina que se apropriou

[6] Informações coletadas com a família de Paquito Modesto.
[7] www.curitiba.pr.gov.br. A Fundação Cultural de Curitiba (FCC), órgão da administração municipal é mantenedora do evento através da cessão do espaço e equipe de funcionários: técnico de som e ajudante de palco. Merece registro o equipamento de som (sistema de P.A., pedestais e microfones) de boa qualidade utilizado nos encontros.
[8] Coleta de dados realizada em 12 domingos entre maio e dezembro de 2007.

do termo *cultura* como o símbolo que a distingue: "Kroeber e Kluckson[9], em 1952, transcreveram, classificaram e comentaram 164 definições diferentes de *cultura*: descritivas, normativas, psicológicas, estruturais, históricas, etc." (VELHO & CASTRO, 1982, p. 01).

Concordando com Edgar & Sedgwick (2002), o conceito que melhor orienta os estudos culturais vem da antropologia cultural: "Ele inclui o reconhecimento de que todos os seres humanos vivem num mundo criado por eles mesmos, onde encontram significado" (*ibid.*, p. 75). Estes autores destacam os conflitos gerados pelas pessoas quando passam a viver em cidades, pois, nelas, muitos costumes, crenças e valores diferentes encontram-se, harmoniosamente ou chocando-se, num impossível consenso do que é certo ou errado. Isto é importante, pois os freqüentadores da Canja de Viola têm origens diversas: alguns foram criados em fazendas; outros em cidades pequenas, outros em subúrbios de cidades grandes, etc.

Geertz (1978) entende a cultura como um *documento de atuação pública*, feito de teias de significados que se sobrepõem, amarram-se e entrecruzam-se sendo simultaneamente "estranhas, irregulares e inexplícitas" (*ibid.*, p.20). Entendemos que este conceito complementa o pensamento até aqui explicitado e é adequado para interpretar a Canja de Viola, evento público pleno de significações para seus freqüentadores.

Bem, se *cultura* é gerador de discussões profundas, *cultura popular* também herda da palavra-mãe as mesmas qualidades, longe de consensos e variando em definições conforme as relações em jogo, como, por exemplo, com a "cultura folclórica, a cultura de massa ou a alta cultura" (EDGAR & SEDGWICK, 2002, p. 77). É relevante acrescentar ainda a visão, muito mais do senso comum, que as culturas tradicionais são "a" cultura popular, em vez de fazerem parte dela.

> "... a cultura popular pode referir-se tanto a artefatos individuais (muitas vezes tratados como textos), como uma música popular ou um programa de televisão, quanto ao estilo de vida de um grupo (portanto, aos padrões dos artefatos, das práticas e das compreensões que servem para estabelecer a identidade distintiva do grupo)" (ibid., p. 77).

No caso da música popular e de programas de rádio e televisão o fator reprodutibilidade está presente. Com isso, facilmente "a cultura industrial confunde-se com a Cultura Popular autodenominando-se de *pop.* Todas as produções populares podem tornar-se produto industrializado" (COSTA FILHO, 2006, p. 04). Muitos dos freqüentadores da Canja de Viola sonham em lançar um disco que seja o mais reproduzido possível, como um sinal determinante da qualidade de seu trabalho.

Para Antônio Nóbrega[10], nem deveria existir o termo *cultura popular*, pois reforça o muro de separação que já existe no imaginário social entre o "erudito" e o "popular". Ele diz que nas nações indígenas não há essa divisão: a cultura é una.

DaMatta (1986), ao definir *cultura*, nem cogita o termo *cultura popular* que, como veremos a seguir, poderia não existir, como quer Nóbrega:

> "O conceito de cultura ou *a cultura como conceito*, então, permite uma perspectiva mais consciente de nós mesmos. Precisamente porque diz que não há homens sem cultura e permite comparar culturas e configurações culturais como entidades iguais, deixando de estabelecer hierarquias em que inevitavelmente existiriam sociedades superiores e inferiores. (...) a cultura permite traduzir melhor a diferença entre nós e os outros e, assim fazendo, resgatar nossa humanidade no outro e a do outro em nós mesmos. (...) Porque já não se trata somente de fabricar mais e mais automóveis, conforme pensávamos em 1950, mas desenvolver nossa capacidade de enxergar melhores caminhos para os pobres, os marginais e os oprimidos. E isso só se faz com uma atitude aberta para as formas e configurações sociais que, como revela o conceito de cultura, estão dentro e fora de nós" (p. 127)

Em um artigo que discute diversas acepções do termo *cultura popular* na história do pensamento, Melo (2006) expõe uma problemática desse conceito:

> "O problema desse raciocínio, na opinião do antropólogo Nestor Canclini, é que a abrangência do conceito proporciona dois inconvenientes: 1- apesar de ter produzido uma equivalência entre as culturas, ela não conseguiu dar conta das desigualdades entre elas. (...) 2- na medida em que pensa todos os fazeres humanos como cultura, ela não dá conta da hierarquização desses fazeres e o peso distintivo que possuem dentro de uma determinada formação social" (p. 60).

Apesar do antagonismo acima exposto, podemos aproximar do universo da Canja de Viola essas reflexões e entender claramente que esse evento é, de fato, uma manifestação cultural dentro de uma sociedade

---

[9] A obra a que Velho & Castro se referem é: KROEBER, A.L. & KLUCKHON, C. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. Vintage Books, New York, 1952. Como não tive acesso à obra, mesmo assim julguei pertinente a ilustração a respeito da discussão que o termo cultura suscita.

[10] Natural de Pernambuco, é ator, cantor, compositor, dançador, rabequeiro e brincante. A afirmação foi registrada em entrevista cedida ao programa Roda Viva da TV Cultura de São Paulo em 12/04/2004.

complexa e híbrido, se pensarmos na presença dos cultivadores das canções tradicionais ao lado daquelas transformadas em produto reproduzido pela apropriação da indústria.

A Canja de Viola pode ser vista ainda como um espaço de resistência, pois os tocadores e o público buscam ali uma oportunidade única de vivenciar valores, comportamentos e costumes quase "perdidos" na adaptação da vida na metrópole.

## Comunidade de Prática Musical

Para definir Comunidade de Prática Musical, há elementos que caracterizam as Comunidades de Prática, a partir de dois trabalhos:

> "O conceito de Comunidade de Prática (CoP) foi "cunhado" pelo teórico organizacional Etienne Wenger como comunidades que reuniam pessoas unidas informalmente – com responsabilidades no processo – por interesses comuns no aprendizado e principalmente na aplicação prática do aprendido" (MENGALLI, 2005, p. 01)

Segundo Kimieck (2002), todos pertencemos a alguns tipos de comunidade de prática que se formam espontaneamente em nosso dia-a-dia.

> "Também verificamos que para que uma comunidade de prática se estabeleça não há necessidade de proximidade geográfica." (p. 25).

Comunidades de prática são grupos que aprendem e compartilham repertórios. Transpor essas características para o universo musical é natural:

> "(...) a maioria das pessoas possui habilidades musicais que, com apoio social (estruturas e expectativas) e cultural (crenças e valores) apropriados, podem cultivá-las de alguma maneira. Vejo as práticas musicais dos fijianos como evidências de que a habilidade de cantar pode ser desenvolvida em um grau elevado (...). A experiência em Fiji me ensinou muito a respeito da importância de pertencer a uma 'comunidade de prática musical'; um ambiente de aprendizagem para crianças e adultos que aprendem juntos. Em tal comunidade, o grupo tem um repertório comum de canções, e o canto é uma prática altamente valorizada por todos, que se ligam através de uma experiência musical" (RUSSEL, 2006, p. 14).

Em outro artigo, Russel (2002), a partir da teoria de Wenger, descreve sua experiência familiar: a de pertencer a uma comunidade de prática musical em casa, onde cantava-se e compartilhavam-se saberes de forma lúdica. Ela assimilou o sistema tonal noções de harmonização a partir de sua experiência musical familiar.

Pensando no fazer musical que ocorre na Canja de Viola, podemos dizer que se trata de uma comunidade de prática musical em que ocorrem muitas dessas características.

Ainda segundo Kimieck (2002), há níveis de participação nas comunidades de prática. Na Canja de Viola podemos observar essas "camadas" de participação.

> "Nós não só produzimos nossas identidades pelas práticas com que nos ocupamos, mas também nos definimos por práticas com que não nos ocupamos." (KIMIECK, 2002, p. 26)

## Brevíssima Conclusão

> "Comunidades de Prática são 'locais' de participação em que os membros compartilham um entendimento relativo ao que fazem ou conhecem, trazendo uma significação e/ou re-significação para as vidas particulares e para outras comunidades" (WENGER & LAVE *apud* MENGALLI, 2005, p. 05).

Esta afirmação liga o conceito de comunidades de prática ao de cultura, pois se elas trazem significação ou re-significação para as pessoas, chegamos à definição de cultura apresentada: significados dados ao mundo criado por nós mesmos.

A Canja de Viola é significativa para muitas pessoas, sendo espaço de expressão e de aprendizado musical numa comunidade que se harmoniza em significações culturais: o ambiente sertanejo, as amizades, brincadeiras e sonoridades dessas tardes de domingo.

Diante deste relato da experiência de observação dessa comunidade, a nós pesquisadores e educadores cabem reflexões de como tornar bastante significativas experiências vivenciadas nas aulas a ponto de estimular, pelos significados, o surgimento de comunidades de prática musical além-paredes de nossas salas de educação musical.

## Referências

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* São Paulo: Global, 2002.

COSTA FILHO, I. C. *Etnocentrismo, Comunicação e Cultura Popular*. Revista da FA7, v. 1, p. 12-26, 2006.

DAMATTA, Roberto. *Explorações: Ensaios de Sociologia Interpretativa.* Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter (orgs.) *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo.* São Paulo: Contexto, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

KIMIECK, Jorge L. *Consolidação de Comunidades de Prática: um estudo de caso no PROINFO.* Dissertação de Mestrado. Curitiba: CEFET-PR, 2002.

MENGALLI, N. M.. *Conceitualização de Comunidade de Prática*. In: IV Encontro de Pesquisadores, 2005, São Paulo. IV Encontro de Pesquisadores, 2005.

MELO, Ricardo Moreno de. *Cultura Popular: Pequeno Itinerário Teórico.* Caderno Virtual de Turismo (UFRJ), v. 6, p. 59-72, 2006.

OLIVEIRA, A. P. *Se Tonico e Tinoco fossem Bororo: da natureza da dupla caipira.* Antropologia em Primeira Mão, Florianópolis, v. 77, p. 4-19, 2005.

NÓBREGA, Antonio. Entrevista concedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura (SP) em 12/04/2004.

RUSSEL, Joan. Sites of Learning: Communities of Musical practice in the Fiji islands. Focus Areas Report. Bergen: ISME, 2002.

RUSSEL, Joan. *Perspectivas socioculturais na pesquisa em educação musical: experiência, interpretação e prática.* (trad. Beatriz Ilari). Associação Brasileira de Educação Musical – Revista ABEM – n.14, p. 7-17, 2006.

VELHO, G.; CASTRO E. B. V. *O conceito de cultura e o estudo das sociedades complexas*. Cadernos Feema, Rio de Janeiro, v. 1, 1982.

# ATOS COMPOSITIVOS: ATIVIDADES MUSICAIS ATRAVÉS DE ESQUEMAS BRINCACIONAIS COMBINATÓRIOS DAS POTENCIALIDADES EXPRESSIVO-VOCAIS: INVESTIGAÇÃO COGNITIVO-MUSICAL

*Dalner Barbi*

RESUMO: Este trabalho visa a apresentação do eixo metodológico aplicado na oficina Atos Compositivos. As atividades constituídas para as vivências remetem às relações possíveis das articulações do trato sonoro-auditivo-vocal no desenvolvimento da expressividade musical. A estrutura metodológica aplicada na oficina foi desenvolvida a partir de sistemas físicos, lógicos e psicológicos já integrados ao comportamento humano durante o seu desenvolvimento e que podem proporcionar reflexões sobre sistemas de aprendizagem musical.

PALAVRAS-CHAVE: educação musical, cognição musical, modelo de aprendizagem musical

ABSTRACT: This work seeks the presentation of the applied methodological axis in the workshop Atos Compositivos. The activities constituted for the existences they send to the possible relationships of the articulations of the sound-auditory-vocal treatment in the exploration of the participants' vocal expressiveness. The applied methodological structure in the workshop was developed starting from systems physical, logical and psychological already integrated into the human behavior during your development and that can provide reflections on systems of musical learning.

KEYWORDS: musical education, musical cognition, model of musical learning

## Desenvolvimento

A questão principal para a vivência das atividades na execução da oficina é com o pensamento musical que habita-se quando se existe em ato: atos do verbo *habitar*. essa investigação reúne elementos e relações que possam assumir *um lugar comum* no contexto e funcionamento de sistemas que pretendemos e ou estamos determinados a habitar. Uma ação fundamental nas atividades: *habitar*[1]. Para habitar nos imbuímos de alguns mecanismos. Habitamos, exercemos e realizamos nosso território com o brincar. Com o jogo encontra-se a ação de brincar. E o que se conota nas atividades por brincar é que este se caracteriza como um comportamento que possui um fim em si mesmo, que surge livre, sem noção de obrigatoriedade e exercido pelo simples prazer que a criança encontra ao colocá-lo em prática (KISHIMOTO, 1998:38).

Nas atividades contenta-se a um foco: *pensamento musical*, a partir desse princípio sua continuidade permite avançar o momento do ato musical, imbuído de um comportamento sobre bases sonoras, e que nesse momento interpreto sob os olhares da educação musical, o que diz PENNA quando afirma que "o processo de musicalização deve adotar um conceito de música aberto e abrangente" no sentido de revelar as diversidades estilísticas e formais no campo da música e "*expressar-se criativamente através de elementos sonoros*" (PENNA, 1990:35-36) *grifo meu*.

O que se busca por pensamento musical no contexto da oficina é o conjunto das operações que entram em jogo na música, operações da ordem da invenção de proposições sistemáticas que se manifestam na forma de idéias musicais idiossincráticas. Esta visão de pensamento musical é bastante comum na área da composição musical. Como exemplo, pode-se citar a afirmação de Stravinsky de que a música é um fenômeno especulativo, sendo que há, na base da idéia musical, "uma espécie de sentimento preliminar, uma vontade que inicialmente caminha no terreno abstrato com a intenção de dar forma a algo concreto" (STRAVINSKY, 1996:34).

PENNA (1990:35-37), ao distinguir musicalização de educação musical, conclui em seu discurso que a "musicalização é um momento de educação musical", que trabalha a "concreticidade sonora" e que educação musical é um processo mais amplo, abordando a notação musical enquanto convenção de grafismos, por exemplo. Afirma, ainda, que concebe a

> "musicalização como um processo educacional orientado que, visando promover uma participação mais ampla na cultura socialmente produzida, efetua o desenvolvimento dos instrumentos de percepção, expressão e pensamento necessários à decodificação da

[1] Aqui o termo equivale a *territorializar*, no sentido de habitar um território, referenciando-o ao plano sonoro-auditivo-vocal.

> linguagem musical, de modo que o indivíduo se torne capaz de apreender criticamente as várias manifestações musicais disponíveis em seu ambiente – o que vale dizer: inserir-se em seu meio sociocultural de modo crítico e participante" (PENNA, 1990:35-37).

Esse *expressar-se criativamente* me conduziu a um pensamento: uma ambientação para expressar uma continuidade de atos de composição (do verbo compor) sonora. No jogo[2] encontram-se características que delimitam comportamento expressivo. Dessa forma, Huizinga (1996), *apud* VOLPATO (2002:19-20), estima que características lúdicas de *ordem*, *tensão*, *mudança*, *movimento*, *solenidade* e *entusiasmo*, acompanham os jogos desde sua origem. Movimentam-se numa continuidade histórica e de localizações: essas características também são encontradas em vários atos distintos do culto, sobretudo "no sentido de transferir os participantes, por um espaço de tempo, para um mundo diferente da vida cotidiana" (VOLPATO, 2002:20).

Nessa investigação empreendida para a execução da oficina considera-se a hipótese de que a busca de relações entre a disciplina da música e a ciência cognitiva permita outros olhares sobre o fazer musical, o que pode proporcionar perspectivas ainda não exploradas no que se refere aos procedimentos da aprendizagem musical.

Uma questão que pode proporcionar uma definição da *Atos Compositivos*, num esforço de se buscar essa categorização, é a proposição de sua denominação: *Atos Compositivos*: ações que se compõem, *per se* e pra si. Sua natureza intenta aproximar-se da natureza do ato em si mesmo: acontecimentos.

Na obra de Deleuze — *A Lógica do Sentido*, extraio materiais cuja temática de análise são os acontecimentos. Em sua segunda série de paradoxos, ao se referir ao pensamento dos estóicos, uma afirmação sobre o ato: "O único tempo dos corpos e dos estados de coisas é o presente. Pois o presente vivo é a extensão temporal que acompanha o ato, que exprime e mede a ação do agente (...)" (DELEUZE, 2003:5). Essa extensão temporal que acompanha o ato, que denota a expressividade de ações de um agente desse presente vivo, como define Deleuze, articula a *singularidade*:

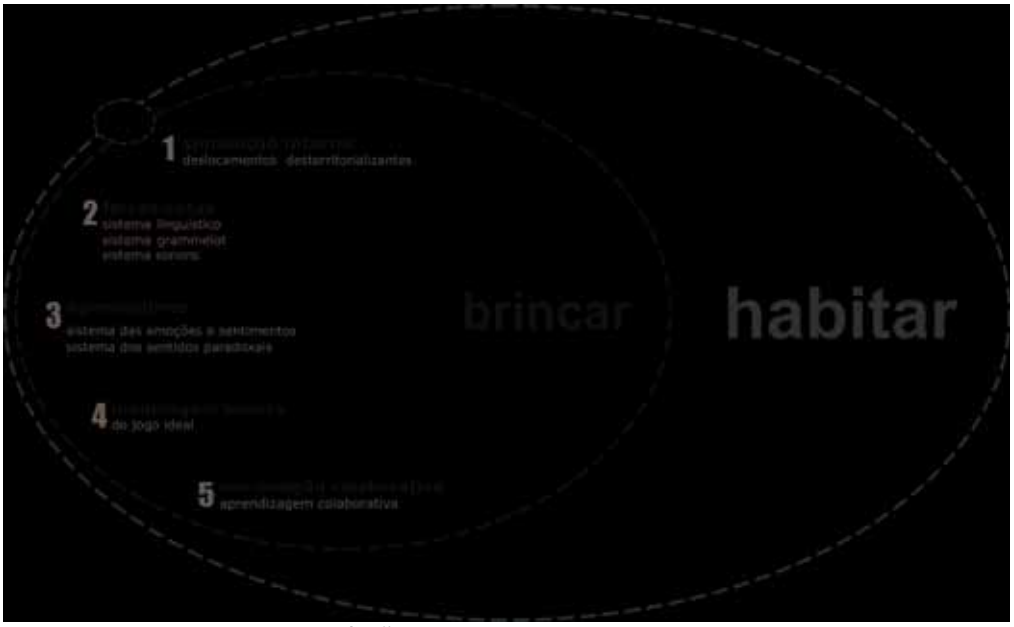
> "O que é um acontecimento ideal? É uma singularidade: [...] é um conjunto de singularidades, de pontos singulares que caracterizam uma curva matemática [...] **são pontos sensíveis**. [...] a singularidade é essencialmente pré-individual, não-pessoal, aconceitual [...] indeferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral – e às suas oposições. Ela é neutra." (DELEUZE, 2003:55), *grifo meu*.

E do acontecimento, quando se diz que algo cresce, diz-se que algo se torna maior do que era, e ainda, que algo não cresce sem ficar menor. Este é o devir de Deleuze, furtar ao presente implica em não suportar as variações do *antes* e do *depois*, acontecer nos dois sentidos e simultaneamente. O sistema aplicado na oficina está para o ato cuja continuidade se compõem de movimentos em um território: dos *sentidos paradoxais*. *Atos* acontecem, e dessa forma assim que o são: *compositivos*: se compõem em sua continuidade de acontecimentos. Essa é uma relação utilizada no *Modelo* aplicado nas atividades.

Para aplicação dessa relação, inicialmente, as atividades se apóiam numa composição de componentes singulares, divididos em módulos, cuja estrutura de alto nível está destacada no esquema a seguir e mostra suas relações mais gerais — *Esquema 01*.

---

[2] Atividade ou operação que se exerce ou se executa em vista de si mesma somente e não pela finalidade à qual tende ou pelo resultado que produz", conforme ABBAGNANO (1970:559-561).




**Esquema 01 —** Componentes e Inter-relações

## Módulos

Nos módulos apresentados a seguir são levantadas algumas referências que de alguma forma me instigaram a movimentos sobre o território da cognição musical. Busquei paralelos que possibilitaram a criação de atividades que evidenciassem as potencialidades de mudança da condição perceptiva com o sentido norteador de gerar um potencial no aprendizado musical.

**Módulo I – Simulação Interna:** *deslocamentos desterritorializantes*.

Na neurobiologia do desenvolvimento humano estudada por Antônio Damásio, o entendimento do funcionamento neurobiológico do corpo evidenciou sistemas que movimentam: emoções e pensamentos é um deles; uma *Partitura do Comportamento*, como afirma Damásio. Essa partitura é concebida por Damásio quando traça um paralelo com esse objeto da música ao afirmar que o comportamento de um organismo é resultado de vários sistemas biológicos atuando simultaneamente, "uma execução de uma peça musical para orquestra como resultado de muitos grupos de instrumentos tocando juntos ao mesmo tempo" (DAMÁSIO, 2004:118-121).

No desenvolvimento de sua partitura comportamental, Damásio conclui que "o comportamento humano normal apresenta um *continuum* de emoções induzidas por um *continuum* de pensamentos" (DAMÁSIO, 2004:125), em cujo conteúdo coexistem, paralela e simultaneamente, os "objetos com os quais o organismo está de fato ocupado ou os objetos evocados pela memória, bem como sentimentos das emoções que acabaram de ocorrer" (*ibidem*, 2004:125). Fluxos de pensamentos podem induzir emoções, de secundárias às de fundo e vice-versa, com ou sem cognição (*ibidem*, 2004:126). Esses objetos podem se portar exaustivamente aos atributos sonoros: seus possíveis deslocamentos são induzidos pelo pensamento musical.

Um outro argumento para evidenciar esse trabalho de construção de imagens internas é a suposição de que a consciência central[3] inclui um senso interior baseado em imagens, como afirma Damásio, e que transmite uma "mensagem não verbal sobre a relação entre o organismo e o objeto: a de que existe uma entidade construída transitoriamente à qual o conhecimento daquele momento parece ser atribuído". O autor expõe a idéia de que essas imagens são processadas sob a perspectiva individual, que somos detentores dos processos do pensamento e que podemos atuar sobre esse sistema (DAMÁSIO, 2004:166-167). Assim sendo, as atividades do pensamento fundamentadas sob esse imperativo estão

[3] Damásio aponta os seguintes requisitos para caracterizar a consciência central:

1. estado de vigília (desperto e alerta);
2. se mantém atento aos estímulos que lhe apresentamos;
3. sua atenção pode ser focalizada e mantida no decorrer de períodos substanciais, longos, de fato, desde que o estímulo ou a situação lhe desperte interesse;
4. as emoções de fundo fluem continuamente, e o mesmo ocorre com muitas emoções primárias e secundárias, embora não com todas;
5. seu comportamento espontâneo é intencional. (DAMÁSIO, 2004:155-157)

Damásio sintetiza o que expõe sobre a consciência central: "ela é o próprio fundamento, o sentido puro e simples de nosso organismo individual no ato de conhecer" (DAMÁSIO, 2004:166).

carregadas de subjetividade em continuidade crítica, correlaciona seus elementos e suas relações e desse conhecimento se implementam bases para o *pensamento musical*.

**Módulo II - Ferramentas:** sistema lingüístico, sistema do *grammelot*, sistema dos atributos sonoros

As ferramentas são artefatos: sistemas cuja principal função no esquema geral da oficina é a de facilitar as relações possíveis de acontecimento da *extensibilidade* (potencialização) do universo de acontecimentos dos atributos sonoros.

São sistemas para a extensibilidade de nossa condição perceptiva delimitada por uma fronteira que se movimenta entre gradientes aparentemente opostos e que acontecem simultaneamente, à guisa dos conceitos deleuzianos sobre o paradoxal. Às capacidades mais perceptíveis do olho, se delimita a de seu maior sentido: a visão, que se estende ao infinito, para a visão macro, ao mesmo tempo em que subtrai a imensidão das menores estruturas visíveis, através de sua extensibilidade tecnológica. A extensibilidade referida para as atividades na oficina é para a condição da capacidade potencial de pensar relações sonoras. Uma ferramenta visa potencializar a produção desses pensamentos. Na continuidade do uso dos sons da voz para a fala e assim às suas estruturas e acontecimentos da sua linguagem, pode-se também facultar o seu uso para a produção de uma sonoridade sob os aspectos das estruturas e acontecimentos musicais, no sentido de se acoplarem ao pensamento das relações sonoras e de reforçarem sua continuidade.

**Sistema Lingüístico**

A lingüística me proporciona uma indicação que reúne vários elementos investigados: "Jakobson (...) denominou a arte verbal infantil um gosto por **brincar com sons**, **ritmos e formas fônicas que**, embora mais aguçado em algumas crianças, **comparece universalmente no processo** de aquisição da linguagem" (*apud* ALBANO, 1990:28), *grifo meu*.

É mecanismo comum, seus atributos permeiam as medidas desejadas: elementos e relações, as mais simples possível entre as interações das subjetividades.

Essa pesquisa pôde ainda me imbuir de informações sobre o desenvolvimento da criança no período de aquisição da linguagem e compor reflexões sobre o funcionamento dos acontecimentos sonoros, ditos inatos, do contexto dessa fase.

Um dos fatos mais significativos a respeito dessa fase apontada por Albano é a enorme diferença existente entre a percepção e a motricidade do recém-nascido: já nasce participando, a seu modo, de *um mundo cheio de* sons, cores, formas, gostos, cheiros e texturas; e para dar-lhe sentido e agir sobre ele, necessita integrar essas percepções à sua atividade (ALBANO, 1990:53).

A afirmação de Jackobson com seu estudo referente a elementos que comparecem universalmente no processo de aquisição da linguagem, me instigou a pensar sobre esse *lugar comum*, ou seja, o que é universal na organização de imagens sonoras e constituir o seguinte:

Na voz da fala a *altura* — um dos atributos do som, já se revela sendo habitada em alguns dos seus componentes:

> "(...) um gemido como um mmm mmm, você interpreta a melodia descendente/ascendente como uma consequência da repetição de um movimento de tensão e distensão das cordas vocais. Esse movimento afetaria a um tempo a freqüência e a amplitude do sinal acústico, sendo, portanto, também responsável pela alternância de maiores e menores intensidades ao longo desse sinal. Daí resultaria uma batida que se alinha com a melodia, numa analogia clara com o modo respiratório do gemido." (MAIA, 1985:73).

Maia comenta sobre o primado da fala, tanto do ponto de vista histórico quanto estrutural, em relação às outras formas de línguas como a dos surdos — a gesticulada, "por ser produzida através das vias respiratórias, ela tem articulações naturais, o que a torna segmentável, combinável e, portanto, capaz de veicular muitas mensagens com poucos recursos" (MAIA, 1985:8).

Na aquisição da linguagem está presente um sistema: há elementos distintos e relações que se evidenciam pela segmentabilidade e pela combinatória. O que se percebe na fala é um *continuum* de uma cadeia de sons discretos denominados *segmentos*, e que, sob essa estrutura uma analogia com o *pensamento musical* me faz questionar: o que é segmentável nos atributos sonoros, considerando-os sob a ótica do que afirmo no Pressuposto V? (MAIA, 1985:6-14). Cito a altura: sua natureza dual lhe segmenta: sua relação agudo/grave acontece em territórios.

Prezo por pensar numa comunicação como meio da atividade subjetivada, um *ponto de contato sensível* com as relações que se realizam numa estrutura que envolva um tempo e um espaço subjetivados. Ao ouvir as vozes do audível a subjetividade é apresentada: ao ouvir as vozes do inaudível, que possuem movimento próprio e anteriores, tem-se um diálogo operacionalizado internamente. Pensamentos em atos compositivos da fala, não da música! Uma comunicação como meio para desenvolver música se dá,

*à priori*¸ no contexto do *pensamento musical*, como bem é expresso nos estudos de Lia Tomás (TOMÁS, 2002).

**Sistema do *Grammelot***

Dos cômicos *dell-art, Grammelot* é mais um sistema para apoiar o desenvolvimento do modelo de cognição musical. O que é: "jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo" (FO, 1999:97).

Par a execução do *grammelot* (...) "é quase impossível determinar regras e muito menos sistematizá-las. Precisamos trabalhar com intuição, fundamentados em um saber praticamente subterrâneo, sendo inviáveis o estabelecimento de um método definitivo e a transmissão do conhecimento em detalhes" (FO, 1999:97-98).

Mesmo que essa afirmação de que o *gramellot* não possui regras e é contido de um empirismo subjetivo, penso em salientar que em suas gradações, como o *gramellot francês*, por exemplo, há que se distinguir o que caracteriza o linguajar francês, principalmente nas articulações, ou ainda, em sua acentuação lexical. Esses quesitos particulares de cada língua devem ser observados e comporão o ato do *gramellot francês*.

Da técnica do *Gramellot* entende-se por um sistema que promove um contato sensível para que a atenção sobre os componentes sonoros seja trabalhada nas atividades de expressões vocais sem a interferência da semântica e da pragmática da língua, pois, que, no *grammelot* se utiliza dessa segmentabilidade restringindo-se essas áreas.

**Sistema dos Atributos Sonoros**

Os gradientes da freqüência me conduziram à geografia que me possibilita habitar o atributo dominante do audível: a **altura**. Território de freqüências, ondas, oscilações, vibrações, amplitudes, velocidades, deslocamentos, pressão, propagação, perturbação, energia acústica, potência, intensidade, localização e fluxo acústico: a lista se multiplica.

A percepção freqüencial, designada geralmente por *altura*, é a característica de mais pregnância na percepção dos sons, a que permanece reconhecível à medida que se reduz a duração do som:

> "a altura é a qualidade que melhor resiste à atomização do som, ao contrário do timbre, que se demonstra o primeiro aspecto a ser deteriorado quanto mais se encurta a duração do som justamente por ser um aspecto resultante dos demais e depender assim, de uma clara percepção das intensidades, da evolução dinâmica das parciais e das durações dos componentes espectrais" (MENEZES, 2003:96).

A altura também se revela como a mais suscetível de *hierarquização* entre seus valores distintos, ou seja, é um parâmetro apropriado a uma avaliação *cardinal* estruturação por escalas, gamas, séries, etc. Segundo Menezes, o ouvido tende a perceber nitidamente sete regiões de freqüências e a consciência plena da percepção dessas distintas gradações é muito maior na altura do que em relação aos demais atributos do som, qualquer mínima diferença entre os seus distintos valores será imediatamente detectada por uma escuta menos especializada. Menezes argumenta que não foi em vão que as principais mudanças estilísticas e as aquisições técnicas mais fundamentais da história da música tiveram sua origem na organização prioritária das alturas (MENEZES, 2003:97).

Essa relevância da altura sobre os demais parâmetros do som não a coloca em posição privilegiada com relação à sua natureza subjetiva. A percepção da altura é algo que se dá no sujeito e de forma essencialmente *subjetiva*, cada pessoa e mesmo cada ouvido possui sua própria sensação de altura. Essas sensações podem apresentar-se com variações freqüenciais em relação ao mesmo estímulo sonoro, o que o cérebro faz é deduzir essa variação como sendo uma única freqüência: "isso faz com que se institua um consenso entre os homens acerca daquilo que presumivelmente ouvem em comum, de sorte que podemos falar, quase que de forma indiscutível, da percepção das 'mesmas' freqüências" (MENEZES, 2003:98).

Ao distinguir freqüência de altura Menezes coloca que a freqüência está relacionada à *incidência vibratória no tempo*, enquanto a altura relaciona-se com a *localização espacial* dessa mesma percepção num registro sonoro em que as relações periódicas não conseguem mais ser discriminadas de modo consciente por nosso entendimento auditivo, e são aglutinadas numa única sensação de um som: grave, médio ou agudo (MENEZES, 2003:98). Essa é uma distinção importante, pois, o que se deseja é a percepção dessas localizações numa relação direta com o entendimento de território: onde se habita o grave e o agudo, onde se exercita os movimentos de uma localização a outra.

**Módulo III - Agenciadores:** sistema das emoções e dos sentimentos, sistema dos sentidos paradoxais

Os agenciadores são sistemas que permeiam o acontecer sonoro-auditivo-vocal, onde incessantemente quer que se realize a si mesmo. Um convite à vivência de movimentos num plano constituído de

componentes sonoro-auditivo-vocais aproximando-os por um entendimento do funcionamento do sistema das emoções e sentimentos, pertinentes ao nosso sistema neurobiológico e à idéia dos sistemas paradoxais, que expressam as variações dos aparentes opostos, em conformidade com o que está exposto a seguir.

**Sistema das Emoções e dos Sentimentos**

A Partitura Comportamental preconizada por Damásio categoriza um conjunto de elementos em sua composição que expressam um movimento de ações perceptivas para um acontecer generativo em ato verbal, sendo esta uma equação que evoca o *princípio de atividade*, conforme apresentado no Esquema 02 — *Modelo de Aprendizagem*, de importante utilidade para as atividades.

> "Pode ser útil conceber o comportamento de um organismo como a execução de uma peça musical para orquestra cuja partitura está sendo inventada à medida que a música se desenvolve. (...) o comportamento de um organismo é resultado de vários sistemas biológicos atuando simultaneamente. Os grupos de instrumentos produzem diferentes tipos de som e executam melodias diferentes. Podem tocar continuamente durante toda a peça ou podem ocasionalmente se manter em silêncio, às vezes por vários compassos. Analogamente, isso se aplica ao comportamento de um organismo. Alguns sistemas biológicos produzem comportamentos que estão presentes continuamente, enquanto outros podem estar presentes ou não em um dado momento" (DAMÁSIO, 2004:118-119).

Uma continuidade de sistemas integrados a outros com características de descontinuidade se movimentam num nítido paradoxo definidor de um ponto sensível onde ocorrem simultaneamente.

> "O estado de vigília, a emoção de fundo e a atenção básica estarão presentes continuamente; eles estão presentes desde o momento em que você desperta até a hora em que você adormece. Emoções específicas, a atenção focalizada e seqüências específicas de ações (comportamento) aparecerão de quando em quando, conforme as circunstâncias pedirem. O mesmo ocorre com os relatos verbais, que são uma variedade de comportamento" (DAMÁSIO, 2004:119-120).

Tabela 1 — Partitura do Comportamento

| |
|---|
| Relato verbal |
| Ações específicas |
| Emoções específicas |
| Atenção focalizada |
| Atenção básica |
| Emoções de fundo |
| Estado de vigília |

Fonte: DAMÁSIO (2004:121)

Damásio realiza sua síntese com relação aos estados emocionais e afirma que são definidos por uma infinidade de mudanças transformativas, tomadas a partir da composição química do corpo, do estado das vísceras e do grau de contração de diversos músculos estriados do rosto, garganta, tronco e membros. Além das mudanças relacionadas ao estado corporal, Damásio acrescenta o tipo de mudança relacionada ao *estado cognitivo*, ambas constituem o substrato de um sentimento quando de seu surgimento (DAMÁSIO, 2004:355-357).

**Sistema dos Sentidos Paradoxais**

A brincadeira nesse sistema requer trazer um jogo movimentado pelo devir-ilimitado. Estabelecer uma conversação universal conduzido por instâncias paradoxais para todas as suas relações possíveis em um devir cuja propriedade é não suportar a separação nem a distinção do passado e do futuro, pois sua essência é acontecer nos dois sentidos simultaneamente: presentificado (DELEUZE, 2003:1-9).

O convite é por atividades onde o sonoro mais encoberto emerge à superfície das coisas sonoras: efeitos sonoros: que se manifestam e desempenham expressividade auditivo-vocal. Esse ato continuado dos efeitos sonoros torna-se o próprio acontecimento sonoro, "com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito, exibição dos acontecimentos na superfície e seus desdobramentos" (DELEUZE, 2003:8-9). É um devir-ilimitado que se qualifica pela experiência enquanto ela se faz, sempre singular, no momento em que as significações ficam em suspenso, quando sabemos levar a enunciação sonora a uma de suas relações e que se afirmam

incessantemente no pensamento musical e a forçam a novas possibilidades de pensar e viver o ato sonoro, quer-se aqui o ato sonoro-auditivo-vocal.

**Módulo IV - Modelagem Sonora: do jogo ideal.**

Dar forma ao som em um *jogo ideal*: delinear, contornar, afeiçoar, moldar: uma experiência sonora. Nas atividades a experiência sonora é modelada a partir de um contraponto aos nossos *jogos conhecidos*:

> "não há regras preexistentes, cada lance inventa suas regras, carrega consigo sua própria regra;
>
> longe de dividir o acaso em um número de jogadas realmente distintas, o conjunto das jogadas afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo em cada jogada;
>
> as jogadas não são pois, realmente, numericamente distintas. São qualitativamente distintas, mas todas são as formas qualitativas de um só e mesmo lançar. (...) Os lances são sucessivos uns com relação aos outros, mas simultâneos em relação a este ponto que muda sempre a regra, que coordena e ramifica as séries correspondentes, insuflando o acaso sobre toda a extensão de cada uma delas. (...) É o jogo dos problemas e da pergunta;
>
> um tal jogo sem regras, sem vencedores nem vencidos, sem responsabilidade, jogo da inocência e corrida à Caucus em que a destreza e o acaso não mais se distinguem, parece não ter nenhuma realidade. (...) o jogo ideal de que falamos (...) só pode ser pensado e, mais ainda, pensado como não-senso. Mas, precisamente: ele é a realidade do próprio pensamento. É o inconsciente do pensamento puro. É cada pensamento que forma uma série em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo conscientemente pensável. É cada pensamento que emite uma distribuição de singularidades. (...) Pois só o pensamento pode *afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação*. E, se tentamos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentamos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para* dominá-lo, *para* apostar, *para* ganhar" (DELEUZE, 2003:62-64).

Esses princípios que Deleuze afirma serem "aparentemente inaplicáveis" são os componentes em que se exercitam relações combinatórias na exploração do trato sonoro-auditivo-vocal e que remetem a esse jogo puro, pensado como não-senso onde nenhuma decisão é final e todas se ramificam, apenas uma continuidade de acontecimentos. Essa maneira de entender o jogar é o que se define para aplicação nas atividades expressivo-vocais sobre os materiais sonoros elencados por cada participante.

**Módulo V - Composição Colaborativa**: aprendizagem colaborativa.

Enfim, o conjunto de sistemas que integram e movimentam os jogos na oficina, tem por etapa última, usar os mecanismos da *aprendizagem colaborativa* de forma a estabelecer atividades eixo *problematização/solução* que sejam agenciadas pelo grupo participante.

Na aprendizagem colaborativa sustenta-se a idéia de que o conhecimento é resultante de um consenso entre membros de uma comunidade de conhecimento, algo que as pessoas constroem conversando, trabalhando juntas direta ou indiretamente e chegando a um acordo. *Aprendizagem Colaborativa* caracteriza-se por uma estratégia de aprendizagem que foca uma participação ativa e efetiva dos seus membros.

Considerações teóricas e práticas sobre o conceito de Aprendizagem Colaborativa demonstram que a aprendizagem colaborativa aumenta o nível acadêmico dos estudantes e desenvolve habilidades de trabalho em grupo. Suas argumentações reportam que estudantes que aprendem em grupos pequenos demonstram maior realização do que estudantes que foram expostos à instrução sem trabalho colaborativo (ALCÂNTARA et al, 2004:1 e 12).

## Considerações finais

Meu objetivo principal nesse trabalho para o evento do V SIMPEMUS é a apresentação do processo vivenciado nas atividades a partir de um modelo de aprendizagem musical que seja experimentado independentemente do conhecimento prévio dos participantes sobre temáticas ou teorias musicais complexas.

Para concluir esse artigo aponto três principais reflexões que, a meu ver, constituem princípios norteadores do processo.

Primeiro, uma conduta sensório-motora sonoro-auditivo-vocal é base indispensável para a construção da linguagem musical. Em vivências através das atividades de descobrir as potencialidades sonoro-auditivo-vocais, com o potencial formal do pensamento musical, pode-se verificar possibilidades de expressão multiplicadas e maior capacidade e vontade de brincar com os sons: e assim ter um grande prazer no exercício exploratório dessas potencialidades. Uma curiosidade sobre o próprio corpo, que é instrumento básico na construção do conhecimento sonoro-auditivo-vocal.

Segundo, a linguagem musical é o próprio objeto sonoro apreendido, isto é, recriado a partir de pistas contidas na própria linguagem. Os recursos para a aprendizagem musical podem se desenvolver brincando e, posteriormente, serem integrados numa atividade auto-organizada em que a auto-referência do objeto sonoro é de fundamental importância para o desenvolvimento da conduta sonoro-auditivo-vocal.

Terceiro ponto: a constatação da possibilidade de criar com a voz algo num mesmo tempo novo e familiar é um estímulo à subjetividade. A partir daí, dentro dos limites impostos pela fisiologia individual, cada participante recria as sonoridades que tanto a atraem na atividade sonoro-auditivo-vocal do seu pensamento musical. A maneira como isso acontece depende do modo particular de cada um manipular a novidade gerada pelo próprio corpo.

Portanto, as singularidades idiossincráticas têm papel fundamental no desenvolvimento da aprendizagem e é em jogos de exploração do potencial da voz que o participante descobre essa conduta de exploração do trato sonoro-auditivo-vocal, através de reiterações em que o próprio movimento se encarrega de fornecer suas pistas. O domínio que adquire dos materiais expressivos tende a migrar do domínio subjetivo para o domínio dos componentes do *pensamento musical*. Daí uma relação de conduta-componentes, que pode funcionar simbolicamente por envolver acontecimento da experiência o suficiente para garantir um sentido publicamente reconhecido e permitir a sua estabilização pela prática. Dessa forma, pode-se dizer que a ação concreta exteriorizada do ato compositivo se tornou simbólica.

## Referências bibliográficas


ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1970.

ALBANO, Eleonora Cavalcante. Da fala à linguagem tocando de ouvido. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ALCÂNTARA, Paulo R. et al. Grupos de consenso: uma proposta de aprendizagem colaborativa para o processo de ensino-aprendizagem. In: Revista Diálogo Educacional, Curitiba, v. 4, n.13, p.129-145, set/dez de 2004.

DAMÁSIO, António. O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. Trad.: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMÁSIO, António. O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução Laura Teixeira Motta; revisão técnica Luiz Henrique Martins Castro. São Paulo; Companhia das Letras, 2004.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Trad.: Suely Rolnik. Vol.4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FAZENDA, Ivani C. Interdisciplinaridade: um projeto em parceria. São Paulo: Loyola, 1993.

FO, Dario. Manual mínimo do ator. Org. Franca Rame, tradução de Carlos David Szlak e Lucas Baldovino, 2ª. Ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. 7ª Ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

KEMP, Anthony E. Introdução à investigação em educação musical. Trad. Ilda Alves Ferreira e Fernanda Magno Prim. Lisboa/Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

KISHIMOTO, M. Tizuko et al. O Brincar e suas teorias. Org.: T.M. Kishimoto, São Paulo: Pioneira, 1998.

MAIA, Eleonora Albano da Motta. No reino da fala: a linguagem e seus sons. São Paulo: Ática, 1985.

MENEZES, Flo. A acústica musical em palavras e sons. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

PENNA, Maura. Alternativas metodológicas: bússola e mapa para a atuação na escola. In: reavaliações e buscas em musicalização. São Paulo, Loyola, p. 19-37, 1990.

STRAVINSKY, I. Poética Musical em 6 lições. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TOMÁS, Lia. Ouvir o lógos: música e filosofia. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

VOLPATO, Gildo. Jogo, brincadeira e brinquedos: usos e significados no contexto escolar e familiar. Florianópolis: Cidade Futura, 2002.

# O PRINCÍPIO DA TOTALIDADE E A APRENDIZAGEM MUSICAL CONFORME A PROPOSTA DO SISTEMA ORFF/WUYTACK.

*Luís Bourscheidt (UFPR)*

RESUMO: A presente pesquisa teve como escopo a coleta de dados acerca da aplicação do sistema Orff/Wuytack enquanto metodologia de ensino de música alicerçada no conceito de totalidade, com crianças entre 06 e 08 anos de idade e sob o ponto de vista do seu desenvolvimento cognitivo e de suas habilidades musicais. Tendo como delineamento metodológico a pesquisa *quasi-experimental*, foram aplicadas seis aulas com um grupo de crianças do Curso de Musicalização Infantil da Universidade Federal do Paraná. Tais dados foram interpretados à luz das análises do investigador e também por meio da avaliação de três juízes externos que observaram dois testes realizados na primeira e última aula. Com a reflexão sobre os resultados obtidos, buscou-se revelar qualidades deste sistema enquanto proposta de ensino de música, no âmbito da prática docente em educação musical. Como conclusão, presumiu-se que este princípio pode ser adotado como estratégia de ensino de música, dentro de uma aula de musicalização infantil, observando-se o contexto de aplicação e características do grupo participante. Neste sentido, são apresentadas sugestões e orientações para utilização do método.

PALAVRAS-CHAVE: Princípio da totalidade. Aprendizagem Musical. Sistema Orff/Wuytack

ABSTRACT: The purpose of this research was to collect data regarding the implementation of the Orff/Wuytack aproach. Based on the concept of totality, this study investigated the development of cognitive and musical abilities of children aged 6 to 8. A *quasi-experimental* study was designed, and included 6 lessons for a group of children enrolled at an music program hold by Federal University of Paraná. The collected data were analized by the researcher. Three independent judges analyzed the data to check for reliability. After reflection of the results, they tried to revel characteristics of this system while teaching purpose of music, in the docent action in music education. In conclusion, it assumed that this concept could be adopted as a strategy in music education teaching, observing the context of the application and characteristics of the children. Suggestions for use of the method are presented at the end of the study.

KEYWORDS: Concept of totality. Musica learning. Orff/Wuytack aproach.

## 1. Introdução

A utilização de métodos estrangeiros de ensino musical por educadores brasileiros tem sido divulgada no Brasil especialmente, de acordo com Fonterrada (2005), a partir da segunda metade do século XX. O uso de diferentes metodologias para o ensino musical é uma forma de favorecer aos docentes a utilização de novas possibilidades pedagógicas. Assim, focalizado a análise de um método relativamente novo no país, busca-se, na presente pesquisa, examinar e avaliar a aplicabilidade do sistema Orff/Wuytack, enquanto metodologia de ensino musical alicerçada no conceito de totalidade, com crianças entre 06 e 08 anos de idade e sob o ponto de vista do seu desenvolvimento musical. Por meio deste estudo, procura-se, portanto, refletir acerca das qualidades deste sistema enquanto proposta de ensino da música, no âmbito da prática docente em educação musical.

O sistema Orff/Wuytack é um método de educação musical desenvolvido pelo compositor e educador musical belga Jos Wuytack. Partindo das idéias e da obra escolar de Carl Orff, a *Orff-Schulwerk*, este sistema de ensino coletivo de música pode ser considerado a continuação da pedagogia musical da *Schulwerk* na atualidade, tendo em vista a sua ampla utilização em diversos países do mundo, a citar Portugal, Espanha, França, Canadá e Estados Unidos (BOAL PALHEIROS, 1998). No Brasil, no entanto, poucos têm conhecimento desta pedagogia, já que a sua adaptação à realidade brasileira requer, *a priori*, um entendimento das suas principais características.

Como objeto de análise para esta investigação, foram aplicadas as atividades presentes no sistema Orff/Wuytack, em diversos níveis e com diferentes conteúdos musicais, tendo como enfoque um conceito fundamental para a proposta em questão: o conceito de totalidade. Este princípio diz respeito à relação entre as partes e o todo dentro do processo de ensino e de aprendizagem musical. Conforme sugere Wuytack (2005), este conceito é possível de ser entendido de acordo com dois pontos de vista: 1) Que o ensino de música, e, portanto, a própria experiência musical, deve envolver a totalidade entre a expressão verbal, a expressão musical e a expressão corporal; e 2) que a partir destas formas de expressão, um determinado conteúdo musical deve ser apresentado de maneira integral e em uma

mesma aula de música. Wuytack sugere que a totalidade envolva o aluno de maneira que ele possa efetivamente tomar consciência do fenômeno musical na sua totalidade.

A hipótese deste estudo foi que, a partir das atividades musicais presentes neste sistema, e tomando como referência o princípio da totalidade na aplicação destas atividades em uma aula de musicalização infantil, há uma significativa melhora na aprendizagem musical, principalmente com relação à aquisição melódica. O presente estudo foi dirigido com o foco, portanto, no relato da aquisição de habilidades melódicas das crianças observadas. Dessa forma, presumiu-se que o princípio da totalidade pode ser adotado como proposta de ensino de música, dentro de uma aula de musicalização infantil.

## 2. Objetivos

Este trabalho investigou a aplicação do sistema Orff/Wuytack enquanto metodologia de ensino musical, com crianças entre 06 e 08 anos de idade e sob o ponto de vista do seu desenvolvimento musical.

Além disso, pretendeu-se refletir acerca das qualidades deste sistema enquanto proposta de ensino da música, tendo como foco o princípio da totalidade. Ademais, buscou-se descrever os processos de aprendizagem pelos quais as crianças que fizeram parte do estudo estiveram envolvidas, relatando de que maneira a metodologia do sistema foi utilizada na aplicação das atividades propostas e de que maneira este aspecto influenciou no seu desenvolvimento musical.

## 3. Método

Para esta investigação, cujo foco foi a aplicação de atividades do sistema de educação musical Orff/Wuytack, foram planejadas 06 (seis) aulas de musicalização infantil, com crianças brasileiras entre 06 e 08 anos de idade. A pesquisa teve como delineamento metodológico a pesquisa *quasi-experimental*. Assim, o recorte deste trabalho buscou verificar a aplicação deste sistema, de acordo com dois pontos de vista: 1) com o foco no próprio sistema e 2) com o foco nas crianças.

O primeiro aspecto abordado teve como enfoque, atividades que compreendem o sistema e na sua metodologia, nas quais buscou-se responder às questões "quais atividades" utilizar com as crianças observadas e "como" utilizá-las no contexto de uma aula de musicalização infantil. Nesse caso, os dados coletados foram apresentados no trabalho de maneira qualitativa e descritiva, pois envolveram a observação direta não participante dos vídeos das aulas.

O segundo ponto de vista abordado foi a aprendizagem musical das crianças seu desenvolvimento cognitivo/musical. Nessa etapa, durante a observação das 06 aulas onde os conteúdos foram aplicados por um professor especialista, procurou-se avaliar a performance e o desempenho das crianças enquanto participantes ativas das aulas observadas, de acordo com as variáveis dependentes desta investigação. Como forma de validação destas observações, foram convidados três juizes externos especialistas, que, também por meio da observação direta dos vídeos das aulas 01 e 06 – o teste A e o teste B do estudo – responderam a um questionário onde deveriam valorar os mesmos aspectos observados nas variáveis dependentes do estudo.

A investigação pretendeu responder algumas perguntas, a citar: a) Quais as vantagens e desvantagens de se utilizar a metodologia do sistema Orff/Wuytack para o ensino dos conteúdos musicais tais como a aquisição melódica e rítmica? b) Como se dá a relação entre o ensino e a aprendizagem musical através do princípio de totalidade presente no sistema Orff/Wuytack? c) É possível estabelecer critérios que possibilitem compreender a relação entre o aprendizado musical e o desenvolvimento musical das crianças observadas? d) De que maneira o sistema Orff/Wuytack entende a questão do desenvolvimento e da aprendizagem musicais?

## 4. Resultados.

Ao final desta investigação, foi possível a descrição de algumas conclusões referentes às analises dos vídeos, e que certamente podem contribuir de forma direta à prática docente em educação musical.

Com relação ao conceito de totalidade, ficou claro na análise dos vídeos que a consciência do todo é um aspecto muito importante para o processo de aprendizagem musical, já que foi através dela que o aluno desenvolveu-se musical e cognitivamente. Da mesma forma, a inter-relação entre as formas de expressão pareceu favorecer o aprendizado tanto rítmico quanto melódico. A utilização da expressão corporal, por meio das diferentes possibilidades de expressão facial, do jogo de substituição das palavras por gestos corporais ou até mesmo da simples movimentação corporal, contribuiu tanto para a aquisição das atividades propostas quanto para o desenvolvimento de uma memória musical. Igualmente, a utilização da expressão verbal - falando ou cantando um determinado ritmo, por exemplo – pareceu contribuir não apenas na memorização de uma determinada letra, mas também na aquisição de outros elementos da música, como o ritmo e a dinâmica.

Por sua vez, ficou evidente que a totalidade pode ser uma boa estratégia para atrair a atenção das crianças, já que ficou visível nas análises dos vídeos, que as crianças demonstraram um especial interesse quanto à exploração do próprio corpo – no ato de virar e girar da aula 03, por exemplo – e da própria voz.

Por outro lado, é possível concluir que as atividades mais bem sucedidas correspondem aquelas que apresentaram um resultado musical concreto ao seu final, sugerindo aos alunos uma sensação de dever musical cumprido. Entretanto o que interessa ao sistema aqui estudado é o processo e não os resultados, apesar do fato de que os alunos perceberam o processo ao final da atividade, juntamente com o resultado da mesma.

Outra reflexão acerca das análises dos vídeos demonstrou que a natureza lúdica e bem humorada das aulas é um aspecto pertinente à educação musical e que, de acordo com o sistema aqui estudado, deve ser considerado na aplicação de determinada atividade musical.

Com relação aos processos de aprendizagem e desenvolvimento musical, ficou evidente que há uma força colaborativa do grupo para a aprendizagem coletiva de música e que esta influenciou diretamente no processo de aquisição de um determinado aspecto musical. Daí a importância de um envolvimento ativo dos alunos frente ao seu aprendizado musical, já que tudo deve ser ensinado a todos, e todos colaboram entre si para a aprendizagem do grupo.

Apesar de não ser o foco da presente investigação, há algumas conclusões também com relação à postura do professor em sala de aula. Destaca-se, nesse sentido, a importância de uma correta instrução, principalmente com relação ao espelhamento (lateralidade), e, portanto, de uma coerência entre a instrução verbal e instrução visual. Notou-se que atividades mais simétricas também são mais eficientes para a assimilação de um determinado conteúdo. Por outro lado, uma aula de música não pode ter um caráter diretivo o tempo todo. O professor deve deixar claras as instruções – principalmente quando na imitação – mas deve saber permitir que o aluno se expresse através do seu corpo, da sua voz e da música.

Do ponto de vista do comprometimento dos alunos com a aula de musicalização, o desafio pode ser uma boa estratégia de motivar as crianças, tornando-se muito importante, na medida em que aumenta a atenção e o interesse dos alunos para a realização de uma determinada atividade.

Com relação à aquisição de habilidades musicais, ficou claro na análise dos vídeos que os aspectos rítmicos foram mais acessíveis às crianças, se comparados aos aspectos melódicos. Com relação à aquisição melódica, observou-se uma grande dificuldade com relação à afinação precisa das notas de uma determinada canção. Entretanto, ficou evidente que na maioria das atividades trabalhadas, os alunos conseguiram perceber o contorno melódico das canções**,** já que se trata de "um dos elementos mais óbvios de uma melodia a se manter invariável em todas as instâncias" (DOWLING apud HARGREAVES & ZIMMERMAN, 2004, p.256). Portanto, na aplicação do sistema aqui estudado, deve haver uma valorização do contorno melódico muito antes de uma precisão quanto à afinação da melodia.

Com relação à performance instrumental à imitação, foi possível destacar, após a análise dos vídeos, três conclusões. 1) Os instrumentos Orff são fascinantes para as crianças. Nesse sentido, deve ser permitida a livre experimentação dos mesmos para que os alunos possam habituar-se com a prática instrumental, com o correto manuseio das baquetas e com uma boa postura frente ao instrumento. Esse processo deve ocorrer anteriormente à imitação, que visivelmente exige das crianças um grau de concentração muito maior. 2) O espaço físico utilizado pelos instrumentos não pode comprometer o espaço destinado ao movimento, aspecto bastante observado nas análises dos vídeos. 3) Tanto na performance instrumental quanto nos processos de imitação, há a necessidade de um pulso bem definido, podendo este ser executado pelo professor por meio de um instrumento harmônico (violão ou piano, por exemplo).

Ao final dessa análise, ficou claro que na prática instrumental/vocal, a maior dificuldade encontrada pelos alunos foi com relação à performance simultânea de duas ou mais tarefas complexas. Nesse sentido, o professor poderá encontrar duas possibilidades para resolver este impasse: a) adaptar a atividade às possibilidades da turma que está trabalhando, subtraindo elementos, ou b) após todos aprenderem tudo, dividir a turma em grupos para que cada grupo execute uma parte da atividade – melodia, acompanhamento instrumental, gesto, movimento, etc.

## 5. Conclusão

Estabelecendo uma relação entre a análise dos dados e a fundamentação teórica deste estudo, pode-se afirmar que o desempenho musical das crianças também pode ser aprimorado de acordo com as qualidades dos estímulos externos mediados pelo professor, e pelo ambiente de aprendizagem (físico/social) no qual a criança está inserida. Dessa forma, o principio da totalidade pode vir a contribuir para a aquisição de habilidades musicais, já que este compreende aspectos extra-musicais para a aprendizagem, como a voz falada e o movimento corporal. Ao final desta investigação, concluiu-

se que a relação ensino/aprendizagem musical pode ser mais eficiente quando relacionada também à outras formas de expressão não puramente musicais.

Do ponto de vista da aprendizagem, ficou claro que as crianças aprendem quando estão ativas no processo de aprendizagem. As interações e as forças colaborativas entre os alunos demonstram que, conforme a revisão e a análise desta investigação, a função do professor, muito mais do que ensinar é motivar e desafiar os alunos a alcançar os seus próprios objetivos musicais, tornando-os auto-suficientes para o fazer musical.

A pesquisa aqui apresentada possibilitou o entendimento das características de um sistema de educação musical – o sistema Orff/Wuytack – cuja proposta pretende que se aprenda música fazendo música. E fazer música, como pudemos observar, é expressar-se também através dos nossos principais e primeiros instrumentos: o nosso corpo e a nossa voz. Aprender música, portanto, não pode ser analisado apenas da perspectiva musical. Deve propor, em primeira instância, o desenvolvimento geral do ser humano e das suas capacidades artísticas. Ao final desse estudo, sugerimos ao docente em educação musical e ao leitor uma reflexão acerca destes aspectos, aqui amplamente discutidos.

Enfim, conclui-se que o resultado desta investigação poderá apoiar estudos posteriores, frente à necessidade da criação de uma bibliografia em língua portuguesa, que discorra sobre a psicologia do desenvolvimento cognitivo e da aprendizagem musical. Ademais, este estudo também buscou divulgar o sistema aqui apresentado, na tentativa de apresentá-lo à comunidade acadêmica brasileira e principalmente aos professor de musica interessado em refletir acerca das questões aqui apresentadas. Dessa forma, o texto acima possivelmente beneficiará a prática docente em educação musical, bem como aos demais interessados em pesquisar e estudar fenômenos relativos à psicologia do desenvolvimento e da aprendizagem musical infantil. Acredita-se, por fim, que este trabalho não encera o assunto aqui abordado, mas traz à discussão inúmeros aspectos que podem – e devem – continuar sendo discutidos e aprofundados em investigações posteriores.

## 6. Referências


BOAL PALHEIROS, Graça. Jos Wuytack. 30 anos ao serviço da pedagogia musical. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical, Lisboa, n.59, p. 5-7. 1998a.

_____. Jos Wuytack, Músico e Pedagogo. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical, Lisboa, n.98, p. 16-24.1998b.

_____. Metodologias e investigação sobre o ensino do ritmo. Revista de Educação Musical, Lisboa, n.103, p. 4-9.1999.

BOURSCHEIDT, Luís. Música elementar para crianças: arranjos de canções infantis brasileiras para instrumentos Orff. Curitiba: DeArtes, 2007.

FONTERRADA, Marisa T.O. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GARDNER, Howard. As artes e o desenvolvimento humano. Tradução de Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

HARGREAVES, David J. & ZIMMERMAN, Marilyn P. Teorias do Desenvolvimento da Aprendizagem Musical. In: ILARI, Beatriz (Org.). Em Busca da Mente Musical: Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 231–269.

KEMP, Anthony E. (org.). Introdução à Investigação em Educação Musical. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LOPES, Cíntia Thais Morato. A Pedagogia Musical de Carl Orff. Em Pauta. Porto Alegre, Editora da UFRGS, n.3. p. 46-63. 1991.

PENNA, Maura. Revendo Orff: por uma reapropriação de suas contribuições. In: PIMENTEL, Lucia Gouveia (Org.). Som, gesto, forma e cor: dimensões da arte e seu ensino. Belo Horizonte: C/Art, 1995. p. 80-110.

SLOBODA, John A.. The Musical Mind: The Cognitivy Psycholgy of Music. Oxford: Oxford University Press, 1985.

SWANWICK, Keith. Música, pensamiento y educación. Madrid: Ediciones Morata, 2000.

_____. Musical Knowledge: intuition, analysis and music education. London: Routledge, 1994.

VIGOTSKI, Lev S.; LURIA, Alexander R.; LEONTIEV, Alexis N. Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem. São Paulo: Ícone Editora, 1994.

_____. Psicologia Pedagógica. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WUYTACK, Jos. Musica Viva I. Sonnez...battez. Paris: A. Leduc, 1970.

_____. Musica Viva. Expression rythmique. Paris: A. Leduc, 1982.

_____. Actualizar as ideias educativas de Carl Orff. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical, Lisboa, n.76, p. 4-9. 1993.

_____. 3º Grau – Curso de Pedagogia Musical Ativa. Apostila do curso. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 2005.

_____. 1º Grau – Curso de Pedagogia Musical Ativa. Apostila do curso. Curitiba: Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 2007.

WUYTACK, Jos & BOAL PALHEIROS, Graça. Audição Musical Activa. Livro do professor e Livro do aluno. Porto: AWPM – Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 1995.

_____. Canções de Mimar. 3ed. Porto: AWPM – Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 2000.

WUYTACK, Jos. & SILLS, J. Musica Activa. An approach to music education. New York: Schott SMC, 1994.

# A TEORIA DA AUTODETERMINAÇÃO E A MOTIVAÇÃO EM MÚSICA

*Edson Figueiredo (UFPR)*

RESUMO: A motivação é uma área cada vez mais instigada na psicologia. A Teoria da Autodeterminação é uma abordagem da motivação humana onde já se realizou pesquisas em várias áreas do conhecimento, mas ainda não se estabeleceu um modelo para a pesquisa em música. O presente trabalho pretende sintetizar as idéias da teoria e realizar uma aproximação com a música.

PALAVRAS-CHAVE: motivação, autodeterminação, psicologia da música.

ABSTRACT: The motivation is today an area very interesting in the Psychology. The Self-Determination Theory is an approach of the human motivation where so many researches have been in the knowledge area, but there is not a model for research in the Music. This work tries to do summarize of ideas of the theory and to do a relationship with the Music.

KEYWORDS: motivation, self-determination, psychology of music.

A motivação é um tema importante da psicologia contemporânea, que procura entender a energia psicológica que põe em movimento o organismo humano. Para apresentar um comportamento favorável ao aprendizado, performance ou uma atividade qualquer, uma pessoa deve estar motivada, ou seja, ter motivos para a ação. As causas que levam as pessoas a se comportarem de variadas maneiras são estudados pelas teorias da motivação, que procuram explicar como esta se processa no ser humano. Conseqüentemente a atividade musical também pode ser abordada pelas teorias da motivação. Segundo McPherson e O'Neill[1] existe um número crescente de pesquisas que buscam entender como as crianças desenvolvem o desejo de estudar música; como eles valorizam a aprendizagem do instrumento; porquê o grau de persistência e intensidade varia e como elas atribuem seus sucessos e falhas em diferentes contextos.

As teorias da motivação humana geralmente se dividem em duas grandes áreas: motivação intrínseca e motivação extrínseca. Segundo Guimarães[2], a motivação intrínseca está relacionada com o interesse por sua própria causa, por esta ser interessante, atraente ou, de alguma forma geradora de satisfação. Ainda para a mesma autora a motivação extrínseca é definida como a motivação para trabalhar em respostas a algo externo à tarefa ou atividade, objetivando recompensas ou evitando punições.

Uma proposta de interação entre as motivações intrínseca e extrínseca está na Teoria da Autodeterminação dos psicólogos americanos Eduard L. Deci e Richard M. Ryan. Os autores a definem como uma abordagem da motivação e personalidade humana, que usa métodos empíricos para determinar os recursos internos da personalidade e da auto-regulação.[3] As pesquisas guiadas por esta teoria possuem o foco no contexto social como facilitador ou impedidor da auto-motivação. Para organizar os processos da auto-regulação, Deci e Ryan desenvolveram o *continuum* de autodeterminação que organiza os diferentes níveis de regulação da motivação extrínseca até o ponto de se tornar intrínseca. O *Continuum* pode ser uma ferramenta útil no estudo da motivação em música. Porém, antes de associarmos música e teoria, devemos observar alguns aspectos particulares à arte musical.

O estudo da música não faz parte da grade obrigatória nas escolas brasileiras. Aquele que quer aprender música deve procurar uma escola específica, o que nos fornece a informação de que algo já o motivara. Por não ser forçoso o estudo da música, considera-se que a vontade interna de aprender é um dos motivos para se buscar o conhecimento. Mas, os fatores externos também contribuem para se criar o interesse por um instrumento musical.

Ao se matricular em uma escola de música, o aluno já demonstra estar motivado, mas não se sabe qual o tipo de regulação interna deste indivíduo. O certo é que cada aluno possui regulações diferentes, e respondem diferentemente ao conteúdo das aulas. Existem pessoas que aplicam um determinado esforço para aprender, enquanto outras desistem nas primeiras ocasiões de insucesso. Saber trabalhar com estas diferenças pode se uma ferramenta útil para qualquer professor ou *performer*, especialmente o de música, por ser esta uma matéria não obrigatória.

---

[1] MCPHERSON, G. E.; O'NEILL, S. A. *Motivation*. In: MCPHERSON, G. E.; PARNCUTT, R. The science e psychology of music performance. New York: Oxford, 2002.

[2] GUMARÃES, Sueli E. F. *Motivação Intrínseca, Extrínseca e o uso de recompensas em sala de aula*. In: BORUCHOVITCH, E; BZUNECK, J. A. (orgs) *A Motivação do Aluno*. Petrópolis: Vozes, 2001.

[3] Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist, 55*, 68-78.

Compreender os reguladores da motivação extrínseca pode ser de grande importância para o professor ou interprete, pois pode ajudar a obter divertimento, prazer e satisfação no estudo da música.

## A teoria da autodeterminação

Um dos grandes diferenciais da Teoria da Autodeterminação é a nova abordagem da motivação intrínseca e extrínseca. Para Deci e Ryan,[4] a literatura clássica caracteriza a motivação extrínseca como tipicamente pálida e empobrecida, sendo assim contrastante com a motivação intrínseca. Esta dicotomia foi entre motivação intrínseca e extrínseca foi dissolvida pelos criadores da teoria ao estabelecerem diferentes níveis da motivação extrínseca. "A Teoria da Autodeterminação propõe que existe variados tipos de motivação extrínseca, alguns representando formas empobrecidas da motivação e outros representando ação."[5] As pessoas não possuem apenas diferentes valores, mas também diferentes tipos de motivação. Isto é, elas não variam apenas no nível de motivação (quanto de motivação) mas também na orientação da motivação (tipo de motivação). A motivação pode variar no estilo regulatório (externo, introjetado, identificado, integrado); no lócus de percepção da causalidade (externo, externalizado, internalizado, interno); e no comportamento (autônomo e não autônomo).

## As três necessidades básicas

As pesquisas guiadas pela Teoria da Autodeterminação procuram manter o foco nas condições sociais e contextuais que facilitam ou impedem o processo natural da auto motivação e do desenvolvimento psicológico saudável. Os resultados vêm colaborando para o postulado de três necessidades psicológicas inatas – competência, autonomia, relacionamento – que quando satisfeitas produzem elevada motivação e saúde mental, mas quando impedidas conduzem a uma diminuição da motivação e do bem estar.

Decy e Ryan definem as necessidades humanas como "nutrientes psicológicos inatos que são essenciais para o desenvolvimento psicológico, a integridade e o bem estar".[6]

A necessidade de competência está relacionada com a capacidade da pessoa de interagir satisfatoriamente com o seu ambiente. Pode ser comparada ao sentimento de auto-eficácia, ou seja, a o indivíduo sentir que é capaz de realizar uma determinada tarefa.

A necessidade de relacionamento significa a necessidade de pertencer a um contexto. O ser humano vive em sociedades organizadas, onde cada um exercer uma função. Para suprir esta necessidade, um indivíduo deve sentir-se importante em uma sociedade, ou seja, exercer um papel social reconhecido pelos seus semelhantes.

A necessidade de autonomia relaciona-se com a percepção dos motivos para a ação. Segundo a Teoria da Autodeterminação, o ser humano tem a necessidade de senti-se no controle de suas ações, e não ser controlado por pessoas ou fatores externos.

Para Deci e Ryan, a saúde psicológica requer a satisfação das três necessidades, uma ou duas não são suficientes. Os autores ainda observam que o bom desenvolvimento pessoal e o bem estar estão relacionados com condições ambientais que favorecem a satisfação das necessidades. Por outro lado, a degradação e o mal estar se relacionam com condições que dificultam a satisfação.

## Motivação intrínseca

Vejamos a definição de motivação intrínseca proposta por Deci e Ryan:

> Talvez nenhum fenômeno reflita o potencial da natureza humana como a motivação intrínseca, a inerente tendência de procurar novidades e mudanças, estender e exercitar a própria capacidade, explorar e aprender.[7]

Dentro da Teoria da Autodeterminação existe uma subteoria denominada Teoria da Avaliação Cognitiva, que desenvolve novas perspectivas sobre a motivação intrínseca. Um dos argumentos mais importantes desta teoria é o fato de eventos externos, como recompensas e *feedback*, poderem valorizar a motivação intrínseca para a ação, desde que este seja acompanhado por uma percepção interna no lócus de causalidade. Isto permite a satisfação das necessidades psicológicas básicas de competência e autonomia.

---

[4] Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist, 55*, 68-78.
[5] Ryan, R. M., & Deci, E. L. Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and new directions. Contemporary Educational Psychology, 25 (1). 2000, p. 54 – 67.
[6] Deci, E. L., & Ryan, R. M. (2000). The "what" and "why" of goal pursuits: Human needs and the self-determination of behavior. *Psychological Inquiry, 11*, 227-268.
[7] Ryan, R. M., & Deci, E. L. Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and new directions. Contemporary Educational Psychology, 25 (1). 2000, p. 54 – 67.

Por outro lado, fatores externos como ameaças, prazos e competições diminuem a motivação intrínseca, porque, segundo a teoria, as pessoas os percebem como controladores do seu comportamento.

Resumindo, a Teoria da Avaliação Cognitiva sugere que os fatores ambientais podem "facilitar ou impedir a motivação intrínseca por suporte ou obstrução das necessidades de autonomia e competência."[8] A motivação intrínseca é inata mais pode ser influenciada pelo ambiente.

## Motivação extrínseca

Assim como já foi explicado, a motivação extrínseca é aquela que possui fatores externos ao indivíduo. Contudo, este tipo de motivação não deve ser visto como um conceito unitário. Para se entender melhor o conceito de motivação extrínseca proposto pela Teoria da Autodeterminação, deve-se considerar os seguintes elementos da motivação: estilo regulatório, lócus de percepção da causalidade e comportamento.

Estilo regulatório pode ser entendido como o tipo de força que atua no controle da motivação. Na regulação externa, a força que controla a motivação de uma pessoa está ligada a recompensas ou punições. Por exemplo, a criança que estuda para tirar uma boa nota na prova, com o objetivo de ganhar um presente do pai ou para não ficar de castigo. De uma ou outra forma a motivação desta criança é controlada por fatores externos. Segundo Deci e Ryan a "regulação externa é o tipo de motivação focada nas teorias do condicionamento operante."[9] Este tipo de regulação pode ser observado em afirmações como "posso ter problemas se não o fizer".

A regulação introjetada está relacionada a um controle da motivação reconhecido pelo indivíduo, mas não aceito como próprio. "O termo introjetado tem sido utilizado em muitas áreas da psicologia ao longo dos anos e refere-se ao fato de um indivíduo aceitar um princípio, mas sem se identificar com ele ou sem interiorizar como sendo dele."[10] Este é um relativo controle onde os comportamentos são executados para evitar culpa ou ansiedade ou para conseguir elevar o ego. Uma afirmação que caracteriza este tipo de regulação é: "vou me sentir culpado se não o fizer".

Na regulação identificada, o controle da motivação é aceito como pessoal. A Identificação reflete um valor consciente de uma meta comportamental ou regulação, tal que a ação é aceita como pessoalmente importante. Uma afirmação que condiz com este conceito é: "envolvo-me porque acho importante fazê-lo".

O nível mais alto da motivação extrínseca é a integração. Este estilo regulatório compreende um controle da motivação que está de acordo com os ideais da pessoa.

> Integração ocorre quando a regulação identificada está completamente assimilada como o ego. (...) Ações caracterizadas pela motivação extrínseca integrada possui muitas qualidades da motivação intrínseca, embora seja considerada extrínseca porque elas são feitas para conseguir conseqüências separadas dos seus prazeres inerentes.[11]

O lócus de causalidade é um sistemas que avalia a auto-percepção dos motivos que levaram um indivíduo a se comportar de determinada maneira. Uma pessoa pode perceber os motivos de suas ações como interno, ou seja, saber que está no controle das suas atitudes. Um indivíduo assim é chamado de *origem*, e possui o lócus de causalidade interno. No outro extremo está o lócus de causalidade externo, onde o indivíduo apresenta outro agente ou objeto interferindo com a causação pessoal. Um indivíduo assim é chamado de *marionete*.

> O indivíduo 'origem' tem fortes sentimentos de causação pessoal e atribui as mudanças produzidas em seu contexto às suas ações. Em decorrência dessa percepção, apresenta comportamento intrinsecamente motivado, fixa metas pessoais, demonstra seus acertos e dificuldades, planeja as ações necessárias para viabilizar seus objetivos e avalia adequadamente seu progresso. (...) O indivíduo [marionete] acredita que as causas de seus comportamentos estão relacionadas a fatores externos, como o comportamento ou a pressão de outras pessoas. Perceber-se como externamente guiado promove sentimento de fraqueza e ineficácia, resultando no afastamento de situações de desempenho.[12]

---

[8] Deci, E. L., & Ryan, R. M. (2000). The "what" and "why" of goal pursuits: Human needs and the self-determination of behavior. *Psychological Inquiry, 11*, 227-268.

[9] Ryan, R. M., & Deci, E. L. Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and new directions. Contemporary Educational Psychology, 25 (1). 2000, p. 54 – 67.

[10] FERNANDES, H. Miguel; VASCONCELOS-RAPOSO, José. Continuum de autodeterminação, validade para a sua aplicação no contexto desportivo. *Estud. psicol. (Natal)*, Sept./Dec. 2005, vol.10, no.3, p.385-395.

[11] RYAN, R. M; DECI, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist, 55*, 68-78.

[12] GUMARÃES, Sueli E. F. *Motivação Intrínseca, Extrínseca e o uso de recompensas em sala de aula*. In: BORUCHOVITCH, E; BZUNECK, J. A. (orgs) *A Motivação do Aluno*. Petrópolis: Vozes, 2001

O lócus de causalidade não é estável, e pode varar dependendo do momento e da situação vivida pelo indivíduo. Na Teoria da Autodeterminação também é consideradas a percepção externo-interno, que é um estágio intermediário.

Outra diferenciação da motivação extrínseca está no comportamento autônomo ou autodeterminado e não autônomo ou não autodeterminado. Por definição o comportamento autodeterminado representa ações que o indivíduo toma por motivos internos, o que remete a motivação intrínseca. Já o comportamento não autodetermindado se verifica em ações tomadas pelo indivíduo por motivos externos, o que remete a motivação extrínseca. Mas para Deci e Ryan, a motivação intrínseca não é o único tipo de comportamento autodeterminado. Diferente de algumas perspectivas que vem o comportamento extrinsecamente motivado como invariavelmente não autônomo, a Teoria da Autodeterminação propõe que a motivação extrínseca pode variar na sua autonomia relativa Portanto a motivação extrínseca pode ser autodeterminada e não autodeterminada.

## O *Continuum* de autodeterminação

O *continuum*[13] proposto pela teoria relaciona as diferentes orientações da motivação. Inicia-se na amotivação, passa pela motivação extrínseca até atingir a motivação intrínseca (figura 1).

No quesito amotivação, não se encontra uma forma de regulação, ou seja, não existe alguma pressão que faça o indivíduo agir. Conseqüentemente o lócus de causalidade é impessoal. O que caracteriza esta forma motivacional são as ausências de competência, contingência e intenção. Na música, seria o comportamento de quem não quer aprender um instrumento porque acredita que não possui competência para tal façanha, ou simplesmente porque não quer. Também pode ser o caso do instrumentista que não participa de um concurso de interpretação por não se achar competente. Nas escolas de música dificilmente se encontraria um aluno com esta forma motivacional, mas em escolas de ensino básico isto pode ocorrer.

| Forma motivacional | Amotivação | | Motivação Extrínseca ⟷ | | | Motivação Intrínseca |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Estilos regulatórios | Não regulatório | Externo | Introjecção | Identificação | Integração | Intrínseco |
| Lócus de percepção de causalidade | Impessoal | Externo | Externo/ Interno | Externo/ Interno | Interno | Interno |
| Comportamento | | | Não autodeterminado Autodetermindado | | | |
| Processos regulatórios relevantes | *Ausência de:* *-competência* *-contingência* *-Intenção* | *Presença de:* *-recompensas externas* *-punições* | *-aprovação social* *-envolvimento para o ego* | *-valorização da atividade* *-importância pessoal* | *-síntese de regulações identificadas / conscientes* | *-divertimento* *-prazer* *-satisfação* |

***Figura 1 – Continuum de autodeterminação***

A motivação extrínseca possui quatro estilos regulatórios diferentes. A regulação externa vincula-se ao lócus de percepção também externo e é caracterizado por recompensas e punições. É o caso do pai que dá um violão novo ao filho se ele aprender aquela música especial, ou então da criança que estuda oito horas de piano por dia, para não ser castigada pela mãe. A premiação de concursos musicais também pode ser encarado como um regulador externo.

O estilo regulatório introjeção apresenta o lócus de causalidade intermediário, ou externo-interno. Este estágio é caracterizado por aprovações sociais e envolvimentos para o ego. Como exemplo podemos citar a criança que estuda porque quer tocar bem na audição da escola e ser vangloriada pelos pais.

[13] RYAN, R. M; DECI, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist, 55*, 68-78.

Assim como o *performer* que almeja a vitória em um concurso não apenas pelo prêmio, mas por ser uma forma de mostrar sua competência.

A identificação é um o terceiro tipo de estilo regulatório. Este também possui o lócus de causalidade externo-interno e se caracteriza pela valorização da atividade e importância pessoal. Por exemplo, um pianista que executa apenas músicas contemporâneas em seus recitais, mas que estuda também música de outros períodos porque acha importante para sua formação como um todo. Este tipo de regulação também pode explicar as intermináveis horas que um músico passa estudando técnica instrumental.

O nível mais alto da motivação extrínseca é a integração. Este estilo regulatório possui o lócus de causalidade interno e comportamento autodeterminado, embora ainda seja extrínseco. É uma síntese das regulações identificadas que estão em pleno acordo com o ego. Seria o caso de uma pessoa que entra na aula de música por achar esta forma de arte importante na formação de um cidadão.

E finalmente a motivação intrínseca. Esta forma motivacional possui o estilo regulatório intrínseco, o lócus de percepção da causalidade interno e comportamento autodetermindado. Se caracteriza pelo prazer, divertimento e satisfação. É o caso típico da pessoa que se empenha em tocar uma música que gosta, e é capaz de passar horas estudando, perdendo a noção do tempo.

## Considerações finais

A Teoria da Autodeterminação é uma teoria de base empírica que utiliza questionários para avaliar seus pressupostos nos indivíduos. Nos questionários da auto-regulação[14] encontra-se uma série de perguntas avaliativas desenvolvidas especificamente para a teoria, cada um abordando um tema ou atividade. Existem modelos para avaliar a motivação em atividades escolares, relações sociais, tratamentos clínicos, aprendizagem, atividade física, religiosidade e amizade. Como pode-se observar, não existe um questionário específico para música.

Este pode ser um excelente campo para a pesquisa em música. A motivação é um grande campo da psicologia possui várias teorias e pesquisas que estão em andamento. A psicologia da música pode se beneficiar destas teorias e construir novas áreas do conhecimento.

Por trabalhar simultaneamente com a motivação extrínseca e intrínseca, a Teoria da Autodeterminação pode proporcionar uma abordagem mais completa da motivação em música. O grande número de artigos e pesquisas desenvolvidos pelo Departamento de Psicologia da Universidade de Rochester, chefiado por Deci e Ryan, certamente já contribuiu para um maior entendimento do comportamento humano e para uma melhor saúde psicológica da população contemporânea. Acredito que está na hora de trazer estes benefícios para a área da música.

## Referências

DECI, E. L., & RYAN, R. M. (2000). The "what" and "why" of goal pursuits: Human needs and the self-determination of behavior. *Psychological Inquiry, 11*, 227-268.

FERNANDES, H. Miguel; VASCONCELOS-RAPOSO, José. Continuum de autodeterminação, validade para a sua aplicação no contexto desportivo. *Estud. psicol. (Natal)*, Sept./Dec. 2005, vol.10, no.3, p.385-395.

GUMARÃES, Sueli E. F. *Motivação Intrínseca, Extrínseca e o uso de recompensas em sala de aula*. In: BORUCHOVITCH, E; BZUNECK, J. A. (orgs) *A Motivação do Aluno*. Petrópolis: Vozes, 2001

MCPHERSON, G. E.; O'NEILL, S. A. *Motivation*. In: MCPHERSON, G. E.; PARNCUTT, R. The science e psychology of music performance. New York: Oxford, 2002.

RYAN, R. M; DECI, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist, 55*, 68-78.

RYAN, R. M; DECI, E. L. (2000) Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and new directions. *Contemporary Educational Psychology*, 25 (1). 2000, p. 54 – 67.

[14] Disponível em: http://www.psych.rochester.edu/SDT/measures/index.html

# MOTIVAÇÃO E PRÁTICA MUSICAL: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O ESTUDO COTIDIANO DO PIANO POR CRIANÇAS

*Agnes Eliane Leimann Illescas (EMBAP)*

RESUMO: Esta pesquisa tem como objetivo principal a investigação dos processos motivacionais intrínsecos e extrínsecos que norteiam a aprendizagem pianística, a partir da análise das práticas de estudo diário do instrumento vivenciadas pelos alunos de piano dentro e fora da sala de aula. A principal justificativa está, basicamente, na idéia de que o aprofundamento de questões que envolvem a performance no piano e motivação para o estudo podem contribuir para o reconhecimento de processos significativos de ensino, além de processos para o conhecimento vinculados à realização da prática musical. Diante disso, após a análise dos dados da investigação feita com seis alunos, divididos em dois grupos, pode-se apresentar como resultados a confirmação de que a motivação para o estudo do piano é parte fundamental do aprendizado e que se configura por meio de fatores diversos como o interesse no programa a ser executado, os procedimentos da condução docente, a participação dos pais/responsáveis no acompanhamento e incentivo ao estudo, o ambiente de estudo, a auto-estima e o gerenciamento das metas.

PALAVRAS-CHAVE: Motivação. Estudo do piano. Aprendizagem pianística.

ABSTRACT: The main objective of this research is the investigation of intrinsic and extrinsic motivational processes which guide the piano process learning, starting from the analysis of the daily study practices of the instrument experienced by piano students inside and outside the classroom. The chosen methodology for the development of this research was the multiple case study, in which interviews were conducted with six students, divided into two groups, and their teachers, in addition to parents or guardians. Data was collected in order to gather as much information as possible about home and school studying habits and contexts. Basically, the main reason is the idea that deepening the knowledge in issues involving piano performance and studying motivation can contribute for the recognition of significant educational processes, as well as processes linked to the achievement of musical practices. Therefore, after analysing research data, results show the confirmation that motivation for piano studying is a fundamental part of the learning process and it is set through various factors such as the interest in the syllabus being carried out, the procedures of the teacher, the participation of parents / guardians in monitoring and encouraging the studies, the environment of study, self-esteem and goals' management. As general rule, data pointed to the conclusion that intrinsic motivation is the key factor to persistence in musical practice by participants, while the processes of extrinsic motivation were not significant in the studied context.

KEYWORDS: Motivation. Piano's study. Pianist learning.

Esta pesquisa está centrada na verificação de processos de motivação para a aprendizagem pianística com alunos no ensino do piano, em diferentes contextos como sala de aula e em seu estudo diário em sua casa.

O objetivo para esta pesquisa foi investigar os processos motivacionais envolvidos na aprendizagem do piano, vivenciados pelos alunos em classe de aula e no estudo fora dela. Como objetivos específicos, buscou-se: verificar possíveis estratégias do professor para incentivar a aprendizagem do aluno e analisar aspectos da motivação intrínseca e extrínseca, a partir do relato dos estudantes, professores e pais participantes.

A justificativa para este estudo foi embasada na idéia de que o aprofundamento de questões que envolvem a *performance* no piano e motivação para o estudo, pode contribuir para o reconhecimento de processos significativos de ensino aprendizagem, bem como processos cognitivos vinculados à realização da prática musical.

## 1. revisão da literatura

Este estudo tem como base teórica reflexões que transitam entre dois eixos específicos: motivação e *performance*. A partir da visão de alguns autores é possível discutir a motivação para a prática de estudo do instrumento como meio de otimização da *performance*.

### 1.1 Motivação para aprendizagem

Segundo Bzuneck (2001, p. 9), o termo "motivação vem do verbo latino *movere* cujo tempo supino *motum* e o substantivo *motivum*, do latim tardio, deram origem ao nosso termo semanticamente aproximado, que é motivo. Assim, genericamente, a motivação, ou o motivo, é aquilo que move uma pessoa, ou que a põe em ação ou a faz mudar o curso".

Segue também a definição de Woolfolk (2000, p.326), "motivação é geralmente definida como um estado interior que estimula, direciona e mantém o comportamento". Ela comenta que: "uma questão básica da motivação é: de onde ela vem, de dentro ou de fora do indivíduo?" (ibid.). O estudante motivado pode chegar a resultados surpreendentes, mais do que poderia ser previsto. Já o estudante desmotivado apresentará um resultado abaixo do esperado.

A motivação não é mais vista como um conjunto de pesquisas de processos psicológicos, mas sim, como parte integral do aprendizado que ajuda os estudantes a adquirir um nível de comportamento que lhes trará melhor oportunidade de atingir todo seu potencial.

Quando o estudante desenvolve o desejo de estudar um instrumento musical ele passa a valorizar seu aprendizado, tanto no seu nível de persistência, quanto na intensidade que "demonstra" na busca por alcançar seus objetivos com a música.

#### Motivadores intrínsecos e extrínsecos

A motivação intrínseca segundo Guimarães (2001), é algo que vem de dentro do indivíduo, e uma mudança só acontece pelo "querer". Pintrich e Schunk (apud GUIMARÃES 2001), explicam que existem quatro origens da motivação intrínseca que devem ser observadas no planejamento das atividades escolares, são elas: desafio, curiosidade, controle, fantasia. Assim, estudantes motivados intrinsecamente são movidos para iniciar uma tarefa porque gostam, por ser interessante, ou ainda pela própria curiosidade que o estudante tem em atingir determinado resultado.

A motivação extrínseca é definida por Guimarães como a motivação para trabalhar em resposta a algo externo à tarefa ou atividade, como para obtenção de recompensas materiais ou sociais, de reconhecimento, objetivando atender aos comandos ou pressões de outras pessoas ou para demonstrar competências ou habilidades.

#### Alguns problemas de motivação e estratégias motivacionais

De acordo com Bzuneck (2001), a falta da motivação representa queda de empenho individual de qualidade em tarefas de aprendizagem. Quando os alunos estudam pouco, seu o aprendizado se torna insatisfatório, gerando um futuro incerto e com poucas conquistas. Neste sentido, Guimarães (2001) destaca algumas características de situação escolar, ao qual o professor pode tomar algumas decisões, para dar uma nova direção usando estratégias e influências que determinam a motivação do aluno. Estes aspectos são: tarefas, autoridade, reconhecimento e valorização, agrupamento, avaliação, tempo e o envolvimento de toda a escola.

### 1.2 Motivação e *performance*

Segundo Kaplan (1997), auto-estima e autoconfiança precisam estar bem presentes na vida do estudante, desde os primeiros contatos com a música. Este já é um grande passo e, cabe ao professor estimular esta capacidade, para que o estudante desenvolva a habilidade de uma boa *performance* musical.

Alguns pesquisadores têm dedicado estudos sobre *performance* e motivação. Entre eles destaca-se aqui O'Neill & McPherson (2002), que em seus estudos sobre motivação, procuraram revisar algumas perspectivas vigentes no campo do ensino musical, como a teoria da expectativa; teoria da auto-eficácia; teoria do fluxo; teoria das atribuições e teoria do domínio motivacional.

Tsitsaros (1996), por sua vez sugere ao professor a individualização dos alunos, entendendo que cada um é um ser único que precisa de um planejamento individualizado, tornando-se mais tolerante e propenso a mudanças conforme a necessidade.

## 2. metodologia e apresentações dos casos

O delineamento metodológico escolhido para esta pesquisa foi o estudo multicasos. Foram definidos 6 casos, nos quais o foco foi a prática musical (estudo em sala de aula e estudo diário) de alunos de piano do curso de Formação Musical I da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Os participantes foram divididos em dois grupos: Três alunos com desempenho escolar com média entre 9,0 e 10,0 (grupo A) e três alunos com desempenho com médias entre 6,0 e 7,5 (grupo B).

Utilizou-se a entrevista semi-estruturada, como instrumento de coleta de dados e forma entrevistados os professores e pais dos respectivos alunos e os próprios alunos.

Com os docentes foram abordadas questões que os levavam a refletir sobre seu processo de ensino com os alunos e esclarecer tais processos. Já nas entrevistas com os responsáveis, procurou-se levantar dados sobre os procedimentos de estudo nos diferentes ambientes.

Com os estudantes participantes, levantou-se dados acerca de suas impressões sobre sua prática de estudo e também subsídios para verificar elementos de sua motivação intrínseca.

As entrevistas foram realizadas partindo de questões básicas, com apoio em teorias que deram suporte ao objetivo principal da pesquisa, ou seja, investigar quais os elementos que levam à motivação e a prática musical dos alunos no que diz respeito ao estudo do piano.

## 3. caracterização dos casos do grupo a

O estudo multicasos consistiu no enfoque dos processos motivacionais envolvidos no estudo do piano, de cada aluno participante. Tais processos foram revelados a partir do cruzamento das entrevistas em cada caso: aluno, professor e o responsável.

**Caso 1:** Aluno de nível iniciante com 9 anos de idade, cursava o 3º ano. Teve um excelente desempenho, conceito 9,75 na prova. Possuía piano em casa, estudava em média 50 minutos por dia, com um nível de concentração muito bom. Sentia-se bem tocando em público. Gostaria de ser pianista e tocar também outros instrumentos musicais.

**Caso 2**: aluna de nível intermediário, com 12 anos de idade, cursava o 7º ano, possuía piano em casa. Teve excelente desempenho, conceito 9,5 na prova. Estudava em média de uma hora a uma hora e meia por dia, com um nível bom de concentração. Vencedora de vários concursos internos da escola, e gostava de tocar em público.

**Caso 3**: aluna de nível iniciante, com 8 anos de idade, cursava o 2º ano e possuía somente teclado. Seu desempenho, conceito 10,0 na prova. Gostava muito de estudar piano, estudava em média trinta minutos diariamente. Era uma aluna muito determinada quanto aos seus planos com relação à música.

## 4. caracterização dos casos do grupo b

**Caso 4**: aluno de nível intermediário, com 12 anos de idade, cursava o 6º ano e possuía piano em casa. Seu desempenho conceito 7,5. Estudava no máximo 30 minutos por dia e não gostava de tocar em público, pois ficava nervoso. Seu objetivo era apenas obter o certificado.

**Caso 5**: aluna de nível intermediário, com 14 anos de idade. Era aluna repetente do 7º ano e possuía piano em casa. Seu conceito foi 7,0 na prova. Estudava sozinha em casa e se distraía com facilidade. Revelou que muitas vezes não sentia vontade de estudar piano. Seu objetivo era apenas concluir o curso para obter o certificado.

**Caso 6**: aluna de nível iniciante, tem 8 anos de idade e cursava o 2º ano. Não tinha piano em casa. Seu conceito foi 7,0 na prova. Estudava somente no dia da aula de reforço e declarou que não gostava de tocar piano.

## 5. transversalização dos casos

Após o relato individual de cada caso, buscou-se uma sintetização dos dados encontrados de acordo com as características comuns de cada grupo.

### 5.1. Processos motivacionais do Grupo A

#### 5.1.1 Ambiente de estudo e apoio da família

Nos três casos observou-se que o ambiente de estudo em casa era tranqüilo e sem interrupções externas e quanto ao apoio familiar observou-se claramente que esse grupo tinha um incentivo positivo com relação ao aprendizado do piano.

#### 5.1.2 Motivação para aprendizagem

Nos três casos, percebeu-se essa motivação, já que todos apresentaram grande interesse para aprender a tocar piano. Todos sentiam-se desafiados para conseguir tocar o repertório além do programa mínimo exigido pela escola, demonstrando grande satisfação quando os desafios eram vencidos.

Já a motivação extrínseca, diz respeito à motivação externa, é o incentivo que os alunos recebem de outras pessoas para que o estudo tenha um rendimento favorável. Nesse grupo, a motivação extrínseca

não foi observada como um fator relevante, em nenhum dos casos, já que estes alunos não precisavam de nenhum incentivo ou cobrança externa para atingirem suas metas no piano, bastando a motivação intrínseca para que o desempenho fosse satisfatório.

Neste grupo observou-se, também, que existia uma excelente relação entre professores e alunos. A empolgação e o ânimo do professor são muito importantes, pois fazem com que o aluno tenha um bom rendimento. Para tanto é importante que ele se sinta motivado tanto pelo professor, quanto pelos pais. É essencial que tal motivação não se confunda com autoritarismo, nem mesmo com cobrança infundada, mas deve estar respaldada em palavras e atitudes de incentivo para que este tenha satisfação pessoal.

### 5.1.3 Quanto ao repertório

Os alunos deste grupo não demonstraram nenhuma resistência no repertório escolhido pelo professor. Por óbvio, algumas peças eram mais prazerosas e tendiam a captar mais atenção dos alunos. A técnica, por sua vez, ficava em segundo plano, já que exigia mais disciplina e persistência por parte destes.

As peças com melodias mais agradáveis eram mais fáceis de prender suas atenções, principalmente na faixa etária deste grupo. Todos entendiam a importância da técnica para o aperfeiçoamento no estudo do piano.

### 5.1.4 Hábito de estudo e interesse

Todos demonstraram ter uma disciplina quanto ao horário e tempo diário para o aprendizado do piano. Os alunos não precisavam ser lembrados para o estudo, uma característica perfeitamente entendida quando temos a motivação intrínseca como elemento marcante.

## 5.2 Processos motivacionais do Grupo B

### 5.2.1 Ambiente de estudo e apoio familiar

Não havia, nos três casos, disciplina para o estudo diário e, nos dois casos em que o piano estava disponível para o estudo, o instrumento não estava em local adequado e havia muitas interferências externas.

Esse é um dos fatores principais que levam o aluno à falta de concentração, já que outros objetos acabam ficando mais atraentes do que o piano, principalmente diante de um aluno que já não possui uma motivação intrínseca.

Por outro lado, o aluno que não possui piano em sua casa, para desenvolver o hábito do estudo diário, precisa deslocar-se para estudar o instrumento e acaba ficando ainda mais desmotivado, pois o obstáculo acaba tomando proporções capazes de afetar a qualidade e o desempenho deste.

Sobre o apoio familiar, foi identificado de forma diferente em cada caso estudado nesse grupo, já que encontramos situações diferentes no que diz respeito à motivação externa. Pais que depositavam expectativas exageradas no filho, pais cujo envolvimento era mínimo, e por fim pais que incentivavam e apoiavam, mas que não acompanhavam diretamente o filho para o estudo do piano.

### 5.2.2 Motivação para aprendizagem

Uma das características em comum neste grupo, dizia respeito à motivação extrínseca identificada nos 3 alunos. A motivação encontrada era apenas desenvolvida através de um método de imposição familiar.

Nenhum deles parecia estudar piano com prazer, mas por determinação da família, contribuindo para que o desenvolvimento musical ficasse prejudicado, já que não se observava nenhum elemento que demonstrasse a realização pessoal dos alunos, pois suas vontades não eram respeitadas, no que diz respeito aos seus gostos musicais.

### 5.2.3 Motivação e repertório

É natural, para os alunos que não sentem motivação para o estudo da música, que o repertório seja um dos obstáculos mais freqüentes para o desenvolvimento, característica esta encontrada em todos os alunos deste grupo.

E é nesses casos que o papel do professor é fundamental para motivar o aluno no que diz respeito ao gosto pela música, pelas peças a serem estudadas, pelo desafio que podem trazer para o aluno, fazendo com que sejam estimulados de forma a gerar em algum indício de motivação intrínseca.

### 5.2.4 Hábito de estudo e interesse

Em todos os casos estudados neste grupo, constatou-se a não habitualidade no estudo diário do piano e a falta de tal prática, sendo esta falta de sistematização uma das causas observadas que possivelmente levavam a desmotivação.

## 5.3 Elementos convergentes e divergentes dos grupos A e B

Pode-se destacar que a principal característica de um aluno com bom desenvolvimento musical, é a motivação intrínseca para o estudo. O aluno precisa sentir-se motivado, gostar de aprender a tocar o instrumento para ganhar confiança e realizar as tarefas com sucesso, por meio dos estabelecimentos de metas e da sistematização do estudo.

Para um bom desenvolvimento o aluno precisa, segundo Csikszentmihalyi (1999), ter as metas claramente estabelecidas, sendo este um dos principais pontos em que foram encontrados elementos divergentes entre os grupos.

Nos três casos do **grupo A**, observou-se que as metas dos alunos eram muito bem definidas e correspondiam também às suas próprias expectativas, já que havia motivação intrínseca, ou seja, todos tinham os objetivos individuais bem definidos e procuravam fazer o melhor.

Já para o **grupo B**, as metas ou não eram bem definidas ou não estavam de acordo com as suas próprias vontades, uma vez que estas se confundiam com as realizações dos pais. Pôde-se observar que estudavam piano para realizar os desejos dos pais, dos professores e não para satisfazer seus próprios objetivos, o que acabava gerando um conflito na prática do piano.

Nos dois grupos, observou-se que um dos elementos convergentes estava no estudo da técnica, havendo uma certa resistência.

Todavia, a diferença estava na forma como este estudo, que era absolutamente necessária no aprendizado, era visto pelos grupos. Enquanto para o grupo A, era visto como um desafio, para o grupo B, o estudo da técnica era tido como um obstáculo. O que fazia com que o grau de resistência deste grupo fosse mais elevado.

Via-se também, uma diferença quanto às preferências musicais entre os dois grupos. Enquanto o grupo A sentiam-se estimulados a tocar o repertório com músicas do programa da escola, o grupo B demonstrava interesse em outros repertórios, o que enfatizava a desmotivação do grupo B em estudar as músicas que são o foco principal do programa oferecido pela escola.

Outra característica divergente entre os grupos era a postura dos professores com relação aos seus alunos. O papel do professor é justamente perceber quais as expectativas do aluno e trabalhar com elas, para que desenvolvam o programa com o máximo rendimento possível.

Para o professor desenvolver um trabalho satisfatório com o aluno, é importante identificar seus objetivos, determinar o nível em que se encontra e conhecê-lo em todos os aspectos, desde idade, personalidade, experiência cultural, histórico familiar e quais objetivos que pretende atingir com o estudo do piano.

## 6. conclusão

Csikszentmihalyi (1999) observa excelentes resultados quando há equilíbrio entre a capacidade do aluno para agir e as oportunidades disponíveis para desenvolver estas ações. É necessário haver uma certa proporção entre o estímulo do professor e o envolvimento do aluno com o comprometimento em cumprir os desafios traçados, fazendo com que estes transformem-se em resultados positivos.

Ao professor cabe perceber a dose de desafio que cada aluno está preparado para enfrentar, pois se são altos demais, o aluno pode frustrar-se por não conseguir atingir as metas estabelecidas, tornando-se ansioso e preocupado por não conseguir o resultado proposto. Ao contrário, se os desafios são baixos demais em relação às habilidades do aluno, possivelmente ele ficará desleixado e em seguida entediado.

Assim, de acordo com McPherson (2002), pode-se concluir que cada aluno tem certas limitações e utiliza-se de recursos pessoais diferenciados para atingir seus desafios, a partir de diferentes tipos de recursos que cada um dispõe como: tempo, energia, conhecimento ou habilidade.

Cabe ao professor identificar e individualizar o aprendizado, investindo devidamente em determinada atividade para atingir um resultado positivo, mantendo dessa forma, os fatores motivacionais de cada aluno, uma vez que ele tenha claro em sua mente as metas que deve atingir, o estudo torna-se desafiador e recompensador.

Outro grande passo para a aprendizagem dos alunos é desenvolver a sua auto-estima e autoconfiança desde os primeiros contatos com a música, cabe ao professor desenvolver estas capacidades para que o aluno amplie suas habilidades musicais e permaneça motivado.

O papel do professor vai muito além de preparar o programa para uma banca de prova, mas consiste em avaliar e considerar o desempenho individual de cada aluno, identificando a necessidade de cada um dentro do nível de capacidade e conhecimento de modo a tornar o estudo mais específico e estimulante.

Outros fatores também contribuem para o desenvolvimento da motivação, como: um bom instrumento, a organização e qualidade do material, além de um local apropriado para o estudo sem interrupções. A disciplina para o estudo diário, também depende do incentivo dos pais estabelecendo rotinas diárias de estudo.

Segundo Solé (1996), para que o aprendizado se torne completo, é importante a integração de 3 agentes, quais sejam: a motivação do próprio professor em trabalhar com seu aluno, a escolha de um repertório de acordo com o seu perfil e os desafios apropriados para cada aluno.

Diante disso, a motivação é parte integral do aprendizado e que contribui para que o aluno adquira um nível de comportamento capaz de melhorar sua *performance*, desenvolvido através da motivação, o desejo de estudar um instrumento musical passando a valorizar cada objetivo alcançado.

De acordo com Tsitsaros (1996), importante destacar, que o uso do elogio e a apreciação desfavorável, crítica do professor em sala de aula, nem sempre são atitudes favoráveis ou que fazem bem ao aluno para motivá-lo. Por isso, ele deve tomar cuidado ao utilizar elogios e críticas como formas de motivação.

O professor deve inspirar confiança e segurança, fazendo com que ele acredite que pode construir novas habilidades baseadas naquelas que acabou de aprender, não importando quão longe o resultado esteja do que pode ser considerado como "ideal".

Importante destacar que sempre existe uma forma de enfatizar o lado positivo na *performance* do aluno, fazendo observações específicas, pois assim o professor estará dando validade aos resultados do aluno, mesmo quando em determinada aula está claro que o aluno não estudou o suficiente, fazendo com que dessa forma não se sinta inferiorizado.

Nesse sentido, Tsitsaros (1996) explica que não há nada mais desencorajador para os alunos do que um "professor inflexível e rígido sentado ao lado deles com lápis na mão pronto para repetir as mesmas coisas novamente".

Planejar cada aula, conforme a necessidade específica de cada um, deve ser um desafio estimulante para fazer com que estes tornem-se ou mantenham-se motivados, pois é importante relacionar que o desejo de praticar o piano é uma continuação natural do que é apresentado durante as aulas.

O suporte dado pelos pais no estudo diário impulsiona a *performance* do aluno, já que, ao reconhecer o esforço do filho, bem como incentivá-lo no estudo diário, independente da idade e do nível em que se encontra, é fundamental para atingir os objetivos pretendidos.

Pode-se concluir que, com base no estudo dos casos concretos e com fundamento na literatura estudada, para se obter um bom resultado com relação à motivação para o estudo do piano, é indiscutível a necessidade do incentivo e cuidado dos professores e dos pais, como colaboradores assíduos, além da importância de se definir metas e estratégias individuais para o estudo de cada aluno.

## Referências

BZUNECK, J. A. A motivação do aluno: aspectos introdutórios. In: BORUCHOVITH, E.; BZUNECK, J. A. *A motivação do aluno: contribuições da psicologia contemporânea.* 3. ed.Petrópolis: Vozes, 2001. p. 9-36.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *A descoberta do fluxo. Psicologia do envolvimento com a vida cotidiana.* Rio de janeiro: Rocco, 1999.

GUIMARÃES, S. E. R. A organização da escola e da sala de aula como determinante da motivação intrínseca e da meta de aprender. In: BOROCHOVITCH, E. e BZUNECK, J. A. (orgs.). *A motivação do aluno: contribuições da psicologia contemporânea.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 78 - 95.

KAPLAN, J. A. *Teoria da Aprendizagem Pianística.* Porto Alegre: Movimento, 1997.

O'NEIL, S.; MCPHERSON, G. Motivation. In: *PARNCUTT, R. The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning.* New York: Oxford University Press, Inc. 2002. p. 31 – 46.

SOLÉ, I. *Disponibilidade para a aprendizagem e sentido da aprendizagem.*In: COLL, C. et. al. O construtivismo na sala de aula. São Paulo; Ática, 1996. p. 29-55.

TSITSAROS, C. Practicing at the elementary level. In: LYKE, J.; ENOCH, Y.; HAYDON, G. *Creative piano teaching. Champaign,* III: Stipes Publishing, 1996. p. 121 – 130.

WOOLFOLK, A. E. *Psicologia da Educação.* Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

# APRECIAÇÃO, FAMILIARIDADE E GOSTO: INCLUSÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO ENSINO DE FLAUTA TRANSVERSAL PARA CRIANÇAS INICIANTES — RESULTADOS PARCIAIS DE PESQUISA

*Valentina Daldegan (UFPR)*

RESUMO: Parte de minha pesquisa de mestrado, "Técnicas estendidas no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes" é um estudo de campo em que trabalhei, com alunos iniciantes, de oito a treze anos, possibilidades de uso de novas sonoridades no instrumento e música contemporânea, paralelamente ao repertório tradicional. A fim de desenvolver familiaridade com o gênero, os alunos foram incentivados a escutar, em casa, CDs de música contemporânea para flauta que envolvessem novas sonoridades. Resultados indicam que reações mais positivas são obtidas com crianças mais novas (até dez anos) quanto à abertura a repertório não-tradicional.

PALAVRAS-CHAVE: Música contemporânea para crianças; técnicas estendidas na flauta transversal; familiaridade e gosto.

ABSTRACT: Part of my MM research project, "Extended techniques in the flute pedagogy of young beginners" was a field research, with young beginners aged eight to thirteen, in which I worked possibilities of using new sonorities of the flute and contemporary music along with the traditional repertoire. In order to develop their familiarity with the genre, the students were motivated to listen to CDs of flute contemporary music with new sonorities, at home. Results indicate that more positive reactions are obtained with younger children (up to ten years old) regarding openness to non-traditional repertoire.

KEYWORDS: Contemporary music for children; extended techniques for flute; familiarity and taste.

> "Há a polêmica da sala de concertos lotada para a apresentação da nona de Beethoven, que todo mundo gosta, ou a pouca platéia que assiste com um sorriso conflituoso à estréia da obra contemporânea que rompe com a idéia de nota musical." (Galvão, 2006, p. 169)

## Introdução

No início do aprendizado da flauta transversal os alunos produzem sons que não fazem parte da sonoridade tradicional do instrumento. Alunos adiantados têm maior dificuldade em começar a produzir sons "estendidos" do que os iniciantes, que geralmente conseguem fazê-lo brincando, literalmente. Portanto o incentivo e o trabalho com estas técnicas, desde o princípio, inclusive com crianças, pode ser de grande valia para o seu desenvolvimento. Por outro lado, a princípio, as crianças são geralmente abertas a músicas que envolvam sonoridades diferentes e acham divertido explorar novas possibilidades sonoras. Se essas possibilidades são pouco — ou de fato não são — vivenciadas, seu universo se fecha e, mais tarde, com maior domínio do instrumento, em geral somente o repertório tradicional é o que as atrai. Porém, um dos problemas no sentido da exploração do repertório contemporâneo é que este é em geral muito difícil tecnicamente, o que impede a sua utilização com iniciantes.

O objetivo deste trabalho é divulgar resultados parciais de minha pesquisa de mestrado. Meu projeto de pesquisa é, em parte, um estudo de campo em que trabalhei, com quatro de meus alunos de flauta transversal — iniciantes, de oito a treze anos de idade — durante quatro meses, possibilidades de uso de novas sonoridades no instrumento e música contemporânea. Minha intenção é dar um passo na direção de quebrar o círculo vicioso "não conheço, não toco, não gosto" com relação à música nova, que afeta inclusive instrumentistas profissionais. A fim de desenvolver familiaridade com o gênero, os alunos foram incentivados a escutar, em casa, CDs com gravações de música contemporânea para flauta que envolvessem novas sonoridades. Antes deste período de quatro meses, foi realizado um pré-teste para avaliar a familiaridade e o gosto por este tipo de repertório. Este artigo versa especificamente esta parte do projeto. Um aspecto importante a ressaltar, porém, é que o projeto não trata apenas da familiarização das crianças com a música contemporânea pela escuta passiva, mas a vivência se dará também pela prática no instrumento, com um repertório desenvolvido especialmente para iniciantes. Durante suas aulas semanais, paralelamente ao repertório tradicional, o aluno trabalha também com técnicas estendidas — que são maneiras não-convencionais de tocar o instrumento —, envolvendo a produção de novas sonoridades através de pequenos estudos musicais e da prática de repertório contemporâneo, com peças didáticas compostas por vários colegas especialmente para este projeto, pois a alegria maior das crianças é mesmo tocar. Como atestam Howe & Sloboda (1991, p. 48) numa pesquisa sobre influências significativas em jovens músicos: "o prazer de uma criança na audição de música é, talvez surpreendentemente, muito limitado, até que ela tenha aprendido um instrumento por

vários anos. Mesmo entre aqueles jovens músicos muito competentes … de modo algum eram todos entusiastas por escutar música."

## Fundamentação teórica

A grande maioria dos artigos envolvendo música contemporânea e gosto data do final da década de sessenta. De maneira geral, os artigos pesquisados apontam para a familiaridade como fator muito importante no desenvolvimento do gosto.

Existem vários estudos relacionando o envolvimento dos pais e família com aptidão e desenvolvimento de habilidades musicais de crianças. Zdzinski, em "Relationships among Parental Involvement, Music Aptitude, and Musical Achievement of Instrumental Music Students" (Zdzinski, 1992) cita diversos. Na abordagem do Método Suzuki, que toma a aquisição da língua materna como base para qualquer aprendizado — e que de certo modo me serve como fundamentação didática no ensino de instrumento — o envolvimento dos pais tem papel preponderante. Acreditando que o meio é fator fundamental na formação do indivíduo, Suzuki afirma que a música que se ouve no ambiente familiar é determinante no desenvolvimento musical da criança, pois assim ocorre a sua familiarização com a música (Suzuki, 1982, *passim*). Não foi encontrada, porém, bibliografia relacionando especificamente o envolvimento dos pais e desenvolvimento do gosto musical.

Ian Bradley afirma que um dos principais aspectos do ensino de música seria o de desenvolver a habilidade de apreciação para possibilitar uma experiência estético-musical mais rica (Bradley, 1971, p. 295). Em "Repetition as a factor in the development of music preferences", Bradley defende que treino e experiência têm relação com a formação do gosto, preferência e julgamentos de valor, assim como o desenvolvimento de "atitudes positivas" em relação a composições musicais. Resultados de seus estudos apontam para a importância da familiaridade com a música através da repetição, e que mesmo sem instrução formal em apreciação musical, uma rotina simples de escuta repetitiva colaboraria para a formação de preferências positivas pela música contemporânea de arte (Bradley, 1971, p. 298). Por outro lado, num artigo publicado um ano mais tarde, "Effect on Student Musical Preferences of a Listening Program in Contemporary Art Music", o autor sugere que um programa envolvendo escuta analítica além da repetição poderia acarretar mudanças ainda maiores nas preferências (Bradley, 1971, p. 352).

Segundo Radocy & Boyle (1979, p. 235), as preferências podem ser alteradas, mas os meios e a direção destas alterações não são sempre previsíveis, e a reordenação destas preferências seria "filosoficamente questionável". (Esta sugestão também foi-me feita por uma das mães, que ao ser apresentada à proposta da pesquisa, e ser-lhe dito que não haveria riscos físicos ou psicológicos, comentou que a "mudança de gosto poderia ser considerada um risco psicológico.") Por outro lado, através da educação formal, seria possível e recomendável a expansão das preferências, com boas chances de sucesso. Radocy e Boyle (1979, p. 235) citam um estudo de Hornyak segundo o qual a familiaridade aumentou as respostas positivas de crianças em idade de ensino fundamental com relação a composições contemporâneas, mas não fez diferença nas respostas de crianças mais velhas.

Evidências de que as crianças mais novas são mais abertas a novos repertórios também são encontradas em Boal Palheiros *et alii* (2006), numa pesquisa que investigou respostas de crianças brasileiras e portuguesas à música de arte do século XX. Os resultados mostraram também que a música de arte do século XX não é familiar tanto para crianças portuguesas quanto brasileiras, pois não é tocada na mídia, e raramente é utilizada em programas de educação musical nas escolas. Os autores arrolam algumas razões pelas quais a música contemporânea é considerada "chocante" e não é utilizada na sala de aula (Boal Palheiros *et alii,* 2006, p. 590): melodias muito difíceis de cantar, que vão além dos limites da voz humana; ritmos e compassos irregulares; sons não-convencionais e eletroacústicos; harmonia não-tonal; contrastes extremos; freqüentemente o feio se torna valioso; misturas de gêneros, estilos e modos de expressão e efeitos sonoros especiais. Segundo o texto, a combinação de algumas destas características "perturbam o senso de equilíbrio na apreciação estética", exigindo do ouvinte mais do que uma escuta sedutoramente fácil e passiva (*ibidem*).

Já Dalla Bella *et alii* (2001, B9) parecem mesmo acreditar que o repertório do século XX seria inapropriado para uso com crianças pequenas, sugerindo inclusive o uso de músicas de filmes do Walt Disney para este propósito.

Entretanto, um projeto de pesquisa com aplicação prática direta na educação musical como o "Contemporary Music Project", entre outros, demonstra precisamente o contrário (Mark, 1996, p. 28-34). O projeto, que aconteceu nos Estados Unidos na década de sessenta, visava integrar compositores e programas de educação musical em escolas públicas e pagava para jovens artistas trabalharem como compositores em residência nestas escolas. Estes descobriram que a maioria dos educadores musicais não tinha preparo para lidar com música contemporânea, por conseqüência tampouco seus alunos. Apesar disso, tanto alunos quanto professores participantes mostraram-se receptivos à música nova em sua experiência com os compositores em residência; os professores observaram que o crescimento

musical das crianças e as atitudes com relação à música contemporânea foram muito positivas. Algumas outras conclusões a partir do projeto foram:

> "– A música contemporânea é apropriada e interessante para crianças de qualquer idade. Quanto mais cedo for apresentada, mais natural será seu entusiasmo. Crianças pequenas deveriam ser expostas ao som da música contemporânea antes de serem capazes de intelectualizá-la.
>
> (...)
>
> – Um dos maiores objetivos da apresentação de música do século XX à crianças deveria ser ajudá-los a aumentar a sua discriminação auditiva, para que se tornem gradualmente capazes de ser seletivos em suas escolhas de música contemporânea.
>
> – Seleções adicionais contemporâneas, que sejam curtas em duração e simples em estrutura, precisam ser localizadas ou compostas, de modo que possam ser incorporadas em um programa maior de educação musical."

## Método

Participam do estudo quatro crianças de oito a treze anos, alunos meus, que haviam iniciado seu aprendizado de flauta transversal há menos de dois anos. Antes do início do estudo, houve uma reunião com as mães, explicando o projeto. Elas assinaram um consentimento para que seus filhos participassem do estudo. Os nomes aqui apresentados são fictícios.

• *Alice*, de oito anos, no inicio do estudo tocava há vinte e um meses. A mãe, que é leiga em música mas envolvida com arte contemporânea, desde o início do programa mostrou-se encantada pelo repertório de "música com sonoridades diferentes". Seu pai é músico profissional.

• *Cecília*, de dez anos, no início do estudo tocava há dezoito meses. A mãe toca piano, e os dois irmãos também tocam instrumentos. A mãe se diz receptiva "a todo tipo de música".

• *Remo* e *Rômulo*, gêmeos de treze anos, no início do estudo tocavam havia seis e dezoito meses, respectivamente. Os pais gostam especialmente de MPB.

No pré-teste para avaliar a familiaridade e o gosto pelo repertório contemporâneo para flauta que envolvesse novas sonoridades no instrumento, as crianças responderam a um questionário que consistia na escuta de oito trechos de música. Após cada trecho, respondiam a três perguntas, marcando numa escala de 1 a 5:

• O quanto esta música parece familiar para você? (1 – muito estranha, 5 – bem comum);

• O quanto você gosta desta música? (1 – nem um pouco, 5 – adorei); e

• Gostaria de um dia tocar uma música como esta? (1 – de jeito nenhum, 5 – com certeza).

As crianças também eram livres para escrever algum comentário sobre cada trecho.

Os trechos ouvidos foram os seguintes:

1. Brian Ferneyhough - *Passages* - flauta solo
2. Will Offermans - *Short Version* - grupo de flautas
3. Eric Dolphi - *Gazzelloni* - flauta solo
4. Toru Takemitsu - *Cape Cod* - flauta e orquestra de cordas
5. Jean-Claude Risset - *Passages* - flauta e eletroacústica
6. Robert Dick - Flying *Lesson 5* - flauta solo
7. Will Offermans - *Etude 8* - flauta solo
8. Bruno Maderna - *Musica su due dimensione* - flauta e eletroacústica

* * *

Como instrumento de coleta de dados da audição informal das gravações — cds de música contemporânea para flauta cedidos em empréstimo — foi organizada uma agenda individual onde, entre outras coisas, cada aluno marcaria os dias em que as escutasse. Os alunos também foram incentivados a escrever algum comentário sobre o que ouviam na semana.

• *Rômulo* não ouviu nenhuma gravação.

• *Remo* ouviu apenas dois CDs. Na terceira semana, escutou um com composições de Toru Takemitsu; seu comentário foi "na minha opinião o CD é horrível, as músicas são muito ruins". Na quarta semana ouviu um CD, com gravações de concertos de flauta e orquestra, com peças de ...., bem mais

tradicional harmonicamente do que o primeiro, e com uso restrito de técnicas estendidas na flauta. Seu comentário: "Músicas bem elaboradas e melhores que as do CD anterior". Depois não quis mais ouvir.

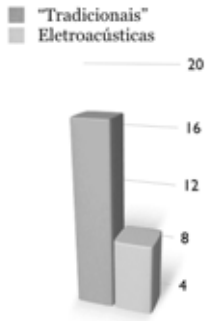
• *Alice* ouviu todos os CDs, regularmente por dez semanas. Comentou: "Eu achei que [*The Magic Flute*, de Will Offermans] é lindo porque tem muitos novos sons". "Este CD [com peças de André Jolivet] não é muito contemporâneo, mas é lindo." "A melhor música deste CD, é a segunda [*Piece*, de Jacques Ibert] — porque é mais clássica."

• *Cecília* ouviu os CDs com muita atenção, e produziu relatórios para cada música. Por exemplo: [*Stabile* de Jolivet] "Demora para começar. Dá para ouvir um sonzinho estranho e baixinho. É uma música estranha! Hey! Estou conseguindo ouvir algo… Que música estranha. Não consegui ouvir nada! Ah! Eu não gostei desta música." Ou sobre *Hardiment*, também de Jolivet: "Nossa já começa animada? E com tambores? Animada! Várias notas agudas. Parece uma festa de pássaros! Já estou gostando desta música! Agora é só a flauta. O tambor voltou! Parece um desfile! De escola! Acaba de repente! Gostei dessa música!"

## Resultados

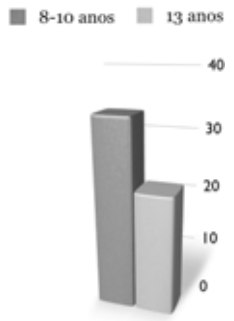
Um fato a ser considerado num teste de preferências como este é que não podemos ter certeza de que as crianças, especialmente as mais jovens, entenderam completamente o teste, por mais simples que pareça ser. Um problema apontado por Radocy & Boyle (1979, p. 224) é que "qualquer tentativa de medir preferências é arriscada por diversos fatores, inclusive porque as pessoas podem não responder honestamente às questões sobre suas preferências". Ainda assim foi possível observar alguns pontos:

As peças *Cape Cod,* para flauta e orquestra de cordas, de Toru Takemitsu e *Gazzelloni*, para flauta solo, de Eric Dolphi, mais convencionais do ponto de vista da sonoridade e da harmonia, foram as peças com avaliações mais altas. As peças que envolviam sons eletroacústicos (Figura 1) foram as que tiveram as avaliações mais baixas (9/4-20 — nove pontos numa escala de quatro a vinte). Estes resultados são, em parte, diferentes dos apontados por Palheiros *et alii* (2006, p. 593), em que, num teste de apreciação semelhante realizado em escolas públicas, as peças convencionais obtiveram as avaliações mais altas, porém aquelas com sons eletroacústicos também obtiveram resultados positivos.

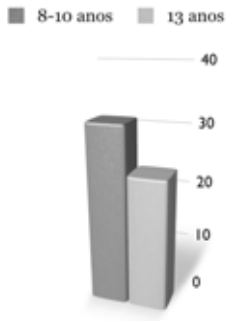



(Figura 1 – Gostar, por gênero)

As duas crianças mais jovens avaliaram mais alto (Figura 2) o quanto haviam gostado das peças (33/8-40, contra 21/8-40 dos mais velhos) e demonstraram vontade maior de tocar o repertório (31/8-40, contra 23/8-40).

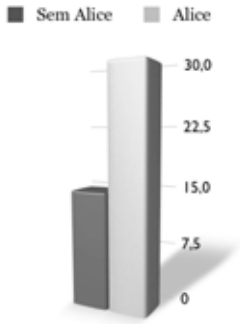



(Figura 2 – Gostar, por idade)




(Figura 3 — Vontade de tocar)

As avaliações apresentadas para "familiaridade" (Figura 4), no geral bastante baixas, como era esperado, pareceram menos significativas: *Alice* parece ter confundido familiaridade e gosto, apresentando valores improvavelmente altos (14,7/8-40, sem considerar Alice, contra 30/8-40, para Alice).




(Figura 4 — Familiaridade)

Até o momento os resultados provisórios do estudo indicam que reações mais positivas são obtidas com crianças mais novas (até dez anos) quanto à abertura a repertório não tradicional, confirmando resultados de estudos anteriores (Boal Palheiros *et alii*, 2006; Hornyak, 1968, *apud* Radocy & Boyle, 1979, p. 235). Os alunos mais velhos (treze anos) demonstraram certo estranhamento na apreciação de gravação de obras contemporâneas para flauta que envolvessem novas sonoridades e sua disposição para a prática das peças simples compostas para o estudo foi muito menor do que a das crianças mais novas.

## Discussão

> "Aspectos relativos à música contemporânea são de especial interesse para instrumentistas mais jovens: as crianças com freqüência conseguem identificar-se mais prontamente com questões pertinentes à música escrita recentemente do que com a música européia dos séculos XVII e XIX. Aprender como introduzir a música contemporânea, suas questões técnicas e estéticas, é um dos principais deveres dos professores de instrumento." (Olson 2001, p. 2)

Desde a década de sessenta discute-se a importância da inclusão da música contemporânea nas atividades musicais das crianças. Bradley (1972, p. 353) comentava sobre a existência de um consenso entre educadores musicais de que a falta de exploração da música contemporânea em sala de aula seria uma deficiência nos currículos escolares. Ele sugere que, se é para tornar a música contemporânea parte integral da cultura, seria importante que as pessoas fossem capazes de entender a sua natureza e significado; na educação musical, atividades com a vanguarda seriam de valor para tornar as crianças conscientes desta natureza.

Na prática, em quase meio século, exceto por esforços pontuais para incluir-se a música contemporânea no currículo, como por exemplo o CMP, muito pouco tem sido feito. Atualmente, como aponta Boal Palheiros *et alii* (2006, p. 590 e 593), apesar do desenvolvimento de novas abordagens de ensino, os professores de música ainda são muito conservadores na escolha do repertório — mesmo porque sua formação geralmente não vai além dos repertórios dos séculos XVIII e XIX. Ainda hoje as crianças não têm contato com música de arte contemporânea. Os autores defendem que a inclusão deste tipo de repertório em atividades curriculares é uma necessidade, pois de outra forma as crianças são privadas de um conhecimento ampliado da música (Boal Palheiros *et alii,* 2006, p. 594).

No Brasil, onde grande parte das escolas nem mesmo tem música em seus currículos, a discussão sobre a inclusão de música contemporânea nos programas parece não ter sentido. Mas talvez um plano de se começar justamente com atividades de vanguarda e música contemporânea — seguindo a idéia de Dello

Joio — e não com repertórios do passado ou, no pior dos casos, apenas trazendo para a sala-de-aula a música simplória do dia-a-dia que os alunos já conhecem pela mídia, fosse uma alternativa radical e atraente para a ampliação dos horizontes estéticos das crianças, juntamente com os dos professores de música.

Acredito que o projeto "Técnicas estendidas no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes" venha trazer uma colaboração neste sentido — decerto que de modo restrito porque afetará apenas flautistas — pois, se a familiaridade das crianças com o repertório contemporâneo é um objetivo específico no meu trabalho, a ampliação de seus horizontes estéticos é seu propósito final. O objetivo geral de minha pesquisa é produzir subsídios para um aprendizado da flauta transversal que, pela inclusão de técnicas estendidas, possibilite ao iniciante no instrumento a ampliação de seus horizontes estéticos, para a apreciação e prática de repertório contemporâneo que se utilize destas técnicas. Quem sabe então as crianças, que iniciarem seus estudos de instrumento incluindo músicas "que rompem com a idéia de nota musical" desde o início, venham a modificar a cena retratada por Galvão na epígrafe deste artigo, mostrando não um sorriso "conflituoso", mas aquele de satisfação por ouvir com interesse crítico uma estréia de obra contemporânea.

## Referências


BOAL PALHEIROS, G., ILARI, B. & MONTEIRO, F. "Children's responses to 20th century 'art' music, in Portugal and Brazil". In: International Conference on Music Perception And Cognition, 9th, 2006, Bolonha. *ICMPC9 Proceedings.* Bolonha: Universidade de Bolonha, 2006. p. 588-595.

BRADLEY, I. L. "Repetition as a Factor in the Development of Musical Preferences". *Journal of Research in Music Education*, v. 19, n. 3, p. 295-298, Autumn 1971.

BRADLEY, I. L. "Effect on Student Musical Preference of a Listening Program in Contemporary Art Music". *Journal of Research in Music Education,* v. 20, n. 3, p. 344-353, Autumn 1972.

DALLA BELLA, S., PERETZ, I. ROUSSEAUB, L. GOSSELINA, N. (2001). A developmental study of the affective value of tempo and mode in music. *Cognition,* n. 80, p. B1- B10.h

GALVÃO, A. Cognição, emoção e expertise musical. *Psicologia: Teoria e Pesquisa,* vol. 22, n. 2, p. 169-174, 2006.

HORNYAK, R. R. "An analysis of student attitudes towards contemporary American music". *Council for Research in Music Education,* vol. 8, p. 1-14, 1968.

HOWE, M. J. A. & SLOBODA, J. A. "Young musicians' accounts of significant influences in their early lives". 1. The family and the musical background. *British Journal of Music Education,* vol. 8, p. 39-52, 1991.

MARK, L. M. *Contemporary Music Education.* New York: Schirmer Books, 1996.

OLSON, L. C. *The Pedagogy of Contemporary Flute.* 1998. 209 f. Doutorado em Artes Musicais – University of Illinois, Urbana-Champaign.

RADOCY, R. E. & BOYLE, J. D. *Psychological Foundations of Musical Behavior.* Springfield: Charles C. Thomas Publisher, 1979.

SUZUKI, Shin'Ichi. *Where Love is Deep.* New Albany, Indiana: World-Wide Press, 1982.

ZDZINSKI, Stephen F. "Relationships among Parental Involvement, Music Aptitude, and Musical Achievement of Instrumental Music Students". *Journal of Research in Music Education,* vol. 40, n. 2, p. 114-125, Summer, 1992.

Discos:

CAROLI, Mario. *Sciarrino: l'opera per flauto, vol. 2.* Milão: Stradivarius, 2001, STR 33599.

FABBRICCIANI, Roberto. *Flute XX.* S.l.: Pilz, 1995. Arts 447167-2.

JOLIVET, A.; Harrison, L.; Cage, J.; Sandström, S. D. *The Kroumata Percusion Ensemble & Manuela Wiesler, flute.* Estocolmo: Bis, 1985, CD-272.

OFFERMANS, W. *The Magic Flute.* Amsterdam: E-Records, 1997, CD E-971.

OFFERMANS, W. *Wil Offermans: Daily Sensibilities.* Amsterdam: BVHAAST Records, s.d., CD 9206.

SALLINEN, Aulis; Takemitsu, Töru; Penderecki, Krzsztok. *20th Century Music For Flute and Orchestra.* Franklin, TN: Naxos, 1999, 8.554185.

TAKEMITSU, Toru. *Toru Taketitsu: Works for Flute and Guitar.* Helsinki: Ondine, 1994, ODE 839-2.

VALADE, Pierre-André. *André Jolivet: L'œuvre pour flûte.* S.l.: Accord, 1996. 4CDW.

# VOZ...UMA CONCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA.

*Daniele de Luca Rosa Franco (UFPR)*

RESUMO: Neste trabalho foram investigadas concepções acerca da expressão vocal de cantores tendo como linha discursiva a fenomenologia segundo Merleau-Ponty. A metodologia envolveu um estudo multi-caso, voltado para a prática musical e para as impressões de quatro cantores sobre expressão, performance, preparação vocal e seleção de repertório. Os entrevistados deixaram entrever como a construção do espaço/tempo artístico ocorre em sua formação, aprendendo a discernir suas formas de expressão pessoais e a projetar uma forma de mundo complexa e nova que vai promover alterações em seu próprio mundo perceptivo e no do fruidor.

PALAVRAS-CHAVE: Expressividade, técnica vocal, Teoria da Expressão, Fenomenologia.

ABSTRACT: This research aims to investigate the conceptions about vocal expression in singers considering as a line base Merleau-Ponty phenomenological aspects. The selected Method involved a multi-case study oriented to musical practice and the personal impressions of four singers about vocal expressivity, performance, vocal preparation and repertory selection. The subjects showed how space/time building occur in their life and they learned how to discern their own personal expression forms and to project a new and complex way to understand the world and promote changes in their perceptive world of themselves and their listeners.

KEYWORDS: Expressivity, vocal technique, Expression Theory, Phenomenology.

Tendo em vista que a voz é um instrumento de comunicação e que, com ela o ser humano é capaz de estabelecer relações, posicionar-se frente a conteúdos e valores, mostrar-se ao mundo, neste trabalho o intuito foi investigar concepções acerca da expressão vocal de cantores tendo como linha discursiva a fenomenologia segundo Merleau-Ponty. Com esse enfoque pretendeu-se analisar, a partir dos sujeitos entrevistados, concepções de expressividade que norteiam suas práticas, as especificidades dos sujeitos na ação performática; os elementos envolvidos na preparação vocal e os critérios para a seleção de repertório.

Para que tal intento fosse possível, procurou-se focar pesquisas de autores que tratam da voz em seus diversos aspectos, desde o entendimento puramente anátomo-fisiológico até o empreendimento de um treinamento vocal que deve ser compreendido a partir de um sujeito, com suas dimensões pessoais e também inserido em seu contexto cultural.

A escolha de Merleau-Ponty como o autor que norteia a discussão de expressão vocal está na importância de seu trabalho para o entendimento da Percepção e da Expressão humanas. Essas dimensões da comunicação se tornam possíveis a partir do estabelecimento de significado para experiências que são a razão e relação de existência desse ser que, ao existir, é.

Para que seja possível traçar essa relação de expressão vocal do ponto de vista existencialista-fenomenológico é preciso conhecer o fenômeno vocal a partir do que se sistematizou a respeito desse assunto. "A voz é a respiração sonora, a vida manifesta em som, a diferença mais profunda dos seres..." (PERRELLÓ,1982, p.1) Esta surge quando se pretende qualificar um instante vital, imprimindo intencionalidades nos diversos contextos. Nas espécies em que ocorre, cumpre as mais variadas funções como: afugentar, atrair, avisar, marcar território.

Segundo Merleau-Ponty (1999), no ser humano tais funções chegaram a um nível de sofisticação tão grande que propiciaram o estabelecimento de idiomas. Nesse sentido, a voz está tão intrinsecamente ligada ao fenômeno vital que é possível, dela, estabelecer sinais que delineiam a qualificação que se quer dar ao instante vivido. Portanto, não só aquilo que se pode depreender do que é dito, mas também a forma como é dito assume a mesma importância vital. Amato (2006) considera que a identificação e qualificação vocal de um indivíduo pertencem a uma rotina cotidiana de sua rede de configurações sociais, de tal maneira que num diálogo, mesmo ao telefone, é possível identificar características físicas do interlocutor, assim como suas intenções.

Existe um conjunto extenso de sinais vocais que dimensionam essas intencionalidades, sentimentos e emoções, tornando-os inteligíveis quando produzidos no intuito de qualificar um instante vital qualquer. Tais sinais permitem a quem ouve avaliar desde a estatura de quem fala, até segundas intenções agregadas à declaração. Behlau e Pontes (1995) consideram que todos somos capazes de reproduzir várias vozes, ou seja, mudar o padrão vocal de acordo com o interlocutor e com o contexto da comunicação. Essa capacidade é considerada como um bom sinal de saúde vocal do ponto de vista

anátomo-funcional, ao se conseguir diversos ajustes motores, assim como do ponto de vista psicoemocional ao se considerar a mensagem vocal que revelará a intenção do discurso.

O canto, para o ser humano, ocupa um lugar *sui generis*, pois, de alguma forma, sinaliza que aquele momento de vida se reveste de um grande significado. As técnicas de canto tradicionais foram desenvolvidas por artistas ou especialistas da voz como uma alternativa para ferramentar aspectos diversos da mesma em épocas distintas. No mundo do canto erudito, se observa uma tendência a se fixar nos repertórios dos séculos XVIII e XIX, em que cada registro vocal é subdividido em habilidades tímbricas que tornam os intérpretes especialistas na realização de alguns papéis clássicos que integram o repertório tradicional do canto, o que não garante que o cantor habilite sua voz para ser expressiva.

Novas alternativas técnicas são buscadas para solucionar a interpretação do repertório tradicional e contemporâneo. Alcançar clareza na interpretação se torna muito fecundo, pois destaca aspectos relevantes dos conteúdos. Segundo Salgado e Wing (2007), investigações recentes na área de performance musical consideram que uma parte significativa da criatividade musical do intérprete está relacionada à sua capacidade de expressar e comunicar emoções. Esse autor considera que o Canto e seu estudo, enquanto atividades criativas e de comunicação, requerem um conjunto de sinais expressivos que precisam ser identificados e conscientizados pelo cantor, a fim de que possam ser utilizados com toda sua força comunicativa.

Para atingir tal força de comunicação é necessário também expandir as perspectivas interpretativas, para que, ao discutir questões individuais, simultaneamente o intérprete os universalize. Isso porque, de acordo com os autores consultados sobre a técnica vocal, é possível que haja um grande avanço na compreensão da construção de expressão vocal considerando as experiências nas mais diversas culturas sobre as possibilidades de utilização do aparelho fonador na produção de sons. Ainda, é necessário que se pense em uma exploração consciente de sinais da intencionalidade na voz humana que, sem dúvida, ainda pode ser melhorada pela técnica do bel canto. Parece ser hoje melhor compreendido, e até passível de ser confirmado empiricamente, que existe uma inerente homologia de organização e de dinâmica entre os sons da música, os movimentos e até a própria dinâmica da vida afetiva e os padrões de movimento (SALGADO e WING, 2007).

Merleau-Ponty (1999) responde a essas preocupações com a voz expressiva em seu estudo sobre percepção e expressão. Nele, o autor estudou a fala expressiva a partir do pressuposto de que ela só ocorre no momento da fala e a partir da experiência integral corpórea. Nessa direção encontram-se convergências do estudo de Merleau-Ponty com as pesquisas mais recentes que apontam para a voz expressiva como uma necessidade para o intérprete.

Segundo Amato (2006), o requinte auditivo que o ser humano é capaz de desenvolver é o principal coadjuvante utilizado no processo de análise de uma voz falada ou cantada. Boone (1990), estudioso das funções e disfunções da voz, também afirma que o modo como nos sentimos afetivamente pode ser ouvido no som da voz, revelando a intimidade entre a voz e a função vocal, confirmando a idéia de que através do som produzido pelo sujeito por seu mecanismo vocal, ele comunica sua maneira de existir. Assim como se aprende uma sonoridade em acordo com o que se sente, se pensa, se percebe de si mesmo e do seu entorno, também se aprende a identificar esses mesmos mecanismos nos demais sujeitos que comunicam suas relações de existência através do som que produzem.

Amato (2006, p. 68) explica: "A realização de uma leitura vocal diz respeito à enumeração dos fatores anátomo-fisiológicos, psicoemocionais, educacionais e culturais que estruturaram o indivíduo para ajustes motores e produziram sua identidade vocal". Para esta autora, a prática de uma leitura sonora desde o nascimento, ao reconhecer a voz da figura materna, os sinais de afeto e de segurança, assim como os sinais sonoros que denunciam o perigo, constituem um eficiente mecanismo de defesa e de alerta para a manutenção da vida.

Assim como a prática de leitura vocal desenvolve a habilidade de reconhecer características e estruturas físicas, essa mesma prática possibilita a intercomunicação subjetiva através de sinais sonoros que explicitam a intencionalidade dos interlocutores. Essa prática também está sujeita aos ajustes musculares e à identidade vocal admitida por cada sujeito como sua.

O profissional da voz enfrenta essa questão cotidianamente em seu trabalho, pois a sua voz não é a sua projeção. Isso se explica diante do desafio que enfrenta ao construir os diversos personagens e na delimitação das diversas condições em que se deve atuar. Os personagens, geralmente, não carregam características semelhantes às do profissional que o interpreta; a música deve trazer uma leitura e uma interpretação que não estão puramente condicionados à experiência do cantor; o locutor deve trazer os conteúdos presentes no texto comunicando-os independentemente de suas preferências pessoais ou disposições do momento; enfim, o profissional da voz se torna cada vez mais eficiente se consegue produzir de forma proposital os sinais de emoção e de intencionalidade na sua atuação vocal.

No sentido de esclarecer esses pontos na prática da expressão vocal, optou-se por analisar o discurso de quatro cantores acerca de sua própria experiência ao produzir, de forma proposital, sinais expressivos

que identifiquem suas intenções. Através dessa análise, foi possível extrair considerações que poderão ser utilizadas no entendimento do fenômeno da expressividade vocal.

No tópico de concepções de expressividade que norteiam a prática dos envolvidos, teve-se como tema a exploração do corpo e a utilização de recursos expressivos específicos para alcançar o objetivo comum dos cantores, que é sensibilizar o público e conseguir clareza na transmissão de conteúdos escolhidos como essenciais na peça e na ocasião performática.

Sintetizando o discurso dos entrevistados, pode-se afirmar que eles concebem a expressão vocal como uma forma de projetar o conteúdo da música através da voz. Para eles, a necessidade expressiva é decorrente da tentativa de se estabelecer uma comunicação, a qual se serve de uma espécie de inventário de fórmulas expressivas pertinentes ao código compartilhado pela cultura como subsídio para a interpretação no canto. Pela prática de técnica vocal, o cantor aprende a usar os recursos do corpo, como a ressonância em seus ossos, diferenciando-as em ossos específicos, ampliando a capacidade de perceber-se e modificando sua auto-imagem, experimentando possibilidades sonoras. Muitos dos recursos técnicos que norteiam o desencadeamento da expressividade são sentidos no próprio corpo. Esse corpo é percebido nele mesmo, mas também ocupa um espaço e isso é significativo, pois como esse corpo se projeta no espaço, a maneira como o cantor o dimensiona também qualifica o que está fazendo.

A maneira pela qual o cantor domina essas representações no dia-a-dia vai provocar no interlocutor o que ele pretende expressar, sendo possível desenvolver esse aspecto como meio de aperfeiçoar o desempenho. Adquirir condições de fazer essa comunicação de forma premeditada, proposital e intencional é uma questão que envolve a preparação e a maturidade do artista.

Nas respostas dos cantores subjaz a idéia de que o corpo e a expressão integram uma totalidade. Em nenhum momento os cantores associam a expressão a uma operação prévia do pensamento. A expressão ocorre concomitante à experiência. Tal experiência acontece quando ela é proposta como realização técnica, mas que garante a realização da expressão no próprio corpo, sendo passível de observação por aquele que a propôs. Esse jogo de vivências e experiências promove um amadurecimento artístico completo.

Para Merleau-Ponty (1999), a aproximação entre a fala e a análise do sentido do gesto corporal evidencia a intenção de buscar no corpo a origem do sentido da linguagem. O modo de apreensão do sentido da fala do outro é o mesmo que o do gesto corporal: eu os compreendo na medida em que os assumo como podendo fazer parte do meu próprio comportamento. Os gestos não são oferecidos deliberadamente ao espectador como uma coisa a ser assimilada; eles são retomados por um ato de compreensão, cujo fundamento remete à situação em que os sujeitos da comunicação – eu e o outro – estão mutuamente envolvidos em uma relação de troca de intenções e gestos. O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, dito de outra forma, é retomado por um ato do espectador. Toda dificuldade está em conceber bem esse ato e em não confundi-lo com uma operação do conhecimento. Dessa maneira, a comunicação ou a compreensão dos gestos é obtida pela reciprocidade entre as intenções e os gestos dos interlocutores, entre gestos e intenções legíveis nas suas condutas. Tudo se passa como se a intenção de um habitasse o corpo do outro assim como se as intenções do outro habitassem o primeiro.

No tópico referente às especificidades dos sujeitos na ação performática, os cantores discutem sua formação técnica e a sua adequação às necessidades e aspirações expressivas que têm como profissionais da voz.

De maneira geral, os participantes da pesquisa entendem que técnica vocal é um trabalho baseado no conhecimento anátomo-fisiológico cuja proposta é garantir saúde vocal e, ao mesmo tempo, sugerir procedimentos que lhes possibilitem utilizar todo o equipamento vocal (nesse caso todo o corpo) para produzir os sinais sonoros necessários para projetar os conteúdos e intencionalidades em seu trabalho de intérprete.

Para os cantores, a voz é um veículo de comunicação que possui, por seus próprios recursos, a capacidade de comunicar. Como profissionais da voz, entendem que o estudo de técnica vocal possibilita o domínio e o uso discriminado desses recursos. A técnica vocal que praticam lhes garantiu sucesso quanto aos resultados expressivos porque se trata de um posicionamento saudável da voz que lhes permite alcançar os resultados sonoros necessários ao seu trabalho de intérprete. Os cantores admitem que buscam resolver os recursos sonoros no próprio corpo, utilizando o corpo todo efetivamente como fonte produtora de som, escolher e selecionar de maneira proposital regiões do corpo que podem ser usadas com maior intensidade do que outras, garantindo muitas possibilidades expressivas. A utilização de uma seleção de ressonadores específicos auxilia na expressividade de cada peça, de cada obra, conforme o conteúdo que esta apresenta. Para tanto, o estudo de técnica vocal deve estar atrelado a uma busca do significado do próprio som em adequação ao que canta e, portanto é necessário trabalhar com critérios bastante claros. É importante nortear a percepção através de

conteúdos nítidos, emoções específicas que se queira expressar e que são escolhidos como fundamentais para uma peça, como por exemplo, a agressividade, a tristeza, a paixão.

Os entrevistados entendem o trabalho performático como uma interpretação proposta pelo artista (não se trata de copiar a realidade) e que deve ser uma construção específica do momento, necessitando de um ajuste de todo o equipamento expressivo ao momento de atuação e com sinais adequados para garantir que o público possa usufruir o momento artístico proposto pelo cantor.

Merleau-Ponty busca no corpo não só a compreensão do problema da linguagem, mas também o entendimento de uma questão mais abrangente, a expressão. Segundo ele, há um mesmo modo de apreensão sensível na base da compreensão da fala e do gesto corporal. Apreende-se o significado da palavra assim como se apreende o sentido de um gesto: *"...*eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera*"* (MERLEAU-PONTY, 1999, p.250).

Para Merleau-Ponty (1999), o sentido transparece na interseção das experiências do sujeito com as do outro, pela engrenagem de umas sobre as outras, sendo pois, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade, que faz sua unidade pela retomada das experiências passadas nas experiências presentes, da experiência do outro na do sujeito.

No tópico referente à preparação vocal, os entrevistados trazem a idéia de que é preciso manter o aparelho vocal em condições saudáveis e manifestam o entendimento de que a voz responde às necessidades de comunicação dos estados emocionais humanos. Portanto, o treinamento está vinculado à descoberta do significado que o som carrega, de acordo com as características tímbricas, de ressonância, da projeção do som no espaço e das relações possíveis com a sensibilidade humana.

Para eles, a voz deve ser utilizada como um veículo que possui, por seus próprios recursos, a capacidade de comunicar todos os conteúdos expressivos e as intenções do artista, independendo de sinais visuais. Ainda, permite distinguir a presença de sinais expressivos no discurso dos outros, mesmo que contrários ao texto. Dadas as indicações do compositor, o artista deve interpretar os conteúdos e isso é muito mais que repetir notas.

Ao realizar o trabalho de técnica vocal, explorando no seu próprio corpo os recursos expressivos para que esses se reflitam no outro, os cantores se descobrem mais capazes de transpor não só seus limites, como também de se relacionarem com as pessoas.

Para Merleau-Ponty (1999), a percepção é o sentido que inaugura a abertura para o mundo, como a projeção de um ser para fora de si; a linguagem prossegue esta abertura de mundo na medida em que retoma, transforma e prolonga as relações de sentido iniciadas na percepção. Por sua vez, é na expressão emocional dos gestos que se encontram os primeiros indícios da linguagem como um fenômeno autêntico. A fala e o gesto são fenômenos específicos e contingentes em relação à organização corporal. Os gestos, portanto, não são oferecidos deliberadamente ao espectador como uma coisa a ser assimilada; eles são retomados por um ato de compreensão, cujo fundamento nos remete à situação em que os sujeitos da comunicação estão mutuamente envolvidos em uma relação de troca de intenções e gestos.

No tópico referente à seleção de repertório, os cantores apontam alguns critérios. O primeiro apontado é o de reconhecer na obra a potencialidade de ser sensibilizado e de, num segundo momento, sensibilizar o outro. Outro critério apontado é o próprio desenvolvimento pessoal, técnico e artístico optando por peças que trabalhem conteúdos que sejam pessoalmente desafiadores. Um terceiro critério é a escolha de obras que façam sentido juntas ou que se encaixem na proposta que se quer desenvolver em função do público a ser atingido com uma idéia ou uma crítica.

As necessidades envolvidas nessa tarefa podem residir em personagens bastante diferentes do próprio cantor, evitando se limitar tecnicamente na escolha do repertório. O artista precisa entender que está entregando o corpo, está se doando pra fazer uma coisa que não é ele e, por isso, o intérprete deve ter clareza acerca de suas convicções pessoais e não confundi-las com o personagem que interpreta. Dessa maneira o intérprete pode expandir sua expressividade.

Ao afirmarem que a escolha do repertório se dá com base na sua potencialidade de sensibilização ou no enfrentamento de situações desafiadoras e que isso concorre para a expansão da expressividade e aquisição de maturidade artística, os entrevistados estão de acordo com Merleau-Ponty (1999) quando este afirma que a operação de expressão, quando bem sucedida, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão. A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instalando-o na natureza como coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos de sua existência empírica e os arrebata para um outro mundo.

## Conclusão

A representação é uma das ações de que o ser humano lança mão para se relacionar e passar a existir enquanto agente de seu próprio mundo, no qual ainda existem situações adversas, emoções ainda não nomeadas, na forma de experiências desconhecidas, enfim, inúmeras possibilidades dele se expressar. Representar a vida, o cotidiano é buscar significados, atribuir formas e características para vivenciar os diferentes momentos. Mesmo que não se domine um linguajar ou tecnologia científica para explicar os fenômenos da existência, o ser humano utiliza-se dos recursos de sua sensibilidade para descobrir e lhes atribuir sentido e significado. Na vivência de experiências, o indivíduo as qualifica, expressando-as em formas orientadas pelos códigos culturais de seu grupo e também por escolhas pessoais. Ao dar forma ao vivido o ser humano representa.

A partir dessa necessidade de qualificar as experiências, o ser humano tem na voz um instrumento que possibilita contar uma história (real ou imaginária) e representá-la, permitindo que o ouvinte vivencie cada detalhe apresentado. Assim é possível imprimir no som da fala as mais diversas nuances interpretativas para comunicar ao ouvinte os conteúdos representados.

Existe, na literatura, um consenso de que a voz revela o ser humano em suas características mais peculiares, sejam elas de ordem cultural ou da própria natureza psíquica. Nesse sentido, pode-se afirmar que é possível comunicar os conteúdos emocionais e as intencionalidades através da vocalização, consideradas a fala ou o canto.

Ainda, como dimensão cultural desenvolvida pelos grupos humanos, pode-se destacar a função de representação no espaço artístico como dramatização. Nesse contexto, o artista representa a própria representação, propósito artístico, e por isso é tão fascinante a experiência e ao mesmo tempo tão desafiadora, pois não pode aparentar a intenção de atuar; o espaço é inteiramente ocupado pelo aspecto expressivo, construindo uma dimensão virtual de experiência (LE HUCHE e ALLALI, 2005).

Dessa maneira compreende-se que a arte é uma forma de ser no mundo, que constitui um espaço/tempo imaginário criado numa espécie de virtualidade e que tem como base os conteúdos humanos. Ela não trata de vivências específicas, mas, a partir da representação, torna esses conteúdos universais. Esse entendimento permite que o fruidor da arte possa viver tais dimensões de existência humana, livre de sua própria contingência espaço/temporal, podendo se entregar à experiência com intensidade.

Do mesmo entendimento, o artista também compreende que sua atuação está contingenciada pelo espaço/tempo artístico. A partir disso, ele deve desenvolver em seu próprio corpo, as ferramentas para provocar esse deslocamento, conhecendo o maior número de códigos expressivos possíveis e torná-los inteligíveis na sua performance artística.

Em meu trabalho como cantora e como professora de técnica vocal, pude perceber a importância do reconhecimento do corpo como meio de percepção e de ação expressiva. Também em minha formação como psicóloga, esse reconhecimento pode apontar alternativas de expressão de conteúdos que muitas vezes o discurso cristalizado nele mesmo não resolvia. Comparando essas duas atuações, pude perceber que a integralidade do sujeito foi uma alternativa para a compreensão de inúmeros fenômenos diretamente relacionados à concepção de Homem, dessa maneira interferindo na formação de artista. A escolha por Merleau-Ponty como linha de pensamento que serviria como suporte de análise dos discursos dos entrevistados foi decorrência da procura deste autor em recuperar o estatuto originário da percepção ou sensibilidade, superando a dicotomia mente e corpo instaurada pela metafísica cartesiana. Ele parte da concepção de uma noção eminentemente corpórea da expressão. Desta noção a fala emerge enquanto gesto de um corpo que é um todo íntegro. É esse corpo inteiro que expressa suas relações de sentido com o mundo.

Feita a escolha do autor como suporte de análise, também, em função da minha experiência como cantora e da convivência com diversos grupos artísticos, imaginei inicialmente que cada cantor abordaria questões bastante pessoais acerca de suas facilidades e dificuldades quanto aos aspectos técnicos do canto. No entanto, fui surpreendida ao constatar que a preocupação desses cantores era mais de ordem existencial do que de ordem técnica, mostrando que esta não constitui um fim por ela mesma, mas um meio de alcançar resultados almejados. Dessa constatação pude perceber uma visão bastante abrangente da suas atuações como artistas.

Tendo em vista as especificidades deste grupo e a opção metodológica pelo estudo multi-casos, a comparação de performance e expressividade com artistas de outros segmentos ou que possuam outras formações não foi possível. Os dados encontrados em cada caso foram significativos para as análises dos discursos dos participantes e o relacionamento destes com o pensamento de Merleau-Ponty. Neste sentido, observou-se que:

O discurso dos entrevistados corrobora a idéia de corpo-sujeito de Merleau-Ponty, ao considerar que é a partir dele, pela via perceptiva, que se dá a primeira experiência com o mundo. A percepção é o sentido que inaugura a abertura para o mundo e a linguagem, por sua vez, prossegue esta abertura de

mundo na medida em que retoma, transforma e prolonga as relações de sentido iniciadas na percepção. É pela percepção corporal que os cantores conseguem discriminar sua experiência expressiva e é também pelo domínio de fórmulas expressivas estabelecidas pelo código cultural que podem estabelecer a inteligibilidade de sua interpretação. Dessa maneira, é nessa relação dinâmica entre a forma de expressão do momento emocional, direcionada por códigos que organizam a percepção, que eles consideram o trabalho expressivo.

Os entrevistados, em seu discurso, destacam a noção eminentemente corpórea da expressão. Novamente, o seu discurso é concordante com a concepção de Merleau-Ponty quando este considera que a fala emerge, enquanto gesto, de um corpo que é todo relação de sentido com o mundo. O caráter corpóreo da significação impede que ela seja tomada como objeto puro de pensamento, pois é no sentido do comportamento que se encontram as significações das palavras. A comunicação se realiza quando a intenção do sujeito está explicitada em sua ação. A expressão é, pois, uma maneira de ser, de existir e de assumir uma forma de estar no mundo.

O discurso dos entrevistados indica que o sentido da fala está além do código lingüístico convencionado e essa idéia é ratificada pela teoria de Merleau-Ponty que considera que é na expressão emocional dos gestos que se encontram os primeiros indícios da linguagem como um fenômeno autêntico. Para o autor, a fala e o gesto são fenômenos específicos e contingentes em relação à organização corporal. Nesse sentido, o som que os artistas projetam é contingente a tal organização corporal, assumindo características expressivas que são conseqüências da mesma. Dessa íntima relação do corpo com o resultado sonoro, os cantores explicam que exercitam novas maneiras de configurar o som em seus corpos. Merleau-Ponty considera que ao assumir essas configurações como parte de seus comportamentos, conseguem dar novas formas de projeção do todo e assim assumir novo significado. O corpo compreendido enquanto fenômeno é portador de uma capacidade singular de apreender o sentido de outra conduta, seja o sentido do gesto ou da fala do outro considerando que a palavra também é um gesto e uma forma de conduta.

Merleau-Ponty afirma que a operação de expressão, quando bem sucedida, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão, o que se observa também no discurso dos cantores entrevistados. A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, tornando-a percebida na natureza e acessível a todos ou, inversamente, possibilitando que os próprios signos de existência empírica passem a ser percebidos como expressão de um outro mundo. Dessa maneira o cantor ou a atriz tornam-se "invisíveis" e quem aparece é o personagem.

Para compreender a abrangência da operação expressiva, Merleau-Ponty traz a experiência com os grandes escritores, os quais realizam uma espécie de *deformação coerente* que a obra impõe aos significados existentes, fazendo-o para dizer o que, de certa forma, jamais fora dito antes. Para o autor, é precisamente esta operação criadora que representa o estilo do escritor e que imprime na linguagem comum uma modificação de sentido, debilitando seu equilíbrio para fazê-la dizer e significar o novo. O cantor, de maneira similar, utiliza essa capacidade de deformação coerente para realizar sua proposta artística, implicando ou não em ser realista, naturalista, exagerado, ou seja, como artista ele cria seu estilo no intuito de dizer e significar o novo. Os cantores entrevistados, em momentos de seus discursos fazem menção a essa necessidade de dizer o que realmente pretendem e da maneira que realmente planejaram, fazendo uma observação de que o conhecimento de códigos expressivos e a capacidade de produzi-los intencionalmente é o diferencial para que seus objetivos sejam alcançados.

Observou-se, portanto, que os discursos dos cantores encontram relacionados à Teoria de Percepção e Expressão de Merleau-Ponty. Esta investigação e os resultados encontrados abrem, assim, possibilidades para novas investigações no campo da performance. Em virtude da opção metodológica pelo estudo multi-caso, o universo de entrevistados foi delimitado na relação da perspectiva de treinamento vocal e ao campo de atuação artística dos participantes. Sugere-se, então, a realização de novas pesquisas envolvendo grupos de artistas, músicos, atores, bailarinos, enfim, profissionais ou amadores, que trabalhem performance e expressividade. E, considerando que os próprios cantores entrevistados manifestaram a intenção de sensibilização do público como aspecto primordial de sua atuação, sugere-se que sejam realizadas pesquisas envolvendo esse público para conhecer a sua experiência enquanto fruidor.

## Referências bibliográficas

AMATO, R. Voz cantada e performance. In: LIMA, S. A. de (org.) *Performance & Interpretação Musical. Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

BEHLAU, M. S.; PONTES, P. A. L. *Avaliação e tratamento das disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995.

BOONE, D. *A voz e a terapia vocal*. Porto Alegre: Artes Médicas; 1994.

LE HUCHE, F; ALLALI, A. *A Voz. Anatomia e Fisiologia dos Órgãos da Voz e da Fala*. 3ª ed. Porto Alegre: ARTMED; 2005.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes; 1999.

MERLEAU-PONTY, M. *O Homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch; 1974.

PERELLÓ, J. *Canto-Dicción. Foniatría estética*. Barcelona, Editorial científico-médica, 1982.

SALGADO, A.; WING, A. A percepção do sentido emocional da performance musical – canto lírico medindo a emoção facial. In: *Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacional. Salvador*: EDUFBA; 2007, 236-237.

# O TIMBRE DA FLAUTA TRANSVERSAL: ASPECTOS EXPERIMENTAIS

*Fabiana Moura Coelho (UFMG)*

RESUMO: Alterações no timbre da flauta transversal ao percebidas empiricamente pelos flautistas a partir de imagens mentais acerca da configuração de seu trato vocal. Entretanto, o grande número de variáveis envolvidas e a complexidade desse mecanismo dificultam sua demonstração completa e objetiva. Estabelecemos um paralelo entre análises da fala que ressaltam que a configuração do trato vocal determina a inteligibilidade das vogais e o mecanismo utilizado pelos flautistas. A análise dos resultados obtidos a partir do experimento realizado indica indícios da existência de influência da posição do trato vocal na qualidade sonora da flauta.

PALAVRAS-CHAVE: flauta, timbre, ressonância.

ABSTRACT: The use of the vocal tract resonance as a tool for changing the sound character and color suggested in the scores is thoroughly used by flutists. Due to the complexity and the large number of involved variables, it was not possible yet to scientifically demonstrate the existence of the influence in the flute sound caused by this mechanism. The analysis of the results of the experiment allowed us to conclude that there are elements to affirm that the configuration of the vocal influences the sound quality of the flute.

KEYWORDS: flute, sound quality, resonance.

## 1. Introdução

A utilização de imagens mentais acerca da posição do trato vocal como ferramenta nas mudanças de timbre sugeridas nas partituras é instrumento comum entre os flautistas. Entretanto, o grande número de variáveis envolvidas e a complexidade desse mecanismo dificultam sua demonstração completa e objetiva.

Este trabalho apresenta os resultados da busca de uma explicação científica para algo que a arte e a sensibilidade já tornaram ferramenta cotidiana dos profissionais da flauta transversal, visando à compreensão e consolidação desse conhecimento.

## 2. A produção do som e o trato vocal

Alguns trabalhos já relacionaram o timbre de instrumentos de sopro à configuração do trato vocal. Mike Macmahon [s.d.] descreve a influência da fonética na produção do som na flauta transversal. Em seu artigo, intitulado Throat ressonance, vowel sounds, ressalta que os sons vocálicos não são apenas as vogais outrora aprendidas na escola, mas sons produzidos com pouca ou nenhuma obstrução da coluna de ar, havendo, assim, centenas de possibilidades de sons vocálicos. Isso abre a perspectiva de realização de inúmeras modificações no som da flauta, estando este associado à posição do trato vocal na produção das vogais, chamando atenção para um papel mais abrangente da língua.

> Quase tudo que é dito (nos livros, pelo menos) sobre a língua enquanto tocamos flauta, parece ter a ver com "t" e "k" (ou "d" e "g"). Eu pensei por muito tempo – e particularmente ao ouvir o Jimmy [James Galway] – que nós temos que conscientemente considerar o papel da língua na discussão sobre as diferentes espécies de som da flauta: isso não deveria ser apenas ignorado como uma questão de menor importância. (MACMAHON, [s.d.])

Macmahon [s.d.] explica que através de pequenas mudanças na posição da língua, diferentes sons vocálicos podem ser produzidos, o que significa que ajustes na língua afetam a coluna de ar e a forma como ela atinge os lábios e a flauta. Esse tipo de ajuste pode ser usado para se obter diferentes cores no som da flauta. Para tornar possíveis esses ajustes na língua sem que isso afete a posição da mandíbula, como acontece na fala, e conseqüentemente, prejudique a embocadura na flauta, o autor sugere que os flautistas façam como os ventríloquos, posicionando a boca em uma forma estática.

Em seguida, o autor esclarece que essas mudanças de ressonância no trato vocal, para a fala, são mudanças nos formantes e estes podem ser analisados em programas de computador específicos. Embora a forma, ou contorno dos formantes mantenha-se praticamente o mesmo, a freqüência em Hz de seus picos depende da forma e do tamanho do trato vocal, ou seja, difere entre homens, mulheres e crianças. Porém, o autor não demonstra como os ajustes da língua e da laringe, ou seja, ajustes nas cavidades do trato vocal, poderiam alterar a qualidade do som produzido na flauta transversal. Faz considerações sobre a importância das vogais, com enfoque na velocidade e ângulo, evitando enfocar a pertinência ou não da influência ressonante.

No artigo The relation between the vocal tract and the recorder sound quality, Dan Laurin (1998) propõe que o tamanho e a forma do trato vocal influenciam o timbre da flauta doce. Para investigar tal influência, são realizados alguns testes de medição de transferência acústica, inicialmente desenvolvidos para pesquisas em fala. Nos testes, o bocal do instrumento foi acoplado a um tubo, e este conectado a um gerador acústico. O som foi captado por um microfone, que tinha a função de enviar os sinais para o computador no qual um software, especialmente desenvolvido para este trabalho, mostrava os resultados.

Depois de escolhidas as notas que seriam analisadas, cada uma delas foi gravada três vezes, e os resultados apreciados.

> A primeira tarefa foi descobrir onde e para o que olhar. Nós decidimos quais notas investigar, uma vez que as alterações de registro e posições algo irregulares da flauta doce tornam necessárias diferentes pressões de ar. Eu busquei, então, produzir dois timbres opostos em cada nota, uma vez que a polarização extremada possivelmente se mostraria mais claramente na tela. Cada nota e timbre foram gravados três vezes e o resultado mostrado na tela foi salvo. (LAURIN, 1988)

Os dois tipos de timbre escolhidos pelo autor foram denominados thick, para uma posição de palato relaxada e, de acordo com o mesmo, um som de flauta doce bonito e musical, e thin, com o palato o mais elevado possível. Essa medição torna-se, assim, um tanto subjetiva. Qual seria a definição para um som belo e musical? Não há um parâmetro de medida, já que Laurin ressalta ainda que essa posição do palato para um som thick é variável, sendo que o instrumentista elevaria o palato quanto mais aguda fosse a nota tocada.

> O timbre thick não foi produzido com o palato na mesma posição para todas as notas. Pelo contrário, eu me esforcei em produzir um som musicalmente viável, e me deixei guiar por meu gosto musical e pelo que eu considero ser "um bom e musical som de flauta doce". Em termos simples, eu elevei o palato um pouco mais à medida que a nota que eu estava tocando fosse mais aguda. (LAURIN, 1988)

O autor descreve que foi feita uma adaptação na configuração da leitura do espectro, que a princípio estava configurado para freqüências que caracterizam as vogais durante a fala, em torno de 300 Hz a 3,5 kHz. Nessa região, segundo o autor, não haveria influência de reprodução no espectro do som resultante na flauta.

> A preparação do experimento, pelo exame da amplitude da freqüência que caracteriza diferentes vogais, isto é, de 300 Hz a 3,5 kHz, demonstrou que enquanto as diferentes configurações do trato vocal produzem grandes alterações na resposta do trato vocal [sic], há pouca diferença de reprodução no espectro do som resultante nessa faixa de freqüência. Em síntese, nós estávamos procurando no lugar errado. (LAURIN, 1988)

A partir de então, os espectrogramas foram gerados com medições até 10 kHz, cujos gráficos são abordados no artigo. O primeiro desses gráficos representa a nota C6 (considerando-se C4 ou dó 4 como dó central) com som thick e a posição do trato vocal como se produzisse a vogal [a], e o seguinte, com o palato mais elevado possível, a mesma nota C6. O autor acredita que somente alterações em torno de 10 kHz teriam influência no timbre da flauta. Com isso, afirma que, na flauta doce contralto, que possui fundamentais a partir de 349 Hz (F4), alterações nas fundamentais e nos primeiros harmônicos de toda sua extensão não teriam influência sobre o timbre.

O autor descreve as diferenças entre os dois gráficos e conclui que as principais mudanças de timbre ocorrem em torno de 5 kHz, e que o som denominado thin possui parciais mais fortes entre 6 – 8 kHz. É feito ainda um experimento semelhante com a escala cromática, com resultados, segundo o autor, similares.

A partir desses resultados, Laurin conclui que a produção de diferentes timbres na flauta doce não estaria associada às diferentes posições assumidas pelo trato vocal na produção das vogais. Ele justifica que as alterações nos sons vocálicos estão associadas a freqüências em torno de 3,5 kHz e que o som da flauta doce dependeria de freqüências mais altas, descartando, dessa forma, qualquer alteração nas fundamentais e nos primeiros harmônicos. Entretanto, ressalta o autor, os sons vocálicos podem ser utilizados na produção de diferentes efeitos no som da flauta doce. Este sugere, ainda, que as mudanças de timbre detectadas estariam ligadas a alterações na pressão e na turbulência do ar utilizado.

> A posição do trato vocal para o som thick causa turbulência na passagem do ar. Isso significa que mais pressão é requerida para a mesma quantidade de ar fluir. É muito provável, embora não seja certo, que o executante precise manter o fluxo de ar razoavelmente constante para controlar a afinação. Em razão dos músicos possuírem um grau de preparação que os leva a intuitivamente tocar afinado, suprem essa pressão extra sem sequer notar que o estão fazendo (afinal, a variação não é grande). A turbulência gera um ruído de ar que gera o sinal no gráfico. Pode ser que essa turbulência obscureça a freqüência do gráfico entre 6 e 8 kHz, ou pode ser o resultado de uma interação entre o segundo harmônico da passagem do ar e o trato vocal ao qual ela está conectada. (LAURIN, 1988)

Todavia, temos que o resultado do experimento realizado por Laurin poderia ter sido explorado levando-se em consideração que mudanças na ressonância alterariam toda a forma do espectro, inclusive as fundamentais e seus primeiros harmônicos, afetando o timbre da flauta em razão da amplificação e amortecimento de determinadas regiões de freqüência, independentemente da altura dos sons.

Roger Mather (1998) escreve sobre a utilização da ressonância da garganta, nariz e boca para a produção do som na flauta em seu artigo Your Throat, sinus and Mouth Resonances: Friends or Foes?. O autor afirma que o ar contido nessas cavidades ressoa. Reforça ainda que o trabalho que se pode aplicar é o de se ajustar o tamanho da cavidade para que a altura que ressoa seja a mesma que é tocada, concedendo assim, mais força, foco e, segundo o autor, expressividade ao som.

O ar nessas cavidades ressoa queira você ou não. Sua função é ajustar o tamanho das cavidades de maneira que a altura que ressoa esteja tão próxima quanto possível da altura que você está tocando. Isso fortalece e foca o som. Melhora a qualidade, a pureza (para mais atratividade) e a intensidade (para melhor expressão e projeção). A flauta responde mais rapidamente. Você se sente mais comprometido, mais pessoalmente envolvido – e você realmente está! – uma vez que sua execução é mais expressiva. A platéia sente que está ouvindo um ser humano e não um tubo de metal. (MATHER, 1998)

Mather defende que muitos flautistas experientes utilizam essas ressonâncias com diferentes métodos, conscientes ou inconscientes. A flauta é o instrumento que, segundo o autor, melhor aproveita a ressonância das cavidades oral e nasal, a qual pode ser utilizada por todos os instrumentos da família das madeiras e metais, porque possui, dentre todos estes, o som mais menos potente.

O autor ressalta ainda que as ressonâncias atuam independentemente entre si e dá a entender que há diferentes técnicas para se utilizar os diferentes tipos de ressonância, podendo ou não o flautista ser ajudado por um tipo de técnica ou por um tipo de ressonância. Todavia, neste ponto do texto os conceitos se confundem, não restando claro se o fato de determinada técnica não favorecer determinado flautista decorreria do fato deste não realizá-la de forma correta, ou daquela não ser adequada ao tamanho e à forma das partes do seu corpo.

Em seguida, o autor apresenta cada técnica e cada atividade ressonadora aplicada às diferentes partes das cavidades oral e nasal, seguindo sua exposição de forma a enfatizar o caráter didático, em detrimento de aspectos científicos.

Mather faz ainda considerações sobre a aplicação da forma das vogais na boca com o objetivo de adequar seu formato para a realização de determinado nível de dinâmica e afinação. O texto sugere vogais determinadas para o que considera um melhor aproveitamento sonoro de determinados níveis de intensidade e altura.

Dessa forma, apresenta uma série de vogais que se adequariam a dinâmicas e intervalos específicos, dentro da extensão da flauta. Por exemplo, entre o B3 e o F#4, o autor sugere que seja utilizada a vogal [ɔ] para dinâmicas entre mp e p, e a vogal [a] para dinâmicas entre pp e ppp. Afirma:

> Notas graves requerem fundamentais fortes e por isso são melhor produzidas pelas vogais do início da série (u - o). As fundamentais de notas acima da oitava mais grave são harmônicos e assim são produzidas melhor pelas vogais finais (a – e). Notas intensas geralmente têm parciais suficientes, de maneira que as vogais iniciais lhes são adequadas. Para projeção de notas fracas é preciso um aumento de parciais através das vogais finais. (MATHER, 1998)

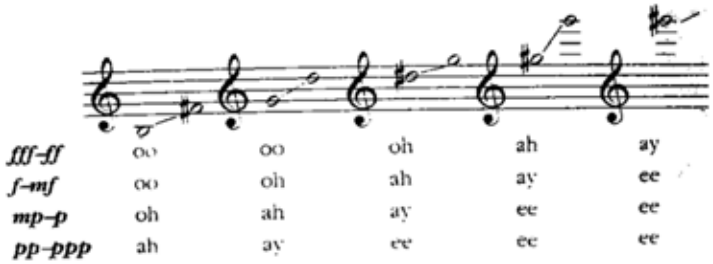



Fig. 1 – esquema de utilização das vogais em determinadas regiões e intensidades sugerido por Mather. Fonte: MATHER, 1998.

Notamos que, na região mais grave da flauta (de Si 3 a Fá # 4, ou 247 a 370 Hz), com dinâmicas de fff a ff e de f a mf, o autor propõe a utilização da vogal [u] ou oo [sic]. De acordo com a FIG. 2 percebemos que a vogal [u] apresenta os mais baixos valores de F1 e F2 dentre as demais, o que favoreceria a emissão das freqüências mais graves, exatamente aquelas escolhidas por Mather (1998). O mesmo ocorre nas demais vogais sugeridas.

Na seção dedicada à boca e garganta, o autor afirma que a boca funciona, em termos de ressonância, como uma garrafa vazia e que, ao contrário da flauta e dos outros instrumentos de sopro, possui uma cavidade bastante ampla em relação ao seu comprimento. Esclarece ainda que a abertura bucal que conta para os flautistas é aquela que leva à garganta, pois a abertura dos lábios seria muito pequena para ter algum efeito na ressonância.

Sugere posições de língua para determinadas alturas e conclui que o volume da cavidade oral é determinado pela posição da língua em relação ao palato duro, a posição do palato mole e das bochechas.

O artigo é concluído com algumas considerações sobre como realizar as mudanças sugeridas no decorrer do texto para a utilização da ressonância das cavidades oral e nasal, de forma bastante didática.

Sugere, ainda, como a utilização da ressonância do corpo aplicada à atividade musical na flauta contribui para melhorar a afinação e o controle de dinâmica, entretanto, sem mencionar as alterações de qualidade e cor do som. Termina com considerações sobre a melhoria do som na flauta em decorrência da aplicação das técnicas apresentadas. Tais considerações traduzem-se em simples conselhos aos flautistas sobre como aplicar a técnica exposta, sem esclarecer seus fundamentos.

> A forma de iniciar a execução de uma nota decorre muito de suas características. Assim, para um intervalo grande, seja com ataque de língua ou ligado, comece mudando sua ressonância (assim como sua embocadura) um pouco antes do final da primeira nota. Desse modo, você começará a segunda nota com afinação adequada, intensidade e qualidade sonora, tudo perfeitamente no lugar. Se você esperar que a primeira nota esteja totalmente terminada – a tendência natural, lamentavelmente – o início da segunda nota será desafinado, fraco ou sujo.

## 3.Experimento

Foi elaborado um modelo de embocadura em fibra de vidro com ângulo e abertura medianos utilizados na flauta transversal. O modelo em fibra de vidro foi feito a partir de moldes em atadura gessada colocados diretamente sobre os lábios. Estes moldes, que permitem grande precisão em relação ao modelo original, foram então recobertos com fibra de vidro. Depois de seca, a fibra de vidro se desprende do molde original e forma um modelo bastante semelhante ao natural, como evidenciado pela figura 2.

Fig. 2: modelo de embocadura em fibra de vidro – visão lateral.

Este modelo de embocadura foi então colado ao bocal da flauta de maneira que pudesse produzir sons na região média do instrumento, de acordo com o modelo elaborado por Quantz (2001):

Fig. 3: posição dos lábios para diferentes registros na flauta transversal (Quantz, 2001. p.152)

> A segunda linha inferior indica o meio e o quanto da embocadura deve ser coberto com os lábios para o Ré''[sic]. A linha inferior mostra quão distante ambos os lábios devem recuar para produzir o Ré' [sic]. A terceira linha indica o quanto os lábios devem avançar para o Ré'''[sic]. E a quarta linha (...) mostra quão mais adiante os lábios devem avançar para o Sol'''[sic]. (Quantz, 2001. p. 152)

Parte da abertura do bocal foi coberta com fita adesiva, como sugerido por Coltman (1966): "Para simular a cobertura dos lábios, uma fita plástica curva de 3 mm de espessura foi fixada ao porta lábios como uma forma de reproduzir o modelo humano".

Notou-se a necessidade da utilização de um bocal de fibra de carbonoi, menos suscetível a sofrer danos em decorrência do processo de montagem do experimento.

Posteriormente ao modelo de embocadura de fibra de vidro, foi acoplado um trato vocal artificial feito em PVC. Para simular a constrição do trato vocal, que naturalmente é praticada com a língua, foi construído um anel em metal. Este anel movimenta-se dentro do modelo de trato vocal estimulado por um ímã colocado na parte externa do tubo. Estes detalhes podem ser melhor visualizados por meio da figura 4.

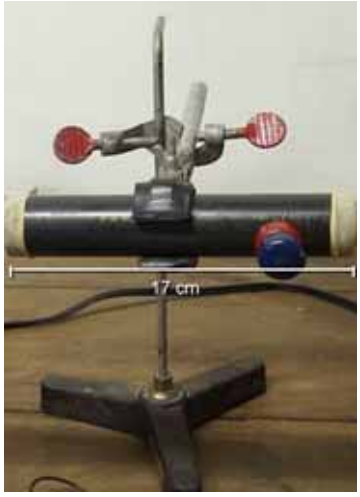



Fig. 4: visão lateral do modelo de trato vocal

Este modelo de trato vocal é amplamente utilizado em pesquisas sobre a fala. Kent e Read (2001) afirmam sua validade:

> Para introduzir a teoria acústica de produção da fala, utilizaremos um aparato que não se parece muito com um trato vocal humano. (...) Para tornar esse exemplo relevante ao estudo da produção da fala humana, precisamos notar duas coisas: (1) um trato vocal médio de um homem tem 17,5 cm da glote aos lábios e (2) o trato vocal tem, aproximadamente, a mesma freqüência de ressonância de um tubo reto do mesmo comprimento e diâmetro. Isto é, o simples aparato em forma de cano mostrado na FIGURA 2-2 é um modelo satisfatório para uma vogal em particular da fala humana. (...) Para que este modelo possa representar outras vogais, a área de constrição deve ser variada no sentido do comprimento do tubo, de modo a aproximar a configuração do trato vocal da vogal desejada. (...) Todas as vogais em Inglês podem ser moldadas, ainda que rudimentarmente, pela modificação apropriada da configuração do tubo reto.

O trato vocal artificial está ligado a um sistema de ar comprimido. O fluxo, ajustado manualmente, foi monitorado com um fluxômetro para ar comprimido, 0/15l/min, bilha longa, mantendo o fluxo de ar constante durante as medições, eliminando também esta variável. O experimento foi realizado no Laboratório de Física Experimental do Departamento de Física, Instituto de Ciências Exatas (ICEX), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

## 4. Resultados

Os resultados obtidos neste experimento foram gravados com um microfone AKG D60S posicionado a cerca de 20 cm do bocal e apontado para a região entre o porta lábios e as chaves, de acordo com o sugerido por Garcia (2000).

Foram gravadas amostras em três situações distintas: a primeira, utilizando apenas o bocal da flauta, gerou uma fundamental em 1000 Hz; a segunda, utilizando toda a flauta, com as chaves posicionadas para a emissão da nota Si, gerou uma fundamental em 480 Hz e, finalmente, a terceira, também utilizando toda a flauta, com as chaves posicionadas para a emissão da nota Lá, gerou uma fundamental em 430 Hz.

A dimensão do presente artigo torna imperiosa a exposição dos resultados de apenas uma das situações estudadas. Apresentam-se os resultados obtidos utilizando toda a flauta, com as chaves posicionadas para a emissão da nota lá. Com esta posição das chaves, obteve-se uma fundamental em 480 Hz. Foram gravadas quatro amostras. O fluxo no qual se obteve resposta sonora adequada do instrumento foi 13l/min.

A primeira amostra foi gravada fazendo-se uma varredura do modelo de trato vocal com o elemento constritor. Assim, o imã foi movimentado entre (1,0 ± 0,5) cm e (15,0 ± 0,5) cm a partir da porção anterior, ou seja, mais próxima ao bocal da flauta.

A partir do sonograma obtido nesta gravação, podem-se verificar as marcantes alterações ocorridas. Notam-se três seções distintas, como apontado na figura 5.

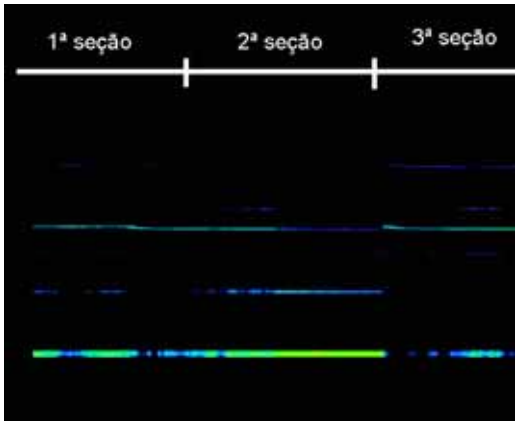



Fig. 5: varredura completa do tubo do trato vocal com as chaves da flauta posicionadas para a emissão da nota Lá

A primeira seção exibe o primeiro parcial (430 Hz), embora com intensidade flutuante; o segundo parcial (860 Hz); o segundo harmônico (1290 Hz), que aparece apenas em alguns pontos; o quarto parcial (1720 Hz), nitidamente, oscilando em freqüência algumas vezes; o quinto parcial (2150 Hz), pontualmente, assim como o oitavo parcial (3440 Hz).

A segunda seção expõe o primeiro parcial (430 Hz) mais definido e acentuado, o segundo parcial (860 Hz) também mais acentuado e o quarto parcial (1720 Hz) algo atenuado.

A terceira seção tem o primeiro parcial (430 Hz) bastante atenuado. O segundo parcial (860 Hz) desaparece completamente. São exibidos ainda o terceiro parcial (1290 Hz), o quarto parcial (1720 Hz), o quinto parcial (2150 Hz) e o oitavo parcial (3440 Hz), este bastante ressaltado.

Detectada a existência de três seções distintas bastante definidas, decidiu-se gravar separadamente um ponto dentro de cada uma destas seções, com as chaves da flauta posicionadas para a emissão da nota Lá.

O primeiro ponto foi estabelecido em (1,0 ± 0,5) cm a partir do início da porção do modelo de trato vocal mais próxima ao bocal, o segundo, em (6,0 ± 0,5) e o terceiro, em (12,0 ± 0,5). O resultado obtido é indicado na figura 6.

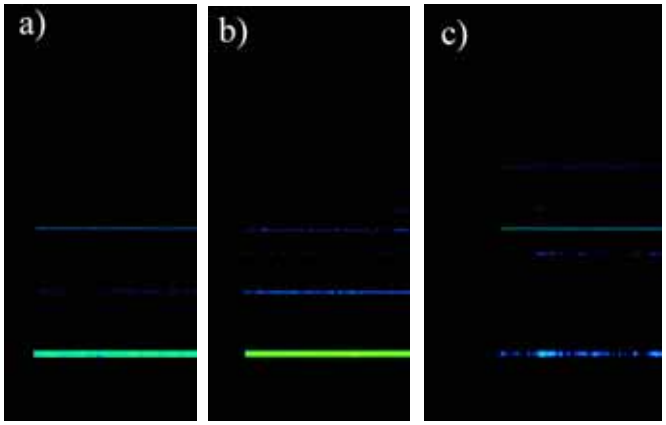



Fig. 6: a) ponto dentro da primeira seção com as chaves da flauta posicionadas para a emissão da nota Lá

b) ponto dentro da segunda seção com as chames da flauta posicionadas para a emissão da nota Lá

c) ponto dentro da terceira seção com as chaves da flauta posicionadas para a emissão da nota Lá

Nota-se que há semelhança com as seções da varredura. No primeiro ponto, o primeiro parcial (430 Hz) aparece nítido; o segundo parcial (860 Hz), bastante atenuado; o quarto parcial (1720 Hz) aparece nitidamente e o quinto parcial (2150 Hz), muito atenuado.

No segundo ponto, o primeiro parcial (430 Hz) mais definido e acentuado, o segundo (860 Hz) e o quarto (1720 Hz) parciais um pouco acentuados e o terceiro (1290 Hz) e quinto (2150 Hz) parciais atenuados.

No terceiro ponto, primeiro parcial (430 Hz) bastante atenuado e o desaparecimento completo do segundo parcial (860 Hz). São exibidos ainda o terceiro parcial (1290 Hz), o quarto parcial (1720 Hz), o quinto parcial (2150 Hz) e o oitavo parcial (3440 Hz).

## 4. Análise dos resultados / Conclusão

Uma análise geral dos resultados do experimento denota que as alterações ocorridas a partir da mudança de posição do elemento constritor no modelo de trato vocal foram muito vastas, havendo elementos para se afirmar que existe influência da posição do trato vocal na qualidade sonora da flauta.

Essa influência pode ser percebida tanto auditivamente como através de mudanças na configuração espectral do som. Houve alterações sensíveis na fundamental e nos harmônicos correspondentes, de acordo com a posição do elemento constritor no tubo do modelo de trato vocal nas três situações pesquisadas.

Nota-se que, na prática, a interferência do trato vocal na qualidade sonora de um flautista é menor que a demonstrada no experimento. Isto ocorre devido ao grande número de variáveis a que o flautista submete sua execução, como por exemplo, a posição dos lábios e mandíbula, e variações de pressão e fluxo. A função do modelo, isolando variáveis, é justamente ressaltar as alterações decorrentes da posição do trato vocal.

Observou-se que houve forte semelhança entre as três situações em que as amostras foram gravadas. Percebe-se que em todas as situações existem três seções distintas. Tal fato poderia nos remeter à classificação geral das vogais em três grupos, como apontado na figura 7.

Fig. 7: forma do trato vocal e vogais correspondentes (Kent, 2001. p.17)

A primeira seção de cada uma das situações representa o elemento constritor anteriorizado, ou seja, próximo à região dos lábios, o que nos remete às vogais [i] e [ɛ], de acordo com Kent e Read (2001).

A segunda seção, por sua vez, representa o elemento constritor em posição média, o que nos remete à vogal [a]. A terceira seção representa o elemento constritor em posição posteriorizada, ou seja, afastado dos lábios, o que nos remete às vogais [u] e [ɔ].

Embora seja possível perceber semelhanças e diferenças entre as amostras apresentadas, não foi este o objetivo final do presente trabalho, que se focou apenas na verificação da existência ou não da influência do trato vocal na qualidade sonora da flauta. A mensuração dessa influência, bem como suas possibilidades de aplicação prática e didática, serão objeto de trabalhos futuros.

Como análise geral, pode-se afirmar que, na maior parte das amostras, a posição que melhor favoreceu a qualidade da fundamental foi a equivalente a vogal [a], ou seja, posição média. Tal constatação pode favorecer a didática da flauta, especialmente para iniciantes, que não têm domínio sobre a técnica de realizar alterações no trato vocal. O uso da posição equivalente a vogal [a] poderia ajudar o iniciante a alcançar com maior facilidade uma boa resposta sonora do instrumento.

## Referências bibliográficas

BEHLAU, M. Voz: o livro do especialista. Vol. 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

COLTMAN, J. W. "Resonance and Sounding Frequencies of the Flute". Journal Acoustic Soc. American 40, 1966, p. 99 – 107.

GARCIA, Maurício Freire. "Gravando a flauta: aspectos técnicos e musicais". PerMusi – revista de performance musical. Belo Horizonte, vol 1, 2000. p. 40 – 51.

KENT, Ray D; READ, Charles. The Acoustic Analysis of Speech. 2ª ed. Madison: Singular, 2001. p. 13 – 40.

LAURIN, Dan. The relation between the vocal tract and recorder sound quality. Disponível em: http://www.danlaurin.com/. Acesso em: 21 nov. 2004.

MACMAHON, Mike. Throat resonance, vowel sounds. Disponível em: http://www.larrykrants. com/Mike.htm. Acesso em: 20 nov. 2004.

MATHER, Roger. "Your Throat, Sinus and Mouth Resonances: Friends or Foes?" In: The Flutist's Handbook: A Pedagogy Anthology. Santa Clarita: National Flute Association, 1998. p. 75 – 79.

PINHO, Sílvia M. Rebelo. Fundamentos em Fonoaudiologia: tratando os distúrbios da voz. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.

QUANTZ, Johann Joachim. On Playing the Flute: the Classic of Barroque Music Instruction. Tradução de Edward R. Reilly. 2ª ed. Boston: Northeastern University Press, 2001. p. 49 – 59. Título original: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, 1752.

SUNDBERG, Johan. "Perception of Singing". In: Musical Acoustics, 1979. p. 1 – 17.

VIEIRA, Maurílio Nunes. Automated Measures of Dysfonias and the Phonatory Effects of Asymmetries in the Posterior Larynx. PhD Thesis. University of Edinburgh, Edinburgh, 1997.

VIEIRA, Maurílio Nunes. "Uma introdução à acústica da voz cantada". In: I Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Acústica Musical. São Paulo, 2004.

# REFLEXÕES SOBRE SISTEMAS SONOROS E AUTO-ORGANIZAÇÃO

*Cesar Adriano Traldi (UNICAM/UFU) Jônatas mANZOLLI (UNICAMP)*

RESUMO: O conceito de que a estrutura musical trata-se de um sistema dinâmico tornou-se o ponto de partida para as indagações apresentadas neste texto. Os agentes pertencentes ao sistema sonoro podem desempenhar diferentes funções. Entretanto, esse processo de troca de informação entre os agentes pode ocorrer de diferentes formas e as funções que os agentes irão desempenhar estão diretamente ligadas aos modos de interação que são tipificados neste texto em três grupos: Sistemas Fechados, Sistemas Mediados e Sistemas Interativos. A partir destas três definições, buscamos compreender como se dão as relações entre os agentes envolvidos em cada um dos sistemas.

PALAVRAS-CHAVE: Sistemas, Auto-Organização, Interatividade, Mediação.

ABSTRACT: The concept that the musical structure is a dynamic system has become the starting point for the questions presented in this text. The agents belonging to the sound system can play different roles. However, this process of information exchange among agents can occur in different forms, and the functions that the agents will play are directly linked to modes of interaction which are classified in this text into three groups: Closed Systems, Mediate Systems and Interactive Systems. From these three definitions, we understand how are the relations among the agents involved in each of the systems.

KEYWORDS: Systems, Self-Organization, Interactivity, Mediation.

## Introdução

A ciência contemporânea tem identificado a possibilidade de diversos fenômenos físicos e biológicos serem descritos pelo mesmo principio engendrador. A idéia de auto-organização, que tem sido estudada como modelo para o surgimento de processos biológicos, pode ser utilizada conceitualmente para compreendermos melhor o processo de criação musical. A partir desta visão contemporânea, buscamos compreender as interconexões entre organizações sonoras e a Teoria Geral de Sistemas (TGS)[1].

## Definições Iniciais & Tipologias de Sistemas

A idéia de Sistema pode ser formulada a partir da definição de uma vizinhança (conjunto) onde há elementos que interagem entre si para atingir um objetivo. É uma totalidade na qual as partes têm uma identidade própria e uma identidade comum, como definido por Bresciani e D'Ottaviano (2000). Neste texto denominamos de *agentes* os elementos de um sistema que interagem através de relações/funções que variam no tempo. A reflexão que fazemos aqui é que na estrutura musical (vista como sistema) há diferentes agentes que podem desempenhar diferentes funções de acordo com a estrutura da obra. Dessa forma, entendemos *processo criativo* como um meio de projetar/propiciar o desenvolvimento de relações dinâmicas (temporais) entre os agentes de um sistema sonoro. Há diversos modos de interação e as funções que os agentes irão desempenhar estão diretamente ligadas a eles.

Neste texto iremos abordar os sistemas sonoros tomando como ponto de partida a existência de três agentes: *o compositor, o intérprete e o espectador*[2]. Também definimos para cada um dos agentes quatro funções possíveis: *observador, articulador, mediador e observador*. Apesar da relevância e da existência de sistemas sonoros que não utilizam diretamente a ação do intérprete (como obras compostas para *tape* solo), neste texto o ponto de reflexão é justamente a interação entre estes três agentes com foco na ação do intérprete. Caracterizamos os sistemas em três grupos:

---

[1] TGS: Em 1950, o biólogo alemão Ludwig von Bertalanfy ao pesquisar os organismos vivos, notou a existência de características comuns (organização e dependência). Posteriormente a noção de sistema se estendeu para outras organizações: sociais, mecânicas, sonoras, eletrônicos, entre outras.

[2] Os termos compositor, intérprete e espectador são tomados no singular no sentido de definir três agentes sistêmicos. Todavia, há formas plurais para cada um deles. Este texto não faz um estudo sob como cada um dos agentes se desdobram em grupos no processo de agenciamento sistêmico.

**Sistemas fechados:** sistemas onde a partitura representa um processo dinâmico desenvolvido a priori. O compositor é o agente com as funções de observador, idealizador e articulador. O intérprete é o agente com a função de observador do desdobramento da estrutura sonora e mediador da articulação idealizada pelo compositor. O espectador é o agente com a função de observador da interpretação;

**Sistemas Mediados:** sistemas onde a notação utilizada pelo compositor dá margem ao intérprete atuar também como agente articulador (i.e. improvisação ou interpretação de partitura gráfica nos casos apresentados neste texto). O compositor é o agente observador, idealizador e o principal agente articulador. O intérprete além de ser um agente observador e mediador é também articulador. O espectador é o agente observador da articulação e mediação do intérprete;

**Sistemas Interativos:** sistemas onde não existe uma notação estabelecida a priori, mas o compositor como agente idealizador faz escolhas de materiais e observa maneiras como vão ocorrer relações locais e iniciais. Neste caso, o espectador assume as funções de agente observador, articulador e mediador. A noção de interpretação fica atrelada aos desdobramentos dinâmicos produzidos pela ação do espectador sobre os materiais e nas relações locais idealizadas pelo compositor e que se desdobram em tempo real. Portanto, a obra só se apresenta como estrutura sonora final mediante a ação do espectador.

## Visão Sistêmica & Funções Sistêmicas

Georgescu C. (1990. p.15) apresenta o livro *General System Theory*[3] de Ludwing Von Bertalanffy (1968) como sendo a semente para o início de uma tendência contemporânea de investigação da arte dos sons, o que segundo ele poderia ser chamado de maneira genérica como *"system musicology"*. Segundo Gaziri (1996, p.401) toda obra ou composição musical pode ser tratada ou analisada como um sistema de composição.

O sistema sonoro é extremamente complexo e existe uma forte conexão entre seus variados elementos. Esses elementos são células rítmicas, melodias, tonalidades, timbres, seqüências de acordes, que se relacionam de maneira complexa resultando em algo muito maior. Podemos notar aqui alguns dos elementos que possibilitam esse olhar sistêmico para as obras musicais. Bresciani & D'Ottaviano (2000, p. 284 e 285) descrevem da seguinte maneira os sistemas: "Um sistema pode ser inicialmente definido como uma entidade unitária, de natureza complexa e organizada, constituída por um conjunto não vazio de elementos ativos que mantêm relações, com características de invariância no tempo que lhe garantem sua própria identidade. Nesse sentido, um sistema consiste num conjunto de elementos que formam uma estrutura, a qual possui funcionalidade. O conjunto não vazio de elementos, subjacentes a um sistema, é denominado universo do sistema. Entretanto, observa-se que não se deve confundir um sistema com o seu universo."

O sistema sonoro possui uma grande quantidade de informação e por conseqüência há um grande número de interações ocorrendo. Essa grande complexidade não possui uma lógica subjacente que justifique a organização, e é exatamente por esse motivo que fica difícil fazer previsões. O sistema sonoro trata-se de uma organização complexa que tem uma preposição indecidível.

Nos sistemas musicais existem diferentes agentes envolvidas no processo:

O agente idealizador é o delimitador do sistema. É ele quem determina os limites do sistema através de partitura, *tape*, software de interação em tempo real, material sonoro, elementos de improvisação, tipo de escrita musical, etc. É o agente idealizador que determina o que é informação pertencente ao sistema ou não. Além disso, é ele que determina os processos, isto é, como serão as relações entre os agentes. O agente idealizador escolhe os elementos e os processos, mas por se tratarem de relações muito complexas, ele não consegue prever totalmente todos os resultados dessas interações.

O agente articulador interage com os outros elementos pertencentes ao sistema sonoro influenciando e recebendo influências. Ele tem responsabilidade direta pelos resultados sonoros.

O agente mediador é um tradutor da articulação realizada pelo agente articulador. As funções de mediação e de articulação, dependendo do tipo de sistema, podem ser desempenhadas pelo mesmo agente ou por agentes diferentes. Em sistemas fechados o agente articulador representa sua articulação através de partituras e o agente mediador interpreta esta articulação, neste caso a função de

[3] BERTALANFFY, L. **General System Theory.** New York: G. Braziller, 1968.

articulação e a função de mediação não necessitam ser realizadas pelo mesmo agente. Já nos sistemas mediados e nos sistemas interativos o mesmo agente pode desempenhar as duas funções. Este único agente é responsável por articular e em tempo real mediar suas próprias articulações.

O agente observador trata-se do espectador do sistema. Ele antecipa e gera expectativas sobre as interações que estão ocorrendo "aqui e agora", em tempo real. É através da criação dessas previsões que o espectador de maneira individual passa a criar sua fruição estética. A percepção é individual e esquematizada e é decorrente do hábito de cada espectador. Dessa maneira, a fruição estética nos sistemas musicais irá ocorrer de maneiras diversas em espectadores diferentes.

## Auto-Organização

O agente idealizador ao delimitar um sistema sonoro dinâmico escolhe os seus limites estabelecendo os elementos e processos que irão formá-lo. Apesar de ser o projetista do sistema sonoro, o agente idealizador não consegue prever com precisão ou exercer influencia nos resultados das interações que irão ocorrer dentro do sistema. Isso ocorre devido ao fato de que os sistemas sonoros são sistemas dinâmicos que evoluem a partir de si mesmos. Essa autonomia do sistema sonoro pode ser entendida através do conceito de auto-organização. Ou seja, as correlações e interações que vão ocorrer dentro de um determinado sistema interativo são estabelecidas por influência dos próprios elementos formadores do sistema.

A auto-organização ocorre a partir de elementos pré-determinados. Segundo Debrun (1996, p.13), um sistema é auto-organizado quando os elementos que o formam se produzem a si próprios. No caso de alguns sistemas os elementos não são como nas palavras de Debrun "elementos discretos", mas sim, elementos pré-estabelecidos pelo agente idealizador e criador do sistema. Segundo Debrun (1996, p.11) "a auto-organização é aqui secundária à medida que ela já não parte de simples elementos, mas de um ser ou sistema já constituído." O agente idealizador ao pré-estabelecer o sistema não consegue domínio completo sobre ele, mas segundo Debrun (1996, p.11) o sistema com auto-organização secundária "é, em geral, uma 'face-sujeita' que, frente a um desafio externo ou interno, 'decide', orienta, impulsiona e controla a autotransformação do organismo rumo a um nível de complexidade superior."

De acordo com Gaziri (1996, p.408) o processo que produz as relações entre os elementos pertencentes a estrutura de um sistema, se forma influenciado por fatores externos casuais, que preenchem o papel de 'ruído informacional' nas Teorias de Auto-organização. Esses ruídos podem estar relacionados a fatores cognitivos como a percepção sonora e a memória do compositor.

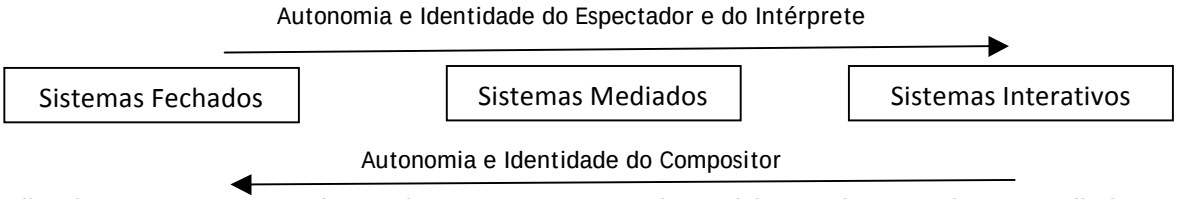
## Discussão

A principal característica dos *Sistemas Sonoros Auto-Organizados* é a presença de agentes que se relacionam. Neste sentido, uma obra sonora pode ser observada e classificada como um sistema auto-organizado no momento de sua criação ou articulação. Os agentes do sistema sonoro podem desempenhar diferentes funções: idealização, articulação, mediação e observação. Entretanto, são nos momentos de articulação que se caracterizam as relações sistêmicas auto-organizadas. Dessa forma o agente que desempenha a função de articulação passa a pertencer ao sistema influenciando e sendo influenciado pelos outros elementos do sistema e por essa razão passa a ter uma posição de autonomia e identidade com o processo. Idealização é uma função extremamente complexa e que precede e ocorre também no ato do sistema existir. O agente idealizador ao imaginar o sistema não consegue domínio completo sobre ele, mas 'decide', orienta, impulsiona e controla a auto-transformação do organismo rumo a um nível de complexidade superior.

Se postularmos um continuum, caminhando de *Sistemas Fechados*, passando por *Sistemas Mediados* e chegarmos a *Sistemas Interativos*, observamos que o agente idealizador desdobra gradualmente a função de articulador, a qual desempenhava nos *Sistemas Fechados,* para os outros agentes do sistema. Há, sem dúvida, um fator catalisador dessa mudança nas funções dos agentes dos sistemas sonoros: o grande desenvolvimento tecnológico do final do século XX, que possibilitou aos idealizadores criarem sistemas muito diversos através de softwares como Max/MSP, PD, etc. A título de exemplo podemos vislumbrar que a criação de um patch no ambiente computacional Max está diretamente ligada à idealização da obra e não à articulação. Pois, a articulação se dará por processos dinâmicos que ocorrem no momento de performance em tempo real.

## Conclusão

A visão sistêmica que utilizamos demonstrou-se uma ferramenta de estudo importante para a compreensão da complexa rede de interações que ocorrem na interpretação e composição de obras sonoras com mediação e interatividade. A função de um determinado agente amplia-se quando ele se desdobra nas relações sistemas e, por extensão, atua no processo de auto-organização. Notamos que nas diferentes possibilidades sistêmicas, aqui apresentadas, ocorre uma mistura e diluição das fronteiras das funções tradicionais determinadas no século XIX para compositores, intérpretes e espectadores. Assim, podemos notar que há mudança de funções dos diferentes agentes quando comparamos sistemas fechados, sistemas mediados e sistemas interativos. Estas mudanças ampliam a identidade e autonomia dos agentes no processo de produção sonora.




Olhando para o esquema acima podemos notar que quando caminhamos da esquerda para a direita temos uma ampliação das funções sistêmicas desempenhadas pelo espectador e intérprete. Enquanto nos *Sistemas Fechados* o intérprete desempenha apenas a função de tradutor das idéias do compositor, nos *Sistemas Mediados* ele passa a ter maior importância no momento da execução da obra, pois além de agente mediador, passa também a desempenhar a função de articulador. Já nos *Sistemas Interativos,* na direção de uma adaptação sistêmica, o espectador sai de uma função passiva para uma ativa, chegando a propostas onde a mediação é totalmente feita através dele. O espectador desempenha nos *Sistemas Interativos* as funções de agente articulador, agente mediador e agente observador. Já quando caminhamos da direita para a esquerda vemos uma ênfase na figura do compositor.

## Agradecimentos

Esta pesquisa tem apoio da Fapesp.

## Referências

BRESCIANI, E. D'OTTAVIANO, I. **Conceitos Básicos de Sistêmica.** Auto-Organização, org. por I.M.L. D'Ottaviano & M.E.Q. Gonzales, Coleção CLE 30, Campinas, 2000, p. 283-306.

DEBRUN, M. **A Idéia de Auto-Organização.** In Debrun, M., Gonzales, M., Pessoa, Jr. (orgs) Auto-Organização: estudos interdisciplinares em filosofia, ciências naturais e humanas, e artes. Campinas: CLE/Unicamp (coleção CLE, v. 18), 1996: 03-23.

GAZIRI, N. **Música e Auto-Organização.** In Debrun, M., Gonzales, M., Pessoa, Jr. (orgs) Auto-Organização: estudos interdisciplinares em filosofia, ciências naturais e humanas, e artes. Campinas: CLE/Unicamp (coleção CLE, v. 18), 1996: 401-415.

GEORGESCU C., GEORGESCU M. **A System Approach to Music.** Interface, Vol,19 1990: 15-52.

# A COMPOSIÇÃO POR SEGMENTAÇÃO EM MORTON FELDMAN: ANÁLISE DE *CRIPPLED SMMETRY*

*Dantas Neves Rampin (UNICAMP)*

RESUMO: A música do compositor Morton Feldman é marcada por sua relação intrínseca de sua música com a Pintura do Expressionismo Abstrato assim como pelo seu contato com a tapeçaria nômade d'Anatolie (Turca). Desta vivência com a pintura e tapetes nasce uma música que busca lidar de forma singular as questões de Estrutura e Tempo. Dentre as várias estratégias composicionais de Morton Feldman para lidar com Estrutura e Tempo, a composição por Segmentação revela uma das suas técnicas mais bem sucedidas nesta confluência entre música, pintura e tapeçaria.

PALAVRAS-CHAVE: Morton Feldman, Crippled Symmetry, Segmentação, Tempo Não Estruturado, Pintura do Expressionismo Abstrato, Tapetes Nômades.

ABSTRACT: The music composed by Morton Feldman is marked by the intrinsic relation between his music and the abstract expressionism paiting as well as his contact to the nomad tapestry d'Anatolie(turkish). Through this living with paitings and carpets, is created a music that tries to deal, through a singular way, with questions of Structures and Time. Amoung all the Morton Feldman's compositional strategies to deal with Structures and Time, composition by Segmentation is revealed as one of the most successful skills in this confluence amoung music, painting and trapestry.

KEYWORDS: Morton Feldman, Crisppled Symmestry, Segmentation, Non-structured Time, Abstract Expressionism Paiting, Nomad Carpets.

## 1 – introdução

Em 1952, John Cage, comentando sobre a música do amigo Morton Feldman na conferência na Juilliard School of Music, declarou:

> Ele não está pre-ocupado com a continuidade porque ele sabe que qualquer som dá seqüência a qualquer outro. Seus trabalhos em papel de música não são essencialmente diferentes daqueles em gráficos, pois, quando escreve as notas e os valores, ele o faz direta e inesitantemente, sem se envolver com a idéia de fazer uma construção de natureza lógica. Seu trabalho faz-me lembrar de um poema de Emily Dickinson: Na insegurança, jazer é qualidade que assegura a alegria (Cage (1952) citado em Duprat e Campos (1985, p. 100).

A declaração de Cage afirmando que a música escrita por Feldman em "papel de música" não tem essencialmente diferença dos seus trabalhos em "gráficos" nos parecem um tanto proféticas se considerarmos que Feldman ainda não tinha até aquela época, uma produção consistente em partituras "tradicionais". A declaração de Cage sintetiza em muito a música de Feldman do início dos anos 70, época conhecida como *estilo tardio*[1] de Feldman, que havia emergido totalmente em trabalhos como *String Quartet (1979).* Em 1978 – um ano antes da composição de *String Quartet* – Feldman compõe uma peça na qual ele apresentou uma forma diferente de escrita em "papel de música" realizada por ele até então. Esta peça intitulava-se *Why Patterns?* – para glockenspiel, piano e flauta – na qual ele experimentou uma maneira radical de utilização de padrões rítmicos, harmônicos e melódicos, não utilizados por ele até então. *Why Patterns?* é precursora de uma técnica empregada por Feldman baseada na "combinação dos padrões *encontrados* nos tapetes feitos à mão pelos nômades da Turquia e Ásia Central e da técnica de repetição empregada pelo pintor Jasper Johns chamada de Crosshatch Painting" (Johnson, 2002, p. 219 – *grifo nosso*).

No texto escrito por ele em 1981, intitulado *Crippled Symmetry*[2], Feldman menciona o trabalho de Johns e traça um paralelo entre repetição/padrão e *Crosshatch Painting* / tapetes orientais.

Em 1983 Feldman volta a utilizar a técnica preconizada em *Why Patterns?* na peça intitulada *Crippled Symmetry* para flauta/flauta baixo, vibrafone/glockenspeal e piano/celesta, peça que será o nosso objeto de análise, na qual poderemos observar importantes ferramentas composicionais usadas por Feldman. Aqui na junção entre as idéias geradas a partir dos tapetes nômades d'Anatolia e da *Crosshatch Painting*, Feldman desenvolve uma técnica composicional, técnica esta que o compositor

---

[1] Entende-se por estilo tardio, as peças de caráter mais padronizados, compostas por Feldman a partir dos anos 70. Este período também é marcado pelo aumento temporal significativo em suas peças, por exemplo, *String Quartet* (1979) com aproximadamente 6 horas de duração.

[2] Traduziremos *Crippled Symmetry* por Simetria Manca ou Cambaleante. *Crippled Symmetry* aparecera em nosso texto em três situações distintas, uma como referência do texto escrito por Feldman em 1981, outra referindo-se à peça escrita em 1983, e por último como uma das técnicas de manipulação de padrões utilizados por Feldman.

chamou de *Crippled Symmetry*, mesmo nome que leva a peça a ser analisada e do texto escrito por ele em 1981. Tanto o texto que acabamos de citar, quanto o artigo escrito por Steven Johnson, intitulado *Jasper Johns and Morton Feldman: Why Patterns*?[3], alem do trabalho de Philip Gareau – *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté* – serão material base da presente análise, além de outros trabalhos complementares.

## 2 – Feldman / Johns: composição por segmentação

Feldman em seu texto intitulado *Crippled Symmetry* escreve:

> Minha música é influenciada pelo método do uso da cor, no qual este é usado em um artifício essencialmente simples, e isso me fez questionar a natureza do material. Qual o melhor modo de acomodar a cor musical? Padrões.

Mais adiante no mesmo trecho Feldman continua:

> A Tela do Johns é mais uma lente onde somos guiados por seu olho conforme viaja, onde a maré – um pouco diferente um pouco a mesma – traz à mente o que disse Cage sobre "imitar a natureza na maneira da sua operação." Estas pinturas criam por um lado a concretude que associamos com a arte padronizada e por outro lado, uma poesia abstrata de não saber sua origem (Feldman (1981) citado em Friedman e O'Hara (2000, p. 139).

O trecho acima confirma sua relação: tapetes/Johns. Feldman comenta sua atração por uma série de pinturas em que Johns explora a repetição e a simples abstração de padrões como base às suas telas. Johns chama estas telas de *Crosshatched Paintings*. Estas pinturas não representativas e impessoais permitiram a Feldman concentra-se no processo de criação delas, sugerindo a ele novas possibilidades para o uso da repetição de padrões, em particular a noção de Johns com relação à "variação do foco dos olhos" (Johnson (2002, p.220).

Steven Johnson no seu texto comenta sobre a primeira *Crosshatch Paintings* de Johns, intitulado *Scent*, 1973 - 74 – figura 1 – ressaltando a intenção de Johns com relação ao "o foco mutante (mudança) do olho" – tirar o foco da superfície da tela chamando à atenção para a percepção (Johnson (2002, p. 220)..

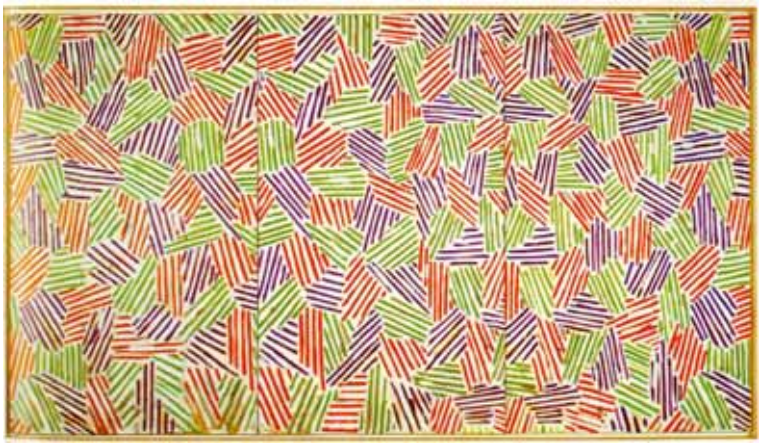


Figura 1: Jasper Johns, *Scent*, 1973-74. Collection Ludwig, Aachen. Fonte disponível em: http://www.artchive.com/artchive/J/johns/scent.jpg.html Acessado em: 15/07/2007.

*Scent* é composto de três painéis onde aparentemente acreditamos estar vendo superfícies iguais. No entanto não o são. Da esquerda para a direita os painéis apresentam diferenças de textura:

Painel esquerdo: encáustico – pigmento derretido em cera quente, proporcionando uma superfície granular e sem brilho – opaca

Painel central – óleo sem verniz em tela não betumada, tendo o efeito de uma tela de um brilho sutil

Painel da direita – óleo com verniz numa tela betumada, onde o brilho desta é intenso.

Deste modo Johnson afirma haver uma intenção de Johns em propor uma direcionalidade visual na percepção da tela de *Scent* através do uso dos materiais – partindo de uma textura "desinteressante", opaca, rumo a uma textura brilhante, chamativa (Johnson (2002, p. 219-220). Esta estratégia de Johns influenciou o modo como Feldman trabalhou a montagem das partes de peças como *Crippled Symmetry*, isso é, Feldman utiliza padrões simples e não contrastantes em uma montagem direcional seccionada, pois se observarmos mais atentamente *Scent*, veremos que os três painéis não são a única direção visual existente.

[3] Johnson, Steven. *The New York Schools of Music and Visual Arts.* New York, 2002, Routledge, pp. 217-247.

Michael Crichton em *Jasper Johns* (1984), apresenta como Johns seccionou e montou *Scent* – figura 2:

As cores iguais nunca se encontram, a não ser entre as três telas, as repetições dos padrões dos "feixes de cores[4]". Os padrões estão agrupados em subseções verticais dispostos em ABC – CDE – EFA, onde a primeira subseção – A – do painel da esquerda é igual a última subseção do painel da direita; a última subseção do painel da esquerda – C – é igual a primeira subseção do painel central; e a terceira subseção do painel central – E – é igual a primeira subseção do painel da esquerda. Esta forma de montagem repetindo as seções nas extremidades entre os painéis, também é uma forma de orientação da visão, tornando a tela menos plana (achatada) e mais cilíndrica, continua (Crichton (1984) citado por Johnson (2002, pp. 221-222).

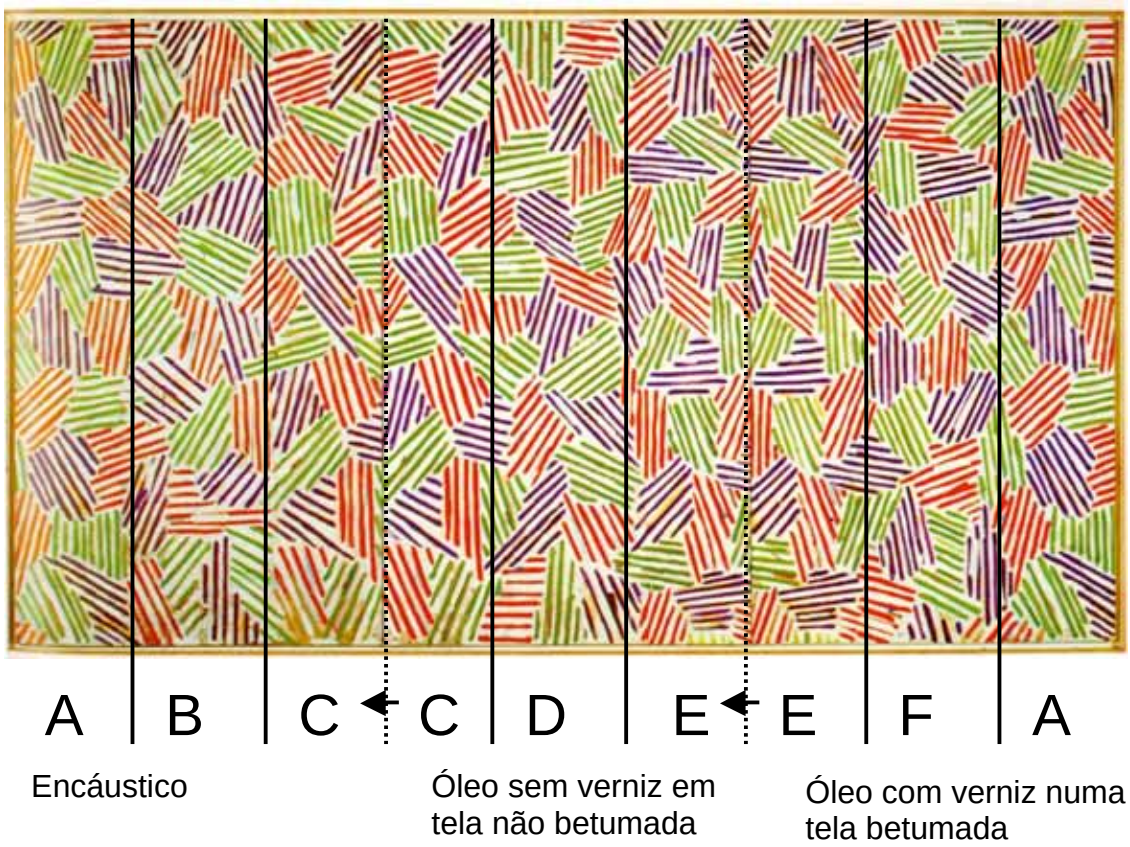



Figura 2: Jasper Johns, *Scent*, estrutura da tela.

Feldman encontra ressonâncias na forma de montagem de Johns com a maneira que ele pensava a operação do tempo musical. Feldman utiliza da concepção vinda da pintura chamada *Stásis* para construir em sua música o tempo da imobilidade ou ilusão de imobilidade através da criação de procedimentos que ocultam mecanismos de arranjo da repetição variada no tempo que, por sua vez, ocultam um desenvolvimento baseado em objetos aparentemente imutáveis. Este tempo imóvel ou "Tempo em Permanência" é o cerne do trabalho de Feldman.

Na página inicial de Crippled Symmetry observamos como Feldman trabalha em semelhança com as pinturas de Johns na manipulação de padrões que se encontram entre o fixo e o flexível, entre o variável e o invariável – figura 3.

[4] Os feixes de cores são os grupos de linhas de cores iguais.

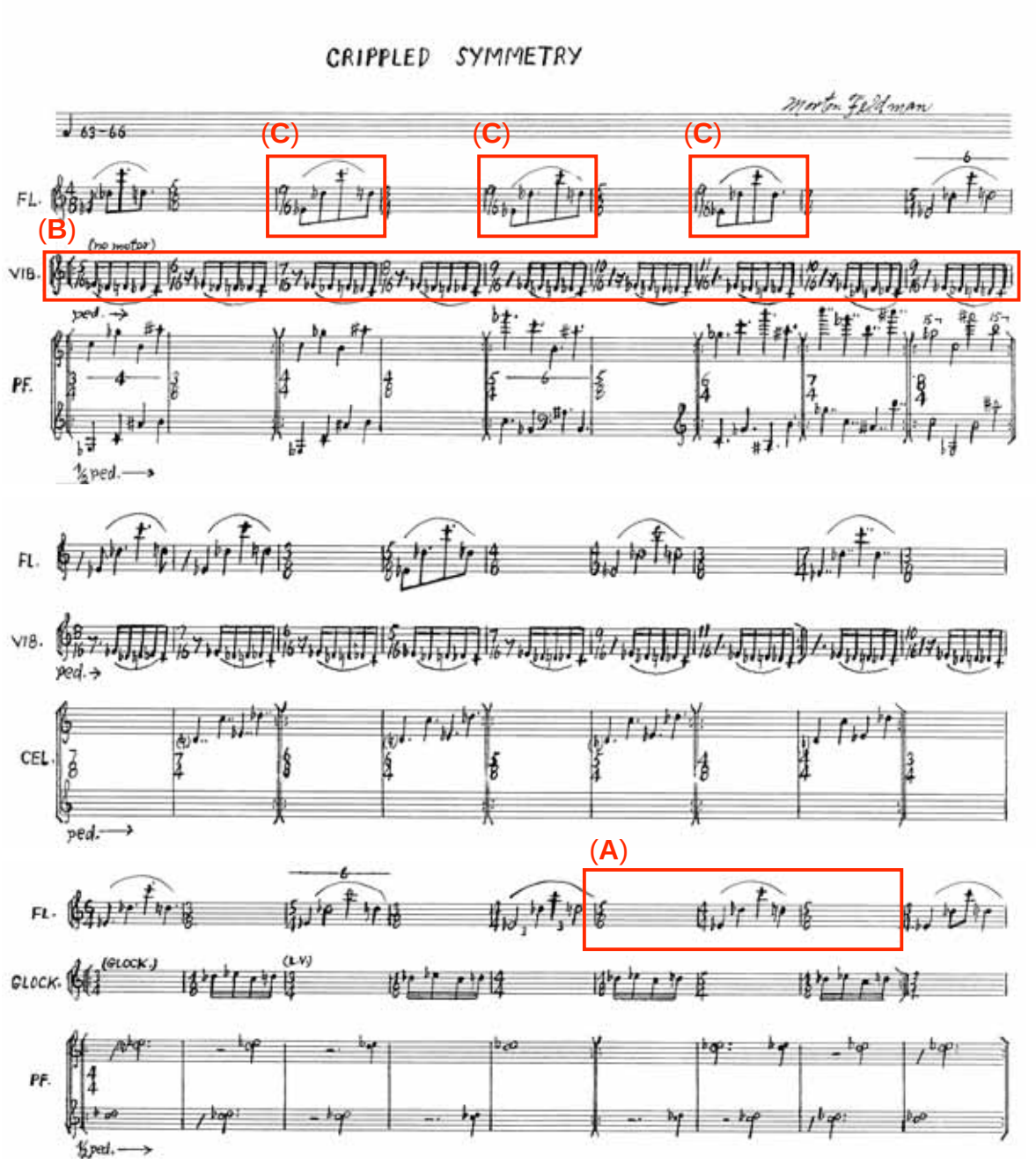



Figura 3: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Primeira página.

O trecho inicial apresenta as três operações com padrões descritas por Feldman no texto Crippled Symmetry:

*Moldura Vertical* – consiste em trabalhar um padrão simétrico de textura harmônica dentro de uma moldura (entre pausas) que varia a memória temporal, sem, contudo, perder a natureza simétrica do padrão utilizado – figura 4.

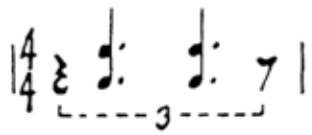



Figura 4: *Moldura Vertical*.

No trecho inicial de Crippled Symmetry podemos ver a ampliação desta técnica no terceiro sistema (**A**) – figura 3 – no qual ele cria um jogo de simetria e assimetria. Uma moldura assimétrica: 5/8 num gesto simétrico: 4/4 – com 4 seminimas. Feldman trabalha também com a Moldura simétrica (**S**) para um gesto assimétrico (**A**) – figura 5:

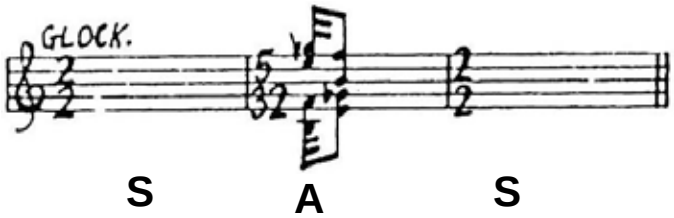
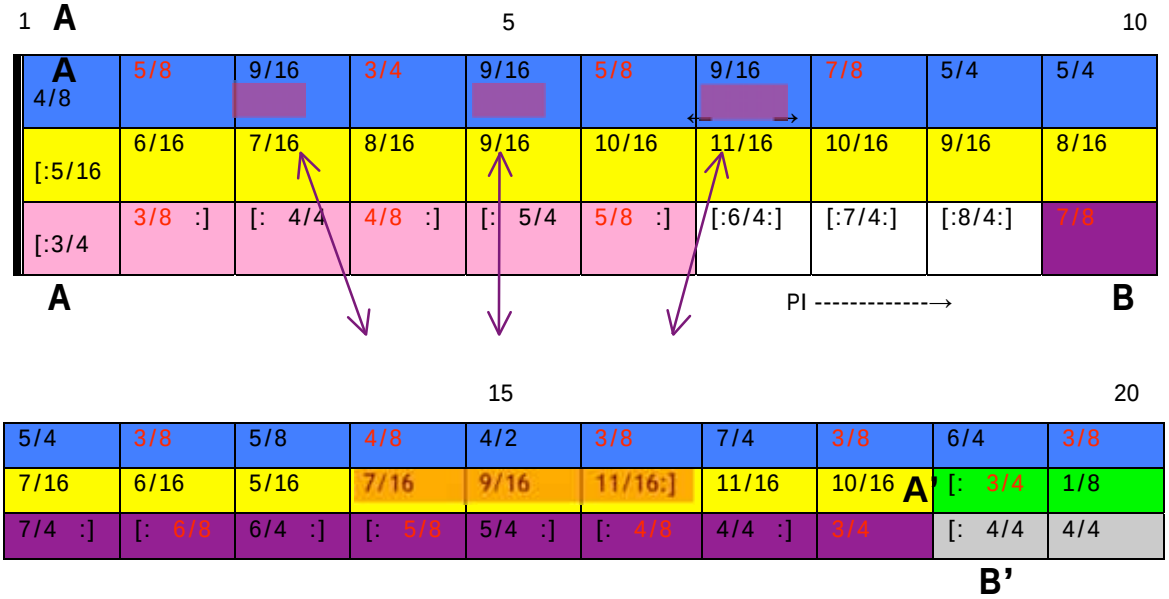



Figura 5: *Moldura Vertical.*

*Alteração do Impulso do Padrão* – Na linha do vibrafone podemos notar um padrão composto por um grupo de cinco semicolcheias (primeiro compasso 5/16) que aparece sendo reiterado até o final da figura 3 – (**B**). O que chama a atenção, é que a cada reiteração, o padrão é deslocado no seu impulso inicial pelo acréscimo de uma pausa de semicolcheia – primeiro o padrão é deslocado uma semicolcheia, depois uma colcheia, depois uma colcheia pontuada e assim por diante.

*Crippled Symmetry* – Nos compassos 3, 5 e 7 – (**C**) – da linha da flauta escritos em 9/16, vemos como Feldman altera o modelo composto por uma colcheia pontuada mais três colcheias, alterando a posição da colcheia pontuada. No compasso 3 o ponto de aumento aparece na terceira colcheia, no compasso 5 aparece na segunda colcheia e no compasso 7 na quarta (última) colcheia do padrão – figura 3.

O trecho inicial também apresenta, além destas operações mais pontuais, uma operação de ordem estrutural muito importante que é o processo de segmentação (o nosso maior interesse neste tópico), no qual Feldman apresenta em cada parte instrumental diferentes padrões baseados sobre o mesmo material harmônico, alem disso, estes padrões se apresentam em diferentes relações duracionais, geradas pelas diferentes fórmulas de compasso em que elas estão escritas e pelas repetições desiguais entre as partes instrumentais – figura 6. Podemos observar aqui mais atentamente as mudanças de fórmulas de compasso e suas repetições, além do comportamento do material harmônico/melódico, onde as diferentes cores das linhas representam grupos de padrões distintos e os números em vermelho os compassos de "pausas"[5]. Esta forma inicial de operação traz uma dessincronização que perdura por toda a peça, porém, outras seções da peça não tem a mesma superfície desincronizada como nesta seção inicial.




[5] Importante ressaltar, que o fato dos padrões terem distinções, não significa que eles têm características radicalmente contrastantes, mas apenas, que apresentam modelos modificados, muitas vezes sobre o mesmo material.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 25 | | | | | | 30 |
| 5/4 | 1/8 | 4/4 | 5/8 | 4/4 | 5/8 | 3/4 | 7/8 | ¾ | 5/8 |
| ¾ | 1/8 | 4/4 | 1/8 | 5/4 | 1/8 :] | 3/4 | 1/8 | [: 2/4 | 1/8 |
| 4/4 | 4/4 | 4/4 :] | [: 4/4 | 4/4 | 4/4 | 4/4 :] | 11/16 | 3/16 | 10/16 |
| | | | | | | | B'' -----→ | | |

Figura 6: Estrutura do inicio da primeira seção em *Crippled Symmetry*.

Na figura 7 vemos o comportamento dessincronizado entre as partes instrumentais e as proporções entre as 12 segmentações que formam *Crippled Symmetry*: **A – B – C – A' – D – A' – E – F – B' – F' – E' – F'**.

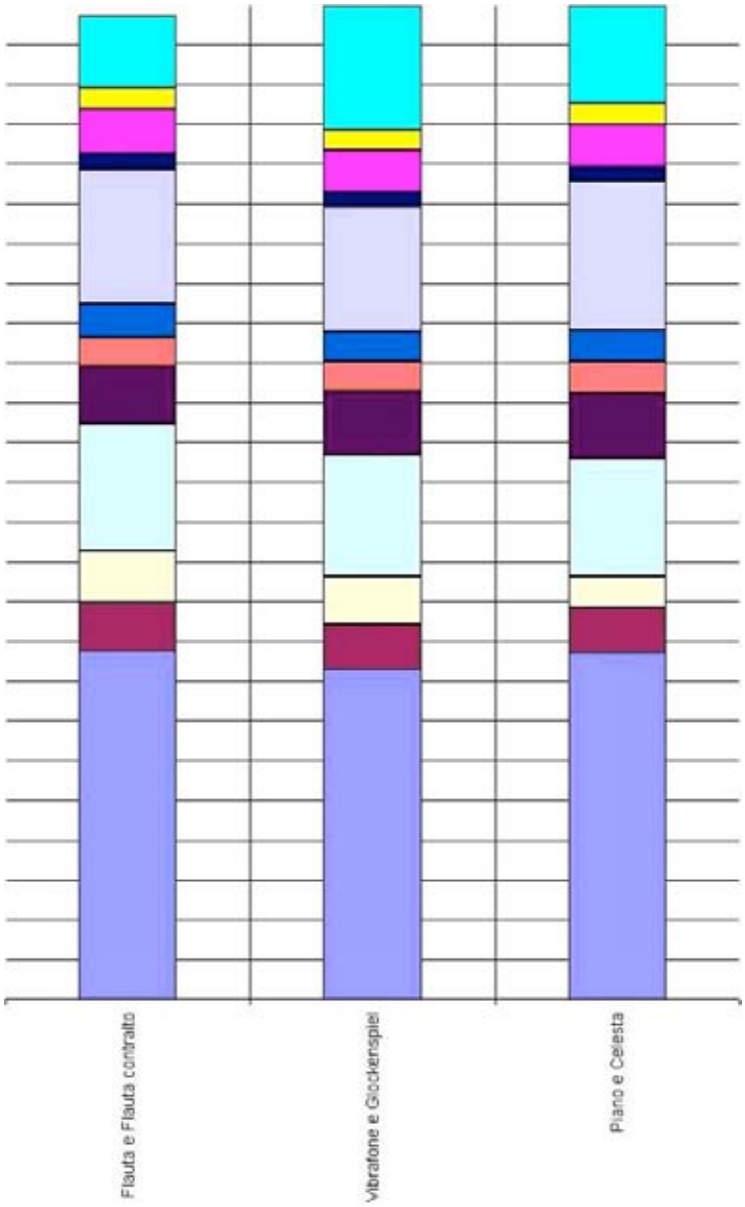



Figura 7: Diagrama dos padrões dentro das segmentações em cada instrumento de Crippled Symmetry.

Através do diagrama notamos que todas as partes se realizam enquanto textura mesmo com as defasagens entre elas, a não ser as seções 9 (de baixo para cima – azul escuro) – B' e 11 (de baixo para cima – amarelo) – E'.

## 3 – Feldman / tapetes: variação escondida – *abrash*

A mesma motivação que envolveu Feldman com relação à pintura de Johns, o conduziu na década de 70 a se interessar a colecionar tapetes nômades Turcos de onde ele trouxe para a sua música a concepção do *Abrach*. A técnica do *Abrash* consiste em pequenas mudanças nas cores em um mesmo tapete em virtude de se tingir pouca quantidade de fios. Embora a cor de uma área em particular do tapete supostamente possa ser a mesma do restante, na verdade esta não o é. Por exemplo: um tapete que possui uma área tingida em vermelho, também revela contrastes de marrom, roxo e vinho– figura 8.

Figura 8: Tapete nômade Turco.

Os tapetes Turcos contribuíram ainda mais à música de Feldman, as suas formas semelhantes, mas não simétricas chamaram sua atenção para a característica idiomática destes.

O trabalho de Feldman com as alturas busca operações que ressaltem suas preferências pela *Stásis* do tempo através da *Variação Escondida – Abrash* e da *"Crippled Symmetry"* (como vimos anteriormente). Podemos afirmar que a maneira como ele trabalha o material harmônico/melódico segue este mesmo caminho. Paula Kopstick Ames, numa análise de Piano (1977), citada por DeLio (1996, pp. 114-121), chamou atenção para as operações geradas por Feldman no seu trato com os materiais harmônicos:

**– Cruzamento de vozes:**

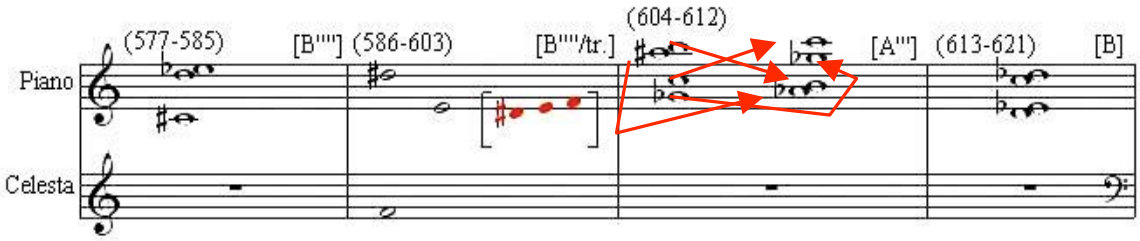



Figura 9: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*. Página 20.

Uma das maneiras mais freqüentes com que Feldman trabalha os materiais é através da simples redistribuição de um conjunto de notas. Aqui vemos uma destas formas, onde Feldman simplesmente inverte a posição das notas. Nota-se que a nota lá sustenido no primeiro acorde, passa a ser lá bemol. Esta pequena diferenciação na nota, além da inversão utilizada por Feldman, traz à memória o uso do *abrash*.

**– Mudança de registro:**

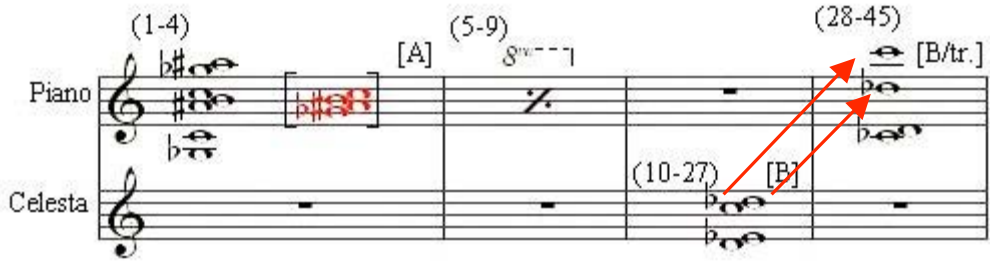



Figura 10: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*. Página 1.

Além do cruzamento de vozes, a mudança de registro pode existir ou não. No exemplo anterior também houve a mudança de registro, que pode estar relacionada a um cruzamento de vozes ou não, como no exemplo acima.

**– Inversão intervalar:**

Em *Crippled Symmetry*, Feldman não opera inversões intervalares, mas por ser este um procedimento comum em suas composições, apresentaremos através de um exemplo de outra peça escrita por ele intitulada *Coptic Light* (1987) para orquestra – figura 10.

No exemplo abaixo, notamos o movimento do intervalo de terça menor – fá sustenido e lá natural – inverter num intervalo de sexta maior – lá natural e fá sustenido – entre os acordes 3 e 4.

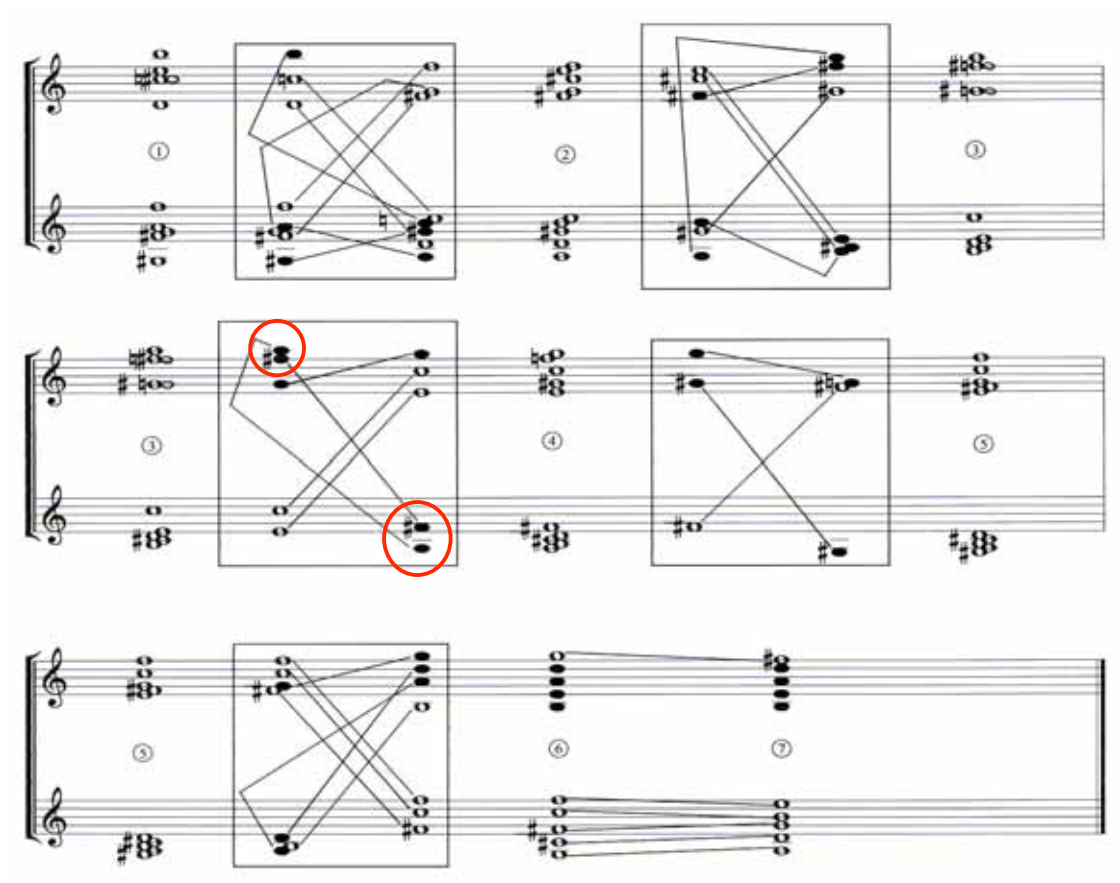


Figura 10: Processo de transformação nos acordes ocorrentes nos Contrabaixos em *Coptic Light*.

**– Processos aditivos/subtrativos:**

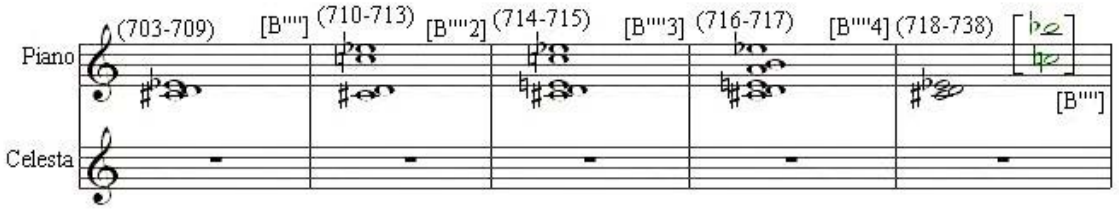



Figura 89: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*. Páginas 23-24.

Na figura 89 notamos um exemplo claro de processo harmônico aditivo, da mesma forma que Feldman também opera subtrativamente, principalmente se considerarmos a retirada intencional de material nos finais das suas peças.

## 4.3 Conclusão

Através dos aspectos analisados pudemos notar como através das segmentações, Feldman desenvolveu uma construção entre o fixo e o flexível, entre planos contrastantes e estáticos, simétricos e assimétricos através das técnicas da *variação escondida* e da *Crippled Symmetry*. As relações dos mateirais harmônicos/melódicos trazem a esta construção *"entre sensações"* uma espécie de unidade material auxiliadora nos sutis efeitos do *abrash*.

## Referências bibliográficas

CAGE, John. **De Segunda a Um Ano**. Trad. de Rogério Druprat; Rev. Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1995.

DELIO, Thomas. **The music of Morton Feldman**. Westport: Greenwood Press, 1996.

FELDMAN, Morton. **Crippled Symmetry**. Universal Edition, 1983.

FELDMAN, Morton. **Écrits et paroles, précédés d'une monographie par Jean-Yves Bosseur**. Paris: L'Harmattan, 1998.

FRIEDMAN, B. H; O'HARA, Frank. **Give my regards to eighth street: collected writings of Morton Feldman**. New York: Cambridge University Press, 2000.

GAREAU, Philip. **La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté**. Paris: L'Harmattan, 2006.

JOHNSON, Steven. **The New York Schools of Music and Visual Arts**. New York: Routledge, 2002.

VILLARS, Chris. **Morton Feldman Says: Selected interviews and lectures 1964 –1987**. London: Hyphen Press, 2006.

# A TRANSFORMAÇÃO FÍSICA DO PRÉDIO E A BUSCA DE ESTABILIDADE NA INCORPORAÇÃO PELA UNIVERSIDADE

*Leonardo L. Winter (UFRGS) Luiz Fernando Barbosa Junior (UFRGS)*

RESUMO: O artigo aborda a transformação física do Instituto de Artes e sua influência na evolução do ensino no Rio Grande do Sul. Fundado em 1908 em Porto Alegre, o Instituto de Belas Artes é uma das mais antigas e importantes instituições de ensino artístico-musical do Brasil. Constituído como um instituto particular de ensino às artes e música estruturou-se em duas seções: o Conservatório de Música e a Escola de Artes. A metodologia empregada se processou através de pesquisa bibliográfica e documental estabelecendo relações entre a estrutura física e a evolução do ensino musical no Rio Grande do Sul.

PALAVRAS-CHAVE: Conservatório de Música, Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Musicologia.

ABSTRACT: The article aproaches the physical transformation of the Institute of Arts and its influence on the development of education in Rio Grande do Sul. Established since 1908 in Porto Alegre city, the Instituto de Belas Artes is one of the oldest and more important institutions of music and artistic learning of Brazil. Initially conceived as a private institution, was structured in two main sections: the Music Conservatory and the Fine Arts School. The methodology used was done by bibliographic and documentary estabilishing relations between the physical structure and evolution of music education in Rio Grande do Sul.

KEYWORDS: Music Conservatory, Instituto de Belas Artes from Rio Grande do Sul, Musicology.

## 1 – introdução

Este trabalho aborda como a transformação estrutural do Instituto de Artes teve reflexos no ensino musical do Rio Grande do Sul e suas implicações nas modificações de sua estrutura física na incorporação à Universidade. Dado esse objetivo, o estudo está compreendido entre os anos de 1908 e 1962, datas que marcam, respectivamente, a criação desta Instituição e sua incorporação definitiva à Universidade.

Este apanhando histórico, realizado a partir de pesquisa bibliográfica e documental no Acervo Histórico do Instituto de Artes, bem como nos arquivos de jornais locais, visa contextualizar um período da evolução e transformação da estrutura que se deu pela consolidação e institucionalização acadêmico-universitária do projeto de ensino da música, resgatando e preservando a memória cultural na cidade de Porto Alegre e no Rio Grande do Sul, reconstruindo a história da incorporação do Conservatório de Música e Escola de Artes do Instituto à instituição universitária.

## 2 – antecedentes históricos

Aos vinte e dois dias do mês de abril de 1908, na cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul, foi assinado pelo Presidente do Estado, Dr. Carlos Barbosa, e por nomes representativos da sociedade local, a instalação da Comissão Central tendo como finalidade à implementação do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

Seu primeiro prédio, situado em um imóvel alugado pela Comissão Central da instituição, possuía três pavimentos e um auditório que, tal como destacam os documentos pesquisados, não permitiam o pleno desenvolvimento das atividades artísticas e musicais.

Figura 1 – Primeiro prédio do Instituto de Belas Artes do RS.

No relatório financeiro referentes aos anos de 1909-1910, primeiro ano efetivo de aulas no Conservatório de Música, observamos um aumento em itens de receitas e despesas onde já aparecem rubricas detalhadas que nos permitem vislumbrar algumas atividades desenvolvidas no primeiro ano de funcionamento: afinações de piano, despesas com anúncios, programas musicais e concerto, atividades de encerramento de aulas, receitas advindas de espetáculos musicais e de aluguel de sala. No item "despesas" o balancete revela os gastos com a remuneração dos professores e de funcionários.

| RECEITAS | DESPESAS |
|---|---|
| Saldo em 22 de abril de 1909----------35:628$200 | Folha de pagamentos |
| Contribuições----------11:050$000 | Professores----------5:684$000 |
| Subsídios do Governo ----------17:000$000 | Escola de Arte----------1: 355$000 |
| Subsídios da Intendência ----------2:000$000 | Escriturário, zeladora e contínuo----------540$000 |
| Matrículas----------3:710$000 | 2 Pianos ----------3:000$000 |
| Produto de espetáculos----------1: 183$250 | Aluguel de casa----------1: 705$000 |
| Leilão de 2 animais----------331$000 | Luz elétrica ----------467$950 |
| Aluguel de sala ----------270$000 | Ordenado ao guarda livros----------360$000 |
| Donativos----------85$000 | Conserto do prédio----------1:581$000 |
| Juros ----------2: 154$600 | Instalação de luz elétrica----------359$600 |
| | Cobrança de títulos----------48$000 |
| | Anúncios e programas ----------159$800 |
| | Telefone----------100$000 |
| | 1 Toilette----------100$520 |
| | Encerramento de aulas----------265$000 |
| | Compostura da casa ----------625$000 |
| | Pintura da casa----------220$000 |
| | 1 armário ----------52$000 |
| | Artigos para escritório----------220$700 |
| | Concerto----------35$000 |

| | |
|---|---|
| | Afinação de pianos ----------16$000 |
| | Diversas contas ----------1:615$800 |
| | Balanço----------54:901$680 |
| Total ----------73:412$050 | Total: ----------73:412$050 |

Fonte: (OLIVEIRA, 1912, p. [46]).

Também este balancete aponta receitas arrecadadas de contribuições de voluntários, matrículas e subsídios do Governo e da Prefeitura (Intendência) permitindo mesurar a importância dos subsídios do Governo do Estado - através da iniciativa do Presidente Carlos Barbosa - no apoio à nascente instituição. Nos anos seguintes as subvenções do Governo Estadual e da Prefeitura somaram a seguinte quantia:

| SUBSÍDIOS GOVERNAMENTAIS AO INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RS | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Anos | 1909 | 1910 | 1911 | 1912 |
| Governo Estadual | 12:000$000 | 20:000$000 | 25:000$000 | 25:000$000 |
| Prefeitura | 2:000$000 | 2:000$000 | 2:000$000 | 3:000$000 |

Fonte: (OLIVEIRA, 1912, p. 19).

Idealizado como uma sociedade particular e dependente das taxas de matrículas arrecadadas pelos alunos - formado em sua grande maioria por mulheres - o Instituto de Belas Artes dependia principalmente dos valores repassados pelo Governo do Estado para cobrir suas despesas. Finalmente no ano de 1913 o sobrado foi adquirido pelo Instituto por 30 contos de reis conforme consta na ata da Comissão Central do dia 04 de abril de 1913 representando uma maior estabilidade à nascente instituição.

Os recursos financeiros para a manutenção, provenientes de matrículas, donativos de particulares e contribuições do Governo do Estado, não permitiam a estabilidade, neste sentido era necessário buscar uma solução.

## 3 – a primeira incorporação à universidade

Com a criação da Universidade de Porto Alegre, em 1934, o Instituto de Belas Artes foi incorporado à nova estrutura. Tal incorporação, todavia, não perdurou e, em 5 de janeiro de 1939 o Governo do Estado edita o decreto nº. 7.672, desanexando o Instituto da Universidade com o argumento de que falta de reconhecimento federal e ausência de instalações adequadas. Nenhuma causa pode dar conta de todas as explicações que concorrem para essa exclusão. O reitor que encaminhou as causas da exclusão não possuía a vivência do campo artístico. Procedente da Faculdade de Medicina e Deputado Estadual empenhou-se vivamente num gerenciamento e num trabalho de saneamento econômico da Universidade.

Segundo Fernando Corona[1], falava-se que havia sido a título de economia e afirmava-se que um secretário de Estado fizera a pergunta: "como pode um tocador de trombone ganhar igual a um professor de Medicina?". Ao apelo feito pela comissão de professores que foi pedir amparo ao Palácio Piratini (Palácio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul), deu-se a seguinte resposta: "arte não interessa ao Estado" (CORONA, 1978).

## 4 – construção do prédio próprio do Instituto de Belas Artes

Em face da difícil situação criada, procurou a Congregação de 28 (vinte e oito) professores do Instituto sanar as lacunas que deram ensejo ao referido decreto. O então Diretor Tasso Corrêa imaginou a criação da Legião dos Contribuintes intitulados de Legionários das Belas Artes em prol da construção de um novo edifício.

A Congregação reuniu-se aprovando, em 23 de agosto de 1940, um regulamento para a ordenação e legalidade da campanha que foi acompanhado de um rápido histórico do educandário.

Novamente recursos da comunidade porto-alegrense foram angariados com a finalidade de auxiliar na construção de um prédio adequado: 700 (setecentas) pessoas contribuíram com diversos valores divididos em parcelas. Porém, a despesa para execução do novo projeto arquitetônico chegava a 1.500.000 (um milhão e quinhentos mil) contos de réis. A solução encontrada pelo então diretor do Instituto, professor Tasso Corrêa foi, conjuntamente com alguns professores, hipotecar suas residências

[1] Fernando Corona, contratado em 12 de maio de 1938 pela Universidade de Porto Alegre, foi fundador da cadeira de Modelagem e do curso de Escultura. Junto com o arquiteto Ernani Corrêa criou o projeto do prédio atual do Instituto.

particulares, obtendo assim a quantia necessária para construção do novo edifício do Instituto de Belas Artes.

No dia 30 de abril de 1941 o Governo Federal reconheceu o Instituto de Belas Artes como eficiente para poder educar às belas artes pelo decreto n.º 7197, publicado em 20 de maio do mesmo ano.

Agora o próximo passo era a construção do novo edifício. O Instituto passou a funcionar no 1º andar de um prédio alugado na Rua dos Andradas, nº 1.511, onde até a cozinha servia como sala de aula.

Registrou Corona em seu diário sobre a construção de um novo edifício:

> O caso da Escola era um problema de amor próprio que nos impulsionava a redobrar nossos esforços. A idéia de demolir o melhor casarão da Rua Senhor dos Passos e construir um alteroso edifício, se transformou em idéia fixa (CORONA, 1940).

No mesmo ano de 1941 foi iniciada a demolição do antigo edifício com três pavimentos e, em primeiro de julho de 1943, inaugurado o novo prédio dispondo de instalações modelares, conforme parecer do inspetor federal, Dr. Rômulo Gutierres, que assim se manifestou a respeito em documento oficial dirigido ao Exmo. Sr. Ministro da Educação: "[...] instituto confortavelmente instalado em uma das mais modernas e amplas sedes escolares que me tem sido permitido ver em minhas missões de inspeção". Em virtude do reconhecimento federal e das instalações de que dispunha, a Congregação de professores do Instituto dirigiu-se em outubro de 1943 ao Governo do Estado pleiteando sua reincorporação à Universidade, visto como haviam desaparecido os motivos do seu afastamento.

O Conselho Universitário emitiu um parecer no dia 5 de janeiro de 1944, contrário à incorporação, alegando a existência uma instituição de mais alta importância para a cultura riograndense e que não possuía estabilidade assegurada, que era a Faculdade de Filosofia. Também pelo fato de assumir um orçamento de Cr$ 680.000,00 fora o valor relativo ao empréstimo feito com a Caixa Econômica Federal.

O reitor da Universidade de Porto Alegre, Saint Pastous, que assumiu o cargo após a decisão do Conselho Universitário, foi favorável à reincorporação do Instituto de Belas Artes, mesmo contrário da decisão, acentuando ainda que: "a Faculdade de Filosofia e Letras e o IBA estão para a formação da cultura como os institutos de ciência pura para a criação do espírito de pesquisa. Sem uma e outra, a Universidade será apenas uma ficção decorativa, que não justifica a responsabilidade de seus desígnos".

Depois de sua primeira desincorporação, o Instituto tentou por diversas vezes uma estabilidade com a instituição universitária sem sucesso.

## 5 – ampliação do prédio do Instituto de Belas Artes

Mesmo sem o apoio da instituição universitária, em março de 1947, Tasso Corrêa, Diretor do Instituto, consegue com o Ministério da Educação uma subvenção de 2 milhões de cruzeiros. Com isso o Instituto compra a velha casa de nº 256 (ao lado do prédio inaugurado em 1943) para a ampliação do prédio do IBA.

Fernando Corona desenvolveu o projeto de ampliação do prédio e sonhou mais longe projetando um Grande Teatro Auditório com capacidade para 2.000 pessoas, com salas de ensaios, camarins e todo o conforto de uma grande sala de espetáculo como mostra a *figura 2*. À esquerda do prédio da Escola seria um Museu de Belas Artes com muita luz e salas de restauração e laboratórios. Este projeto ocuparia todo ângulo par superior da Rua Senhor dos Passos. Esse projeto circulou, ganhou as ruas e o público através dos periódicos impressos da capital.

Figura 2: Projeto Auditório-Teatro, Escola e Museu de Belas Artes.

## 6 – reincorporação do instituto à universidade

Descrito como possuidor de uma tenacidade incomum, o professor Tasso Corrêa alimentou de esperanças o corpo docente do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre e levou à frente a luta pela reincorporação do Instituto à Universidade. Esse projeto adormecia na Câmara dos Deputados na Capital Federal (Rio de Janeiro) em razão da burocracia e da ausência de prioridade.

Em agosto de 1962, Fernando Corona e o Presidente do Centro Acadêmico Tasso Corrêa, o estudante Luiz Carlos Maciel, foram a Brasília, após uma passagem pelo Rio de Janeiro. Em contato com o Deputado Aderbal Jurema, Relator do Projeto de Reincorporação do Instituto de Belas Artes à Universidade na Comissão de Educação da Câmara dos Deputados, conseguiu deste e de outros deputados a promessa de apoio a aprovação do projeto na referida comissão. Consumada esta etapa, o projeto foi remetido ao Plenário da Câmara dos Deputados, sendo então designado Relator o Deputado Celso Brand. Após intenso trabalho junto ao Presidente da Câmara e outros Deputados, o projeto finalmente foi à votação, sendo aprovado no dia vinte e sete daquele mês.

Finalmente, no dia quatro de dezembro de 1962 foi sancionado pelo Presidente da República João Goulart, o projeto de reincorporação do Instituto de Belas Artes a atual Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), da qual faz parte até os dias de hoje, garantindo estabilidade e continuidade no projeto de ensino das artes e música na cidade de Porto Alegre.

## 7 – conclusão

Os fatos ocorridos com o Instituto de Artes permitem uma reflexão sobre os caminhos percorridos pela instituição na história e seus personagens. Criado como uma instituição particular de ensino das artes e da música dentro de um projeto republicano para desenvolvimento e "progresso" da sociedade foi somente através da incorporação definitiva à Universidade que o referido Instituto adquiriu estabilidade e reconhecimento para continuidade do seu trabalho.

Neste contexto desfavorável o Instituto Artes pode não ter contado com o apoio político necessário aos seus projetos, entretanto a sociedade Gaúcha reconheceu a sua importância e integrada a este, permitiu que o Instituto exercitasse o seu objetivo maior: a formação, desde 1908, de inúmeros e conceituados artistas.

Consta nos registros documentais importantes nomes das artes e da música, os quais fazem parte da história nacional e internacional, seja como mestre, ou egressos desta persistente instituição.

Neste sentido, pode-se dizer que o Instituto de Artes percorreu o caminho "inverso" apregoado pelos pensadores neoliberais da atualidade de manter a intervenção do Estado ao nível mínimo e somente em áreas consideradas "importantes" e "estratégicas". Numa sociedade capitalista e massificada o Estado tem obrigação de apoiar os projetos de pesquisa na área das artes permitindo estabilidade e continuidade aos projetos em áreas consideradas "não-estratégicas". Somente através de uma política pública continuada e consistente poderá a sociedade brasileira se desenvolver de maneira equilibrada proporcionando um *feedback* aos cidadãos desse país, estabelecendo-se parcerias decisivas entre o Poder Público e a iniciativa privada.

**Referências bibliográficas:**

CORONA, Fernando. *Instituto de Artes: 70 anos.* Correio do Povo – Caderno de Sábado. Porto Alegre, 1978, 29 (4).

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. rev e ampl. Porto Alegre: Movimento, 1984.

INSTITUTO DE ARTES. *Os dez primeiros anos*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul [s.d]. 70 p.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 151-167.

NOGUEIRA, Isabel e SOUZA, Márcio. Aspectos da música no Rio Grande do sul durante a Primeira República (1889-1930). Artigo inédito: 2007

OLIVEIRA, Olinto. Relatórios de 1909 a 1912 do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1912.

SIMON, Círio. *Etapas e contribuições do Instituto de Artes da UFRGS na constituição de expressões de autonomia no sistema de Artes Visuais do RS***.** Porto Alegre, 1999. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

# CORRESPONDÊNCIAS MUSICAIS E VISUAIS EM *PROMETEU* DE SCRIABIN: ABERTURA, TEMPORALIDADE E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

*Alexandre Freitas (USP-FAPESP)*

RESUMO: Visando nos aproximar das correspondências entre poéticas musicais e visuais, apresentamos a obra *Prometeu* de Alexander Scriabin sob três perspectivas. Na primeira, a obra é apresentada e sua abertura é sugerida, a partir dos conceitos de Umberto Eco. As questões relativas à temporalidade e forma musical são levantadas e, na parte final, entramos no cerne do trabalho abordando os processos de tradução intersemiótica, fundamentados em Júlio Plaza.

PALAVRAS-CHAVE: temporalidade, forma, abertura, intersemiótica.

ABSTRACT: With the purpose to exploring the relation between Musical and Visual Poetics, we present the work *Prometheus* by Alexandre Scriabin from three viewpoints. Firstly, the work is presented with its' overture suggested, inspired by the ideas of Umberto Eco. The question related to temporal and musical form are raised and, in the final part, we enter the nucleus of the work, addressing the processes of intersemiotic translation founded by Julio Plaza.

KEYWORDS: temporal, form, overture, intersemiotic.

> "Quando mais inçado de dificuldades seja um texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de criação ele será. (...) Quanto mais intraduzível referencialmente, mais transcriável poeticamente." (CAMPOS, 1996, p.33)

## Introdução

A busca pelas "semelhanças secretas"[1] entre poéticas musicais e visuais vem intrigando artistas, cientistas e pensadores há séculos e suscitando inúmeras maneiras de aproximar práticas artísticas. Para ilustrar um desejo de aproximação poética, trataremos, sobretudo, das relações entre som e cor no caso de Alexander Scriabin e sua obra *Prometeu*.

Representações pictóricas do gesto musical, música descritiva, associações de parâmetros físicos (freqüências, intensidades e durações), a sinestesia como ocorrência neurológica e a transposição de técnicas e estruturas estão entre maneiras de se estabelecer elos entre música e artes visuais. *Prometeu* parece sintetizar a maior parte dessas formas de aproximação.

Em uma obra da complexidade de *Prometeu,* as considerações sobre a temporalidade e os processos analíticos da semiótica fazem emergir um número enorme de questões, revelando assim um território fértil de estudo e reflexão. Nossa pesquisa se limita a uma apresentação sucinta da obra, reflexões que reportam à sua abertura e dimensão temporal e às questões de tradução intersemiótica.

## 1. a obra e sua abertura

### a) Alexander Scriabin e *Prometeu*

Alexander Nikolayevich Scriabin (1872-1915) foi um pianista e compositor russo que tem em sua estética elementos do romantismo tardio permeado de uma ideologia místico-filosófica. Em sua obra sentimos ressonâncias chopinianas, bem como uma dissolução tonal cada vez maior e uma motivação que é freqüentemente associada à idéia do super-homem de Nietzsche aos princípios da Teosofia. Esta fusão de filosofia, religião e ciência dos princípios teosóficos, o levou ao fascínio pela figura de Lúcifer. Esta denominação, que na tradição cristã representa o anjo caído ou a representação do diabo, tem uma significação distinta na doutrina teosófica. Lúcifer, no glossário de Helena Blavatsky[2]. Além de significar a estrela da manhã e o planeta Vênus, esconde uma multiplicidade de significados alegóricos, dos quais talvez o mais importante seja sua identificação com *Manas*, a Mente dual, a inteligência espiritual que habita em todos os homens, que tanto condescende voluntariamente em cair na matéria como é o

[1] Termo usado por Souriau em "La correspondence des arts" (1969).
[2] Helena Blavatsky (1831-1891) foi uma das fundadoras da Sociedade Teosófica e responsável pela sistematização da moderna Teosofia.

agente que foge por si mesmo da animalidade e resgata-se para uma vida superior, sendo ao mesmo tempo o Tentador e o verdadeiro Redentor interno de cada um[3].

Lúcifer encontra na Teosofia uma correspondência com *Prometeu* que, de acordo com mito grego, roubou o fogo dos deuses, rompeu o firmamento e o deu ao homem. Como punição, Zeus o acorrentou no monte Cáucaso onde um abutre se alimentava diariamente de seu fígado. Esse mito motivou Scriabin na composição de um poema sinfônico em 1910. Na obra *Prometeu*, que tem como subtítulo *O Poema de Fogo*, Scriabin introduz, em meio a uma grande orquestra e a um coro misto, um instrumento que ele chamou de *luce*, um teclado que projetaria cores correspondentes às notas musicais.

A notação do *luce* consiste em duas partes. Segundo BOWERS (1980, p.V), a parte inferior é o ponto de órgão, a cor de fundo (*background)*, a atmosfera que pretende tomar parte da sala. Denota a idéia de Scriabin de evolução espiritual através de uma troca menos freqüente de cores. A parte superior está constantemente em transformação. Para cada novo acorde ou tonalidade, uma nova cor. A intensidade das luzes segue a dinâmica da orquestra.

Scriabin cria em *Prometeu* um território em que, motivado por ideais teosóficos e fundamentos mitológicos, uma obra é construída a partir de cores e sons musicais. Partindo de um longo acorde dissonante que sugere o *Caos Original*, o compositor vai apresentando temas musicais, que ele chama de *Principio Criativo, Desejo, Despertar da Consciência, Ego, Dança da Vida e Dança dos Átomos* (ibid., p.III).

Na capa da primeira edição de *Prometeu* e na maioria das edições seguintes se encontra, a pedido de Scriabin, um desenho de seu amigo belga Jean Delville. Na parte inferior da ilustração, dois triângulos sobrepostos que representam Lúcifer.

A riqueza das transformações melódicas e harmônicas, caracterizada por uma dispersão e instabilidade do sistema tonal, assim como as sugestões visuais do *luce* e da presença do mito, fazem de *Prometeu* uma obra portadora de grandes ambigüidades internas e polissemia.

## b) abertura

A multiplicidade de elementos e linguagens, ou melhor, códigos envolvidos na obra observada e a possibilidade de alguma imprecisão, que comentaremos a seguir, suscitaram uma idéia de abertura em *Prometeu*. Umberto ECO (2007) atribui ao conceito de obra aberta dois sentidos: um amplo e um mais específico. O sentido amplo de obra aberta é caracterizado pela ambigüidade que existe na obra, mesmo quando o artista visa uma comunicação unívoca. Desse modo, toda obra de arte é aberta e portadora de uma pluralidade de significados em um só significante. O sentido mais específico é apresentado por Eco como aquela obra que tem em sua poética uma tendência aos atos de promoção da liberdade do intérprete e/ou do receptor. O que distingue do restante das obras de arte é o discurso aberto, que é característica das obras de vanguarda em particular, que "apresenta-nos as coisas de modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados" (ibid., p.280). O artista coloca em lugar privilegiado a ambigüidade do discurso.

No caso de *Prometeu*, apesar de Scriabin introduzir o *luce* como instrumento na orquestra, não ficou claro o modo de execução desse instrumento, mesmo que a duração, intensidade e cor estando determinadas. Os modos de projeção e as exigências físicas da apresentação das cores não são especificados. A poética de Scriabin apresenta assim uma ambigüidade de leituras que vai variar enormemente de acordo com a execução do *luce* e o grau de importância a ele conferido pelo regente ou pela direção artística da *performance*. *Prometeu* não renuncia a transmissão de uma mensagem ordenada, mas expande as possibilidades de leitura da obra através do princípio de uma obra inacabada (na execução do *luce*), das interseções entre sons e luzes visando uma correspondência direta e na tradução de um mito grego.

É interessante observar também que a dimensão narrativa de um poema sinfônico que se encontra em *Prometeu* nos remete a um aspecto discursivo de um texto musical e visual que nos prescreve, através das sugestões encontradas no título, na pintura da capa da partitura e nas prescrições do compositor, o que devemos desejar, perceber e buscar na obra. Excetuando-se a imprecisão da realização do *luce* e as ambigüidades que podem emergir da tentativa de transposição visual-musical, *Prometeu* caracterizaria um discurso persuasivo, de acordo com a definição de ECO[4] (ibid., p. 280). A obra pode construir assim uma tensão entre discurso persuasivo e aquele de uma obra aberta, portadora do princípio do inacabado.

[3] De acordo com o prefácio de BOWERS (1980, p.IV).
[4] O discurso persuasivo é aquele tipo de discurso que quer nos levar à conclusões definitivas.

## 2. temporalidade

### a) Distinções e aproximações nas percepções visuais e sonoras

Júlio PLAZA (2003, p.59) expõe algumas distinções fundamentais entre o objeto visual e o acústico. A primeira está ligada ao caráter seletivo do sinal visual, que apesar de se dar no tempo, está suscetível à escolha e eliminação de informação no campo de amostragem. O canal acústico, por outro lado, é obrigado a perceber as várias sucessividades. Uma segunda distinção diz respeito a maior facilidade do canal visual em escolher a fonte de informação. A maior quantidade de informação no campo visual e a ausência de fronteiras e significados do espaço acústico distinguem também os sentidos visuais e acústicos.

O conceito de tempo na música, assim como nas artes visuais, pode ser abordado sob diferentes perspectivas. O tempo suscita alguns posicionamentos por parte dos artistas e diversas indagações e relações são possíveis. Artistas plásticos, músicos e estudiosos de diversos períodos refletiram em algum momento sobre questões temporais.

Robert Delaunay e Paul Klee, por exemplo (BOSSEUR, 1998, p.50), comentaram a relação da música com o tempo. O primeiro acreditava que a percepção do universo só se completava como a visão, pois a idéia de sucessão que pressupõe a audição se limita à duração e perde em profundidade em relação à visão. E Klee, por sua vez, destacava a vantagem da dimensão visual não ter início nem fim e por isso nos deixar livres para nos abandonar em infinitas leituras.

O aspecto temporal, que distingue a música e a fala das artes visuais, pode também revelar interseções na instauração de seus objetos. O pensamento, que antecipa uma criação ou uma execução musical, é um fenômeno espacial, atemporal e não ordenado e só depois se encarnará em formas simbólicas lineares (NATTIEZ, 2005, P.98). Uma "imagem musical" anteciparia a composição e a interpretação musical e a existência de uma obra encontraria uma ressonância em uma dimensão visual, de acordo com DAHLHAUS (1991, p.23):

A música, de modo análogo a uma obra de arte plástica, é também objeto estético, objeto de contemplação estética. A sua objetalidade mostra-se, claro está, menos de um modo imediato do que indireto: não no instante em que ressoa, mas só quando o ouvinte, no fim de uma frase ou de um membro, se vira para o que decorreu e o representa para si como um todo consistente. A música toma ao mesmo tempo uma forma quase espacial; o que foi ouvido consolida-se em algo que está diante de nós, numa *objetividade por si subsistente*.

Uma outra aproximação da temporalidade da música é apresentada por LÉVI-STRAUSS (1997, p. 71). A música, apesar de requerer uma dimensão temporal para se manifestar, pode transcender o plano de linguagem articulada, suprimir e imobilizar o tempo e atuar da mesma forma que o mito, referir-se a eventos passados que se constituem como estruturas permanentes, caracterizando uma ambigüidade fundamental que estabelece elos entre o passado, o presente e o futuro[5].

Por outro lado existe a dimensão da significação. O som musical, assim como os fonemas, por si só, são qualidades acústicas. São representações sem conceito: "idéias estéticas" que se articulam por meio de analogias diversas com "idéias racionais", conceitos que agem por meio de símbolos, segundo KREMER (1984, p.35) e sua fundamentação kantiana.

### b) O tempo em *Prometeu*

Entre as motivações para a composição de *Prometeu* por Scriabin estaria a crença em um *locus extra temporal* e na possibilidade de se buscar uma sincronia das vibrações do universo e sua percepção pelos sentidos. Esse posicionamento pela unidade das artes sugere uma ênfase em um dos modos de existência de uma obra de arte segundo os conceitos de Étienne SOURIAU (1969, p.91): a existência transcendental. Esse modo de existência, certamente o mais complexo dos quatro (físico, fenomenológico, causal e transcendental), corre o risco de aproximar-se de uma metafísica platônica que pode estar além da arte e acabar por sendo estranha à ela (DAHLHAUS, 1991, P.14).

Mas a aproximação temporal de *Prometeu* parece encontrar uma ambigüidade interna no que diz respeito à forma composicional. A obra está composta a partir de princípios normativos de uma forma sonata, segundo os quais a obra encerra três partes principais: uma exposição dos principais conteúdos temáticos, o desenvolvimento das principais unidades temáticas e uma recapitulação da exposição. Entretanto, uma tensão conceitual aparece na medida em que a forma musical precisa seguir a linearidade de uma história, no caso, o mito grego de *Prometeu*. Para conseguir transpassar esse desafio de um retorno ao tema inicial e uma continuidade do serviço à motivação mitológica, Scriabin recorre

[5] Podemos estabelecer uma semelhança com as reflexões de Santo Agostinho acerca da música e o tempo. Uma obra musical seria formada pela lembrança presente da melodia passada, a melodia presente e a expectativa presente de sua continuação.

ao *luce*, com efeitos luminosos distintos e não como recapitulação e a uma transposição da tonalidade principal da obra. Mesmo rompendo com estruturas estabelecidas historicamente no tratamento melódico e harmônico de *Prometeu* e com a liberdade dada pelo conceito romântico de poema sinfônico[6], Scriabin se manteve fiel à estruturação formal que se estabeleceu no século XVIII.

A sucessão de acontecimentos do mito grego de *Prometeu* ao qual a música e as cores devem servir é submetida a uma estrutura formal que carrega em seus fundamentos a idéia de retorno. Essa ambigüidade essencial acaba por produzir um tipo de tensão, que julgamos fértil, no interior da obra de Scriabin estudada. Em *Prometeu*, mesmo sendo conduzido por uma narrativa mitológica, o fim guarda similaridades com o início.

## 3. Traduzindo o intraduzível

### a) A sinestesia como tradução direta

Dentre as formas de se aproximar os fenômenos sonoros e visuais, dois parecem se distinguir dos procedimentos artísticos: a maneira científica e os casos neurológicos. Há séculos cientistas buscam estabelecer uma relação entre sons e cores. Isaac Newton, já no século XVII, supôs que o espectro de sete cores tinha relação direta com as sete notas musicais. Um de seus alunos, o padre Louis-Bertrand Castel, ficou conhecido no século XVIII graças à invenção do cravo ocular, um órgão que, através de um grande aparato de espelhos e velas projetava cores que se relacionavam com as notas musicais. Entretanto, até hoje não existem comprovações científicas aceitáveis de uma real aproximação entre freqüências sonoras e luminosas (LÉVI-STRAUSS,1997, p.99).

Além da vontade de se estabelecer relações entre sons e cores que permeia a história e a ciência, existe uma aproximação que é real, porém extremamente individualizada, entre as percepções sonoras e auditivas. Trata-se de uma forma de sinestesia conhecida como "audição colorida". A sinestesia é a ligação através da qual a excitação de um sentido incita, em algumas pessoas e de maneira regular, impressões de um outro sentido e pode ser herdada geneticamente ou fruto de um distúrbio traumático (SOURIAU, 1969, p.148). PLAZA (2003, p.60) cita colocações de Jackoson e Sapir que comentam as relações de semelhança estabelecidas entre o som fonético e sensações musicais, olfativas ou tácteis. Por que um timbre, com sua gama de harmônicos, sua duração e freqüência não poderia suscitar algum tipo de sugestão visual em função de leis neuropsicológicas? Por exemplo, dificilmente associaríamos uma nota aguda de um violino a uma cor clara e com pouco brilho. Sob esse aspecto existiria uma forma de sinestesia branda para grande parte dos humanos.

Alexander Scriabin é freqüentemente citado na literatura musical como sinesteta portador de audição colorida. Ao mesmo tempo, seu interesse pela teosofia e as influências do ideal wagneriano de arte total, o influenciaram na composição de *Prometeu*.

O fenômeno fisiológico da sinestesia, como bem o demonstrou Oliver SACKS (2007) e Sérgio Bittencourt SAMPAIO (2001), é algo pessoal e que não poderia se tornar parâmetro para o estabelecimento de analogias universais entre sons e cores. Como diz ECO (2007, p.54): "O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equívoco".

Quando observamos o tratamento das cores no *luce* percebemos que nem sempre existe uma correspondência direta entre as harmonias musicais e as cores. O que supõe outros tipos de processos de tradução, além das equivalências sensoriais apresentadas por Scriabin nas páginas iniciais da obra estudada.

### b) Processos de tradução intersemiótica

O fato de não existir na totalidade de *Prometeu* uma correspondência direta entre uma determinada nota e uma determinada cor nos revela que a operação tradutora de Scriabin ou a interpenetração de linguagens ocorre como trânsito criativo e não se liga a fidelidade. Sendo assim, a poética de Scriabin, se refletida sob os conceitos apresentados por PLAZA (2003, p.2), cria sua própria verdade, estabelece as ligações temporais e se firma como poética sincrônica.

De acordo com PLAZA (ibidem, p.11), a especialização dos sentidos em categorias bem demarcadas acabou por limitar o alcance sensorial de uma determinada expressão artística e nos leva ao risco de perder a "sugestiva importância" da interpenetração de sentidos. No meio musical existe, desde o Romantismo, uma forte resistência na aceitação ou na abertura as formas de expressão que não sejam

[6] Tipo de composição musical que segue um programa extra-musical em sua estrutura narrativa. Foi muito explorada no Romantismo por compositores como Liszt, Berlioz e Richard Strauss.

dirigidas somente à audição[7]. Carl DAHLHAUS (1991, p.24) critica os que vêem com maus olhos o estabelecimento de relações entre música e visualidade:

> Nada seria mais falso do que ver no impulso para a espacialização uma distorção da essência da música. Na medida em que ela é forma, alcança, falando em termos paradoxais, a sua existência verdadeira justamente no momento em que se esvai. (ibid., p.24).

Tendo partido da sinestesia e da vontade de expressão de totalidade sugerida pela prática teosófica, sentimos a predominância de alguns tipos de interseções na poética de Scriabin. Mesmo que a tradução intersemiótica tenha por princípio o enfrentamento do intraduzível, é interessante observar que, no caso de um sinesteta, as leis transductoras são respostas neuropsicológicas individualizadas e que sugerem um isomorfismo em sua estrutura[8]. *Prometeu* parece ser portador de um hibridismo de processos intersemióticos, já que carrega consigo relações diretas e indiretas entre notas musicais e cores, suscitada pela sinestesia e motivada por princípios teosóficos de totalidade e de correlação entre as freqüências das diferentes energias vibratórias. Segundo a tipologia de traduções intersemióticas apresentada por PLAZA (2003, p.90-94), a materialização do poema sinfônico *Prometeu* poderia se adequar às seguintes categorizações de traduções:

- Tradução Icônica *ready-made:* esse processo de tradução se pauta pela similaridade da estrutura, estabelecendo uma analogia entre os objetos imediatos de acordo com conceitos de Peirce. Scriabin, possivelmente graças a sua sinestesia, estabelece uma analogia direta entre notas musicais e cores em sua poética na maior parte de *Prometeu*[9]. Na instância da recepção, essa analogia não é percebida de imediato, mas vai se configurando no decorrer da obra e na medida em que o texto musical vai sendo apreendido.

- Tradução Indicial: Plaza distingue as traduções indiciais topológica-homeomórfica e topológica-metonímica. Na primeira, cada ponto de uma figura corresponde a um ponto da outra e na segunda existe um homeomorfismo parcial de caráter metonímico como forma de estabelecer continuidade entre o original e a tradução. Na tradução indicial topológica-metonímica elementos são deslocados e podem ser "orientados" espacialmente e contextualmente, procurando novas organizações e cristalizações. No caso de *Prometeu*, apesar de existirem passagens em que notas musicais específicas de um instrumento corresponderiam às "notas coloridas" do *luce*, a operação que parece predominar é a indicial topológica-metonímica. Os deslocamentos de elementos da obra na produção de novos significados podem ser análogos a tratamentos contrapontísticos entre a parte musical e as cores presentes.

- Tradução Simbólica: A motivação extramusical vinculada ao pretexto filosófico de *Prometeu* transforma os signos diversos em metáforas um do outro. O ciclo de quintas a partir do qual Scriabin orienta seu poema sinfônico agrega às notas musicais e às cores significados psicológicos que devem ser agregados à descrição do mito grego. Por força da convenção abaixo reproduzida, a tradução simbólica define os significados lógicos "mais abstratos e intelectuais do que sensíveis" (PLAZA, ibid., p. 93).

PLAZA (ibidem, p.90), baseando-se em Peirce, apresenta os signos icônicos, indiciais e simbólicos como partes constitutivas do pensamento intersemiótico que se apresentam sob três formas de tradução. A Tradução Icônica enquanto *transcriação* que aumenta a taxa de informação estética. Além da complexidade harmônica e melódica, são inseridas cores que ampliarão o número de ícones presentes e que no decorrer da obra podem despertar sensações análogas aos sons musicais. A Tradução Indicial acentuará as características físicas do meio que abriga o signo (no caso de *Prometeu*, as ondas sonoras e as ondas luminosas) e será uma *transposição*. O símbolo se constituindo em uma regra que determinará sua significação concerne a Tradução Simbólica e será uma *transcodificação.*

## Conclusão

Buscando um entendimento das relações entre música e cores na poética de Scriabin passamos por questões fenomenológicas, estéticas e semióticas. As correspondências artísticas sugerem uma abertura à interdisciplinaridade e, principalmente, à força e mistério da *poïesis.*

A obra de Scriabin parece anunciar uma tendência do século XX em que a música visa uma libertação de uma dimensão estritamente temporal para buscar uma relação mais profunda com uma visualidade e espacialidade. A obra observada é portadora de ambigüidades no que diz respeito à sua forma musical, à execução do *luce* e aos processos de tradução.

*Prometeu*, com sua complexidade harmônica e melódica e sua interação direta com a visualidade e o mito, faz emergir uma série de questionamentos e tensões nas esferas poéticas, estéticas e críticas. A

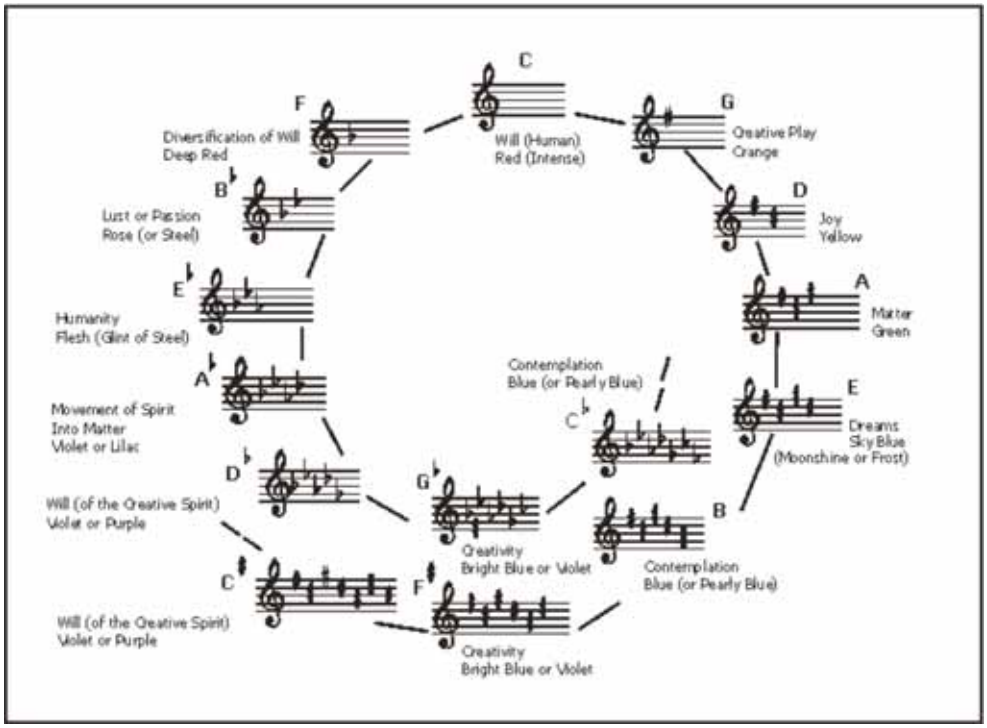
---

[7] É o caso especialmente dos poemas sinfônicos.

[8] "Substâncias diferentes que cristalizam-se no mesmo sistema, com a mesma disposição e orientação dos átomos e moléculas" (PLAZA,2003, p.90).

[9] Essa relação de equivalência entre sons e cores é revelada nas primeiras páginas da partitura de *Prometheus*, mas como já foi comentado, não se sustenta integralmente na obra.

obra incita aprofundamentos em suas especificidades e sua análise poderá gerar desdobramentos mais gerais que dizem respeito às traduções e seus limites bem como a sua abertura poética.




(SCRIABIN, p.VI, 1980)

## Referências bibliográficas

BOSSEUR, Jean Yves. Musique et arts plastiques: Interactions au XXeme siècle. Paris: Minerve, 1998.

BOUCOURECHLIEV, André. Le langage musical. Paris: Fayard, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. "Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcriação do lance de dados de Mallarmé". In: COSTA, Luís Angélico da. Limites da Traduzibilidade. Salvador: EDUFBA, 1996, pp. 29-39.

COELHO, Rodolfo. Música. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.

DAHLHAUS, Carl. Estética Musical. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1991.

ECO, Umberto. Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

KREMER, Joseph-François. Les formes symboliques de la musique. Paris: Klincksieck, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Olhar Escutar Ler. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PLAZA, Júlio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SACKS, Oliver. Alucinações musicais: Relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. "Som e cor: Realidade ou fantasia?" Revista da Academia Nacional de Música, 2001, pp. 141-170.

SOURIAU, Etienne. La correspondance des arts: Élémentes d'esthetique comparée. Paris: Flammarion, 1969.

**Partitura**

SCRIABIN, Alexander. Prometheus: The Poem of Fire, op.60. Prefácio de BOWERS, Faubion, London: Ernest Eulenburg Ldt., 1980.

"Semiótica não é 'o estudo das relações entre o código e a mensagem', como afirma Eco. Semiótica é o estudo das relações existentes entre os sistemas de signos: Semiótica é sempre intersemiótica". (PIGNATARI apud COELHO, 1983, p.42)

# JUSTAPOSIÇÃO E ESTRATIFICAÇÃO

*Antenor Ferreira Corrêa (ECA-USP)*

RESUMO: com um objetivo essencialmente didático, os processos composicionais de justaposição e estratificação (Cone, 1962) são descritos, comentados e exemplificados. Parte-se de considerações sobre a significação e usos dos termos em suas áreas origem, seguindo análises de possibilidades advindas da importação dessas nomenclaturas para o campo musical. Ao fim, sugerem-se alguns procedimentos típicos da técnica cinematográfica, baseados nos textos de Eisenstein, como artifícios de conexão entre os blocos e camadas musicais engendradas nos processos de justaposição e estratificação.

PALAVRAS-CHAVE: justaposição, estratificação, análise musical, pós-tonalidade.

ABSTRACT: this paper deals with the processes of stratification (Cone, 1962) and juxtaposition having, mainly, a didactic concern. In the beginning, are considered the meanings of stratification and juxtaposition in the specific areas where they were originated. Following, are made analysis of some possibilities coming from the import of these concepts to the music. At the end, are suggested a few procedures, ordinarily used in the cinema, as devices to connect musical layers created in the processes of stratification and juxtaposition.

KEYWORDS: stratification, juxtaposition, musical analysis, post-tonality.

## Introdução

A música enquanto arte essencialmente temporal traz a implicação óbvia de formatar uma sucessão de eventos no tempo. Ao longo da história, foram propostas algumas maneiras de estruturação e para a compreensão desse desenrolar de eventos. Modelos interpretativos ligados à tradição, por exemplo, observam a apresentação e o encadear de idéias temáticas no decurso da narrativa musical. Focam, principalmente, nos procedimentos de desenvolvimento e variação a que os temas são sujeitos, as regiões harmônicas exploradas, os conflitos resultantes das oposições com outros temas, motivos e harmonias, e, finalmente (semelhante à narrativa de uma aventura), seu retorno ao ponto de origem. No entanto, processos composicionais não tradicionais propõem narrativas outras que diferem dessa "linearidade" tradicional. Como é o caso do discurso fragmentário das obras pós-tonais surgidas, sobretudo, a partir da segunda década do século XX, cujo transcurso temporal de eventos não segue uma lógica supostamente "diacrônica" do tipo exposição, desenvolvimento e re-exposição. (Embora termos e proposições do tipo linearidade e diacronismo pareçam controversos quando aplicados em música, nessa introdução me pareceram práticos para apresentar as idéias e reflexões tratadas a seguir).

Em vista dessa característica fragmentária, outras propostas surgiram na tentativa de compreensão desse tipo de discurso, que em maior ou menor grau, focam atenção nos procedimentos utilizados pelos compositores para apresentação e articulação de idéias e blocos musicais. A grande parte desse texto expõe e discute uma dessas tentativas de entendimento, a estratificação. O método de estratificação, aqui considerado, decorre da proposta do compositor e teórico norte-americano Edward Cone (1917-2004). Cone apresentou a idéia de estratificação em um artigo intitulado *Stravinsky: the progress of a method*[1], trabalho contido no primeiro número da prestigiosa revista *Perspectives of New Music* (1962), periódico este que o próprio Cone veio a tornar-se co-editor entre os anos de 1965 e 1969.

O trabalho de Cone teve por base três obras de Stravinsky (*Sinfonias para instrumenos de sopro*, *Serenata em Lá* e *Sinfonia dos Salmos*). No texto que segue, introduzo em linhas gerais a proposição de Cone, confrontando-a com outro procedimento típico das poéticas fragmentárias, a justaposição; retroagindo a origem desses procedimentos à obra *Petrushka* de Stravinsky. Os termos são avaliados na sua etimologia e nas respectivas áreas de estudo onde surgiram, observando, a seguir, sua importação para o campo musical. Ambos processos são expandidos de modo a abarcar outros artifícios composicionais. Ao fim, são comentados alguns métodos de montagem cinematográfica, teorizados por Sergei Eisenstein, que podem concorrer para o entendimento de construções musicais estruturadas por meio dos processos de justaposição e estratificação.

[1] Esse artigo encontra-se traduzido para o português, publicado na *Revista Música Hodie*, Vol. 7, Nº. 1, 2007.

**Estratificação x justaposição**

Chama a atenção, de saída, a terminologia empregada por Cone, sobretudo o próprio título do método: *estratificação*. Esse termo é normalmente entendido como a sobreposição de planos ou camadas, tendo surgido na geologia para designar a estrutura originada pela acumulação progressiva de qualquer material (rochosos, minerais, vulcânicos, arenosos, cristalinos, causado por precipitação química ou decantação, entre outros) tendendo a formar camadas definidas por descontinuidades físicas e/ou por passagens bruscas ou transicionais de mudanças de textura, estrutura ou quimismo. As figuras 1 e 2 mostram como se dá a estratificação.

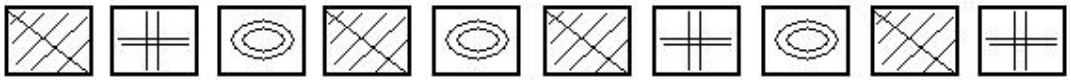
Figura 1: Estratificação peculiar encontrada em Itu (SP) denominada Varvito. Resulta do acúmulo de camadas alternadas constituídas de fino-siltito (lâmina clara) e siltito/argilito (lâmina escura).

Figura 2: Estratificação cruzada em quartizito.

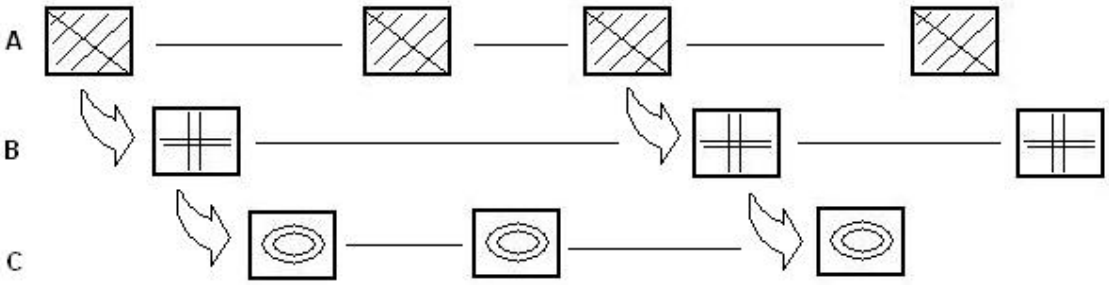
As ciências sociais importaram o termo para designar as diferentes classes sociais de determinadas culturas, ou meios socioeconômicos, fato comprovado na vasta literatura sobre estratificação social. Mas, Cone refere-se ao termo como a *justaposição* no tempo de blocos musicais. A condição para a identificação desses blocos é o corte, já que esses blocos normalmente são introduzidos de forma abrupta. Neste sentido, teríamos uma série de partes ou seções expostas linearmente, o que em última análise não constitui uma construção em camadas. A própria definição de justaposição é esclarecedora, implicando naquilo que é adjacente ou está em disposição lado a lado; o que é posto em contigüidade. Com isso, as idéias de corte e justaposição trazem embutidas os conceitos de descontinuidade e disjunção. Inclusive na gramática, justaposição é um processo de formação de palavras pelo do qual novas palavras são formadas pela junção de duas ou mais palavras já existentes. Duas formas de composição são possíveis, por justaposição e por aglutinação. A composição por aglutinação ocorre quando duas ou mais palavras se unem para formar uma nova palavra e ocorre alteração na forma ou na acentuação das palavras originais. Ex.: fidalgo (filho + de + algo), aguardente (água + ardente). A

justaposição ocorre quando duas ou mais palavras se unem sem que ocorra alteração de suas formas ou acentuação primitivas. Ex: guarda-chuva, segunda-feira, passatempo.

A confusão inicial surgida com a adoção da nomenclatura proposta por Cone é esclarecida no modo como ele apresenta sua análise. Como ilustração, imagine-se, por exemplo, a seqüência de quadrados abaixo:



Em um rápido lançar de olhos, observa-se uma série de figuras justapostas, isto é, dispostas horizontalmente lado a lado. A repetição das figuras parece se dar de modo arbitrário. Porém se os mesmos quadrados forem dispostos verticalmente, além de uma construção em camadas, surgirá um possível padrão 'lógico': **A-B-C – A-C – A-B-C – A-B**. Padrão esse que rompe a série ternária (A-B-C) pela inserção de grupos binários (A-B ou A-C), como mostra a figura a seguir:




Uma disposição similar foi pensada por Cone para a música, que dispôs em camadas as seções ou blocos musicais antes justapostos, realizando, assim, a primeira parte do seu método chamada de estratificação.

A estratificação, como proposta por Cone, é a separação de idéias musicais, no espaço sonoro. Essas idéias encontram-se justapostas no contínuo musical, mas são representadas graficamente dispostas em camadas. Além disso, Cone sugere a possibilidade dessas camadas serem 'lidas' de maneira horizontal, ou seja, os blocos separados formariam sentido unificado quando tocados em seqüência. Por exemplo, imagine-se que as camadas **A**, **B** e **C** da figura anterior sejam blocos musicais. Se esses blocos fossem tocados linearmente, isto é, só a camada **A**, ou só o estrato **B**, os mesmos conteriam um sentido lógico, como se formassem uma única frase musical, por exemplo. Por isso, este tipo de estratificação implica em contrastes, abruptos ou sutis, gerados por mudanças de registro, instrumentação e na estruturação rítmica. *Petrushka* é uma das grandes obras de Stravinsky e, também, considerada por alguns teóricos como o protótipo de seu método de estratificação, nela é possível fazer uma abordagem preliminar de uma das maneiras como se dá esse processo.

Na Cena I de *Petrushka*, Stravinsky retrata quatro situações. A primeira delas, o início da obra (Exemplo 1), apresenta a *Fête populaire de la semaine grasse* (festa popular da Semana Santa) festejo mais conhecido como Carnaval. Similarmente, a tradução inglesa usa a palavra *Shrovetide* termo equivalente a Carnaval (do latim *carne levare*, adeus à carne). Essa festa seria a oportunidade de fartar-se dos prazeres da carne antes do período de abstinência de 40 dias. O intuito, então, dessa festa é celebrar o início da quaresma. A segunda situação, mostra um grupo de farristas bêbados que passam dançando (Ex. 2, correspondente ao número 5 do *score*),[2] toda essa atmosfera festiva e de comemoração é transmitida pela música pulsante de Stravinsky. Surge, na terceira situação, o Mestre de Cerimônias entretendo a multidão do alto de seu balcão (número 7 do *score*). Há uma curta recapitulação da música inicial (vide Ex. 3, quatro compassos anteriores ao Nº. 9 de ensaio) que é abruptamente interrompida, retornando novamente a música do Mestre de Cerimônias (número 9 do *score*). No próximo momento, quarta situação, um tocador de realejo aparece entre a multidão com uma dançarina. A música acompanha a cena, por meio de um corte súbito e da inserção de um novo bloco musical (Ex. 3, quatro compassos antes ao Nº. 10 de ensaio). A seguir, novamente a música do Mestre de Cerimônias rompe abruptamente a atmosfera instaurada.

É fácil notar que a sucessão dos distintos blocos musicais é feita em relação direta com as ocorrências da cena. Quando uma nova situação ou personagem surge, a música é imediatamente alterada para acompanhar e ressaltar a ação dramática. Esse princípio de integração entre música e cena não é novidade alguma, e pode, no mínimo, ser remetido às óperas do século XVII. Porém, sua absorção na

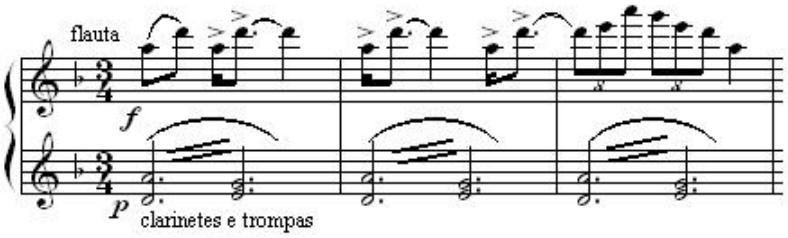
[2] As indicações a seguir referem-se à partitura orquestral de *Petrushka* publicada pela *Dover*, 1988.

técnica de Stravinsky funcionará como ponto de partida para a consolidação de seu método e posterior uso em obras abstratas, isto é, aquelas que não possuem contraparte extra-musical.

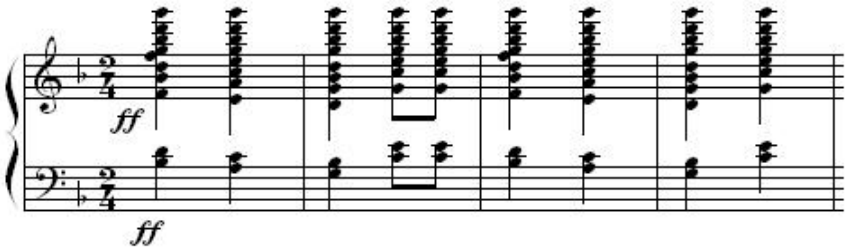
O primeiro momento de *Petrushka* é instrumentado para flautas, clarinetes e trompas (Exemplo 1), com intervenções melódicas dos celli. Outros instrumentos são introduzidos gradualmente, gerando um crescendo de densidade, conservando um caráter de certa forma indefinido, principalmente pelo uso de trinados nos clarinetes e trompas, que não explicitam uma configuração harmônica em particular. Esse crescendo culmina no segundo momento cênico, com a entrada dos farristas bêbados. Esse bloco contrapõe-se ao anterior pela mudança de textura (formando agora uma textura em uníssono, realizada pelo *tutti* orquestral que adensa uma linha melódica, resultando em um grande bloco harmônico), métrica (ternário anterior torna-se binário) e rítmica (as linhas diversificadas do primeiro momento são substituídas pela homorritmia).

O terceiro bloco surge na aparição do Mestre de Cerimônias. As transformações ocorrem na métrica, no andamento e caráter (neste momento mais agressivo e imponente). O grande tutti é reduzido após um esforçando sobre a nota *Bb* distribuindo a instrumentação para o acompanhamento de violinos e violas (díade *D-E*) com um pedal em *Bb* sustentado pelo fagote e trompa. O exemplo 1 mostra essa mesma modificação cênico/musical em ponto mais avançado da peça, em que a instrumentação é um pouco diferente, contudo, são claras as diferenças entre os blocos musicais justapostos (ver a passagem do *come prima* para o número 9 de ensaio, *sforzato* sobre a nota *Bb* distribuído para trombone, tuba, tímpano, celli e baixos).

O próximo momento cênico introduz o tocador de realejo e a dançarina. As mudanças são mais radicais, pois se dão em praticamente todos os parâmetros: caráter, andamento, ritmo, métrica, densidade, textura, instrumentação e, inclusive, gênero (Stravinsky introduz uma valsa, o que fez com que alguns teóricos entendessem essa passagem como citação ou intertextualidade).



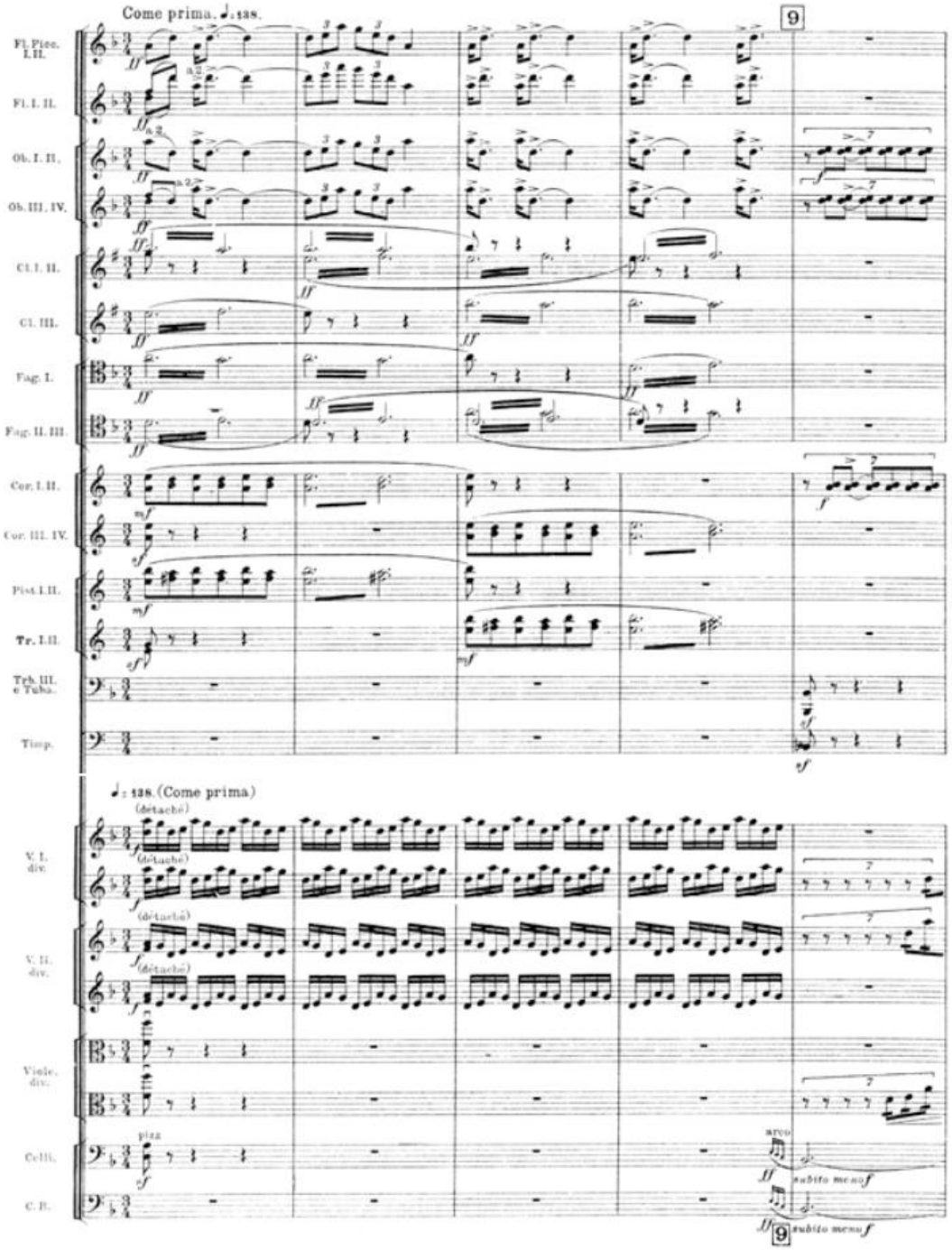

Exemplo 1: Stravinsky, *Petrushka*, Cena I, compassos 1-3, redução. Início da peça.



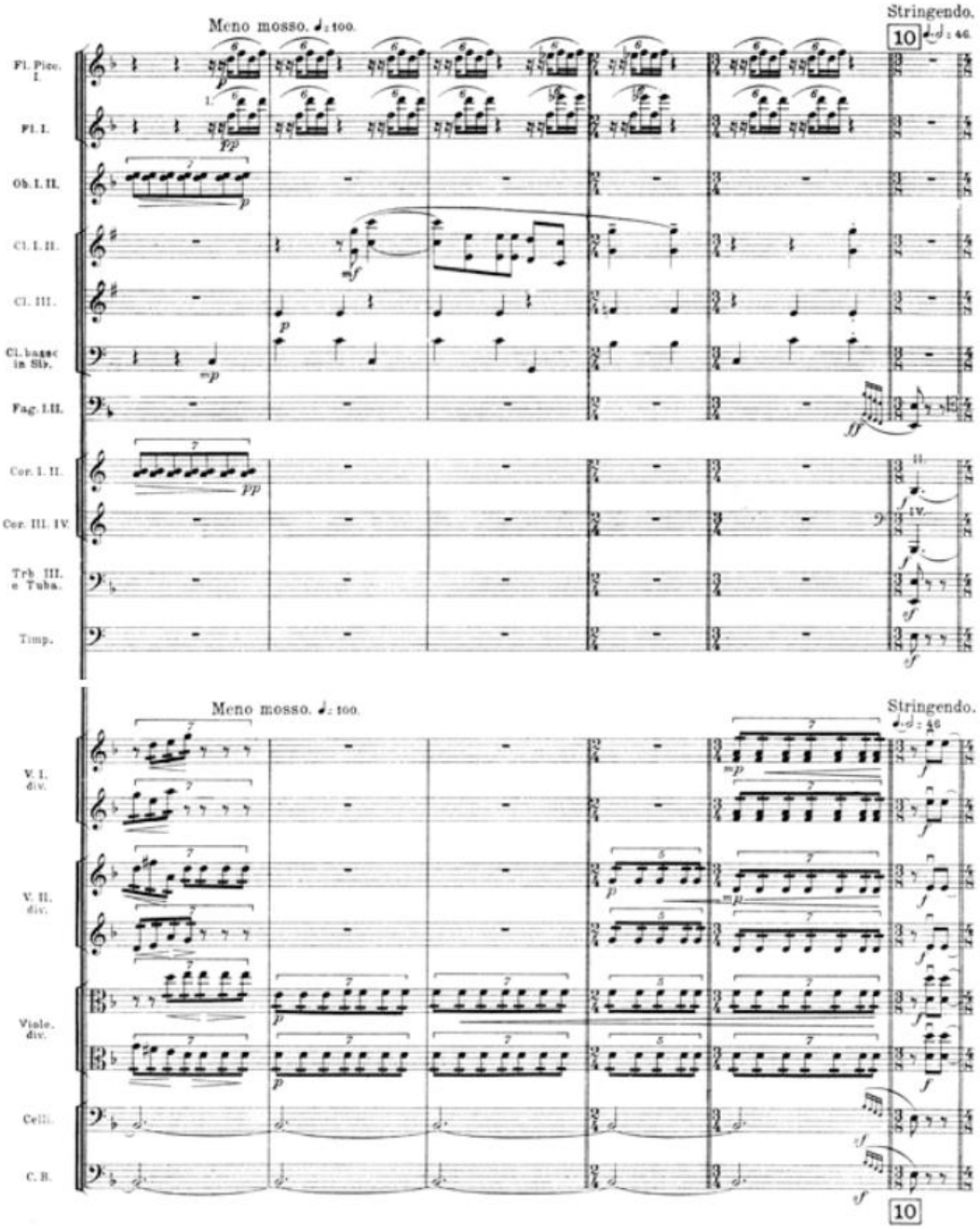

Exemplo 2: Stravinsky, *Petrushka*, Cena I, número 5 de ensaio, redução. Entrada dos farristas bêbados.

A justaposição dos blocos musicais no caso de *Petrushka* cumpre uma função de ambientação teatral, pois as mudanças na música são geradas em analogia às modificações cênicas. A originalidade do artigo de Cone foi justamente analisar como essa concepção permaneceu nas obras 'abstratas' de Stravinsky, ou seja, nas peças que não foram compostas para teatro ou balé, tendo *Sinfonias para Instrumentos de Sopro* como a obra arquetípica desse processo.

A justaposição dos blocos musicais implica em uma segunda etapa, a conexão entre essas partes. No cinema a técnica que dirige esse processo é chamada de montagem, cujo entendimento será intentado a seguir visando a um desdobramento posterior no âmbito musical..




Exemplo 3: Stravinsky, *Petrushka*, Cena I.




Exemplo 3 (cont.): Stravinsky, *Petrushka*, Cena I (números de ensaio 8 – quatro compassos depois – 9 e 10), três blocos justapostos em concordância com as ações cênicas.

## Teorias da montagem

Alguns autores sugerem que o método de estratificação de Stravinsky tem paralelo com as técnicas usadas no início do cinema. O princípio da "montagem" e "corte" como teorizados por Sergei Eisenstein (1898-1948) são paradigmáticos. Eisenstein entendia a montagem como processo de significação e não como simples suceder de cenas. Toda a sua teoria acerca do sentido do filme situa-se em torno da montagem, que seria responsável pela atribuição de sentido ao filme e, ao mesmo tempo, teria um sentido em si mesma, além de constituir-se enquanto elemento diferencial entre o cinema e as demais artes. Poderia exemplificar as idéias de Eisenstein dessa maneira:

Imagine-se uma cena em que uma mulher encontra-se parada em frente a um espelho, vestida com um vestido preto, estaticamente olhando para seu reflexo. Esta cena é sucedida por outra que mostra um túmulo em um cemitério. O espectador é levado, então, a deduzir que a mulher é uma viúva. Se a mesma cena da mulher for sucedida por outra que mostre um palco com piano, estantes de partituras e instrumentos musicais, o espectador entenderá tratar-se de uma musicista aprontando-se para um

concerto ou recital. Ainda, se a primeira cena for seguida de outra que contenha uma mesa com vinho, velas, uma suave música ambiente, o espectador pensará tratar-se de um possível encontro amoroso. Enfatize-se que uma mesma cena, seguida de outras distintas, deu origem a três significações diferentes. Esses sentidos foram criados pelo próprio espectador, pois não havia indicativos desses significados nas cenas. O sentido foi construído na mente do observador. Experiências deste tipo foram realizadas pelo cineasta Kuleshov, provando que o significado de uma seqüência pode depender tão somente da relação subjetiva que cada espectador estabelece entre imagens ou planos que, em princípio, não possuem qualquer relação.

Entretanto, se a cena da mulher em frente ao espelho fosse seguida por uma outra em que se vê um macaco empoleirado em um galho, não haverá conexão evidente, ao contrario, há desconexão, ruptura. O espectador ficará na dependência de mais uma situação para tentar relacionar esses dois eventos. Neste último caso, há um corte no fluxo significante. Essas são algumas das possíveis situações que apontam para a utilização da montagem enquanto processo de significação.

As teorias da montagem de Eisenstein enfatizam esse aspecto de construção de sentido, optando por uma concepção dialéctica do choque entre os planos, nascendo daí a sua significação. Busca, assim, os estímulos corretos que operaram no espectador as reações emocionais desejadas. Eisenstein classificou os seguintes tipos de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal, intelectual e vertical. Não é possível deixar de notar a semelhança com o vocabulário musical, parentesco este que não é mera coincidência. Alguns desses tipos são sumariamente descritos a seguir com o propósito de fomentar as sugestões musicais extraídas a partir deles.

A montagem métrica é definida como aquela que tem por base o comprimento real dos fragmentos justapostos. Eisenstein diz que "os fragmentos são unidos de acordo com seus comprimentos numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical" (Eisenstein, 1990, p. 77). Neste tipo de montagem, o conteúdo da cena não guarda relação com o comprimento do fragmento, encontrando-se subordinado a este. Tem uma característica mecânica e tem a ver com a criação de uma sucessão de imagens sem qualquer intento intelectual.

A montagem rítmica está relacionada com a movimentação interna da cena, importando assim, o conteúdo da mesma. "O movimento dentro do quadro impulsiona o movimento de montagem de um quadro a outro" (Eisenstein, 1990, p. 79). Um lago ondulante tem um tipo de movimentação, enquanto que soldados marchando terão outro. Esses ritmos peculiares a cada fragmento são usados como conectores dos planos justapostos, de modo a gerar proximidade ou contraste. A montagem rítmica (inerente às movimentações particularidades da cena) não se desvincula da métrica (que legisla sobre a totalidade dos fragmentos). Desse modo, na montagem rítmica estão presentes os dois tipos de movimento: o dos cortes de montagem e o real no interior dos planos. Um personagem correndo pode surgir num fragmento de curta duração. Ao passo que a ondulação lenta de um lago pode ter uma duração longa, dando estaticidade à cena. Surgem assim os critérios de concordância e conflito na montagem desses dois movimentos. A cena na escadaria de Odessa, no filme *O Couraçado Potemkin* é um exemplo deste tipo de montagem, pela forma como Eisenstein coloca em contraste o ritmo criado pelo corte métrico de montagem e o ritmo dos passos dos soldados que avançam pela escadaria abaixo.

A montagem tonal refere-se principalmente ao conteúdo emocional do quadro, sua atmosfera sentimental, mas abarca diversos aspectos da cena, como medida, cor, luminosidade, entre outros. Possui um alto grau de subjetividade na medida em que trata das sensações emocionais suscitadas pelo quadro, sensações que não podem ser tratadas matematicamente, como na montagem métrica. Na montagem tonal, "trabalha-se com combinações de variados graus de suavidade de foco ou graus variados de agudeza", sendo que o principal indicador para reunião dos fragmentos "está de acordo com seu elemento básico – vibrações óticas de luz (graus variados de sombra e luminosidade)." (Eisenstein, 1990, p. 80).

A montagem atonal (também chamada de harmônica) é a menos compreendida pelos comentadores de Eisenstein, que se limitam a reproduzir citações dos seus textos. O cineasta considera os conflitos, ou dissonâncias, intrínsecos aos vários elementos da cena, como conteúdo emocional, cores, sons, etc, e toma essas divergências como base para a justaposição dos quadros. As concepções do cineasta não são também muito claras neste caso, tendo ele mesmo confessado que a descoberta da montagem atonal se deu posteriormente ao seu filme *A linha geral*, com o qual foi possível a detecção do conflito entre planos, que ocorreu somente com a visão do movimento, isto é, depois do filme montado na totalidade.

## Considerações finais: justaposição, estratificação e montagem

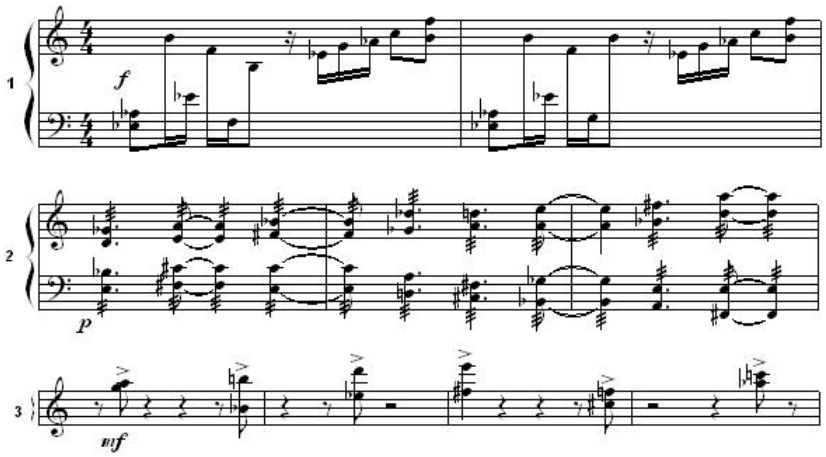
Embora em estágio inicial, acredito ser possível a sistematização de alguns procedimentos de conexão entre os blocos musicais tendo por base os artifícios de montagem fílmica descritos. De maneira sumarizada tentarei esboçar alguns apontamentos a esse respeito, ciente das diferenças existentes entre as percepções visuais e aurais.

Como ponto de partida é preciso ressaltar que a idéia é conectar blocos musicais autônomos, isto é, blocos que contrastam e são percebidos como independentes entre si. Em geral, esses blocos surgem como rupturas no fluxo narrativo, e são percebidos como divergentes, posto que apresentam ritmos, métricas, dinâmicas, andamentos, registros, estruturação das alturas e caracteres particulares. Esse aspecto não é problemático, sendo até desejado no discurso poético fragmentário. Porém, o que se propõe é uma maneira de integrá-los sob um mesmo denominador, ao menos no desfecho da obra, para que sejam percebidos como participantes de um mesmo contexto. Obviamente, essa idéia diminui a carga subjetiva inerentes aos discursos fragmentários.

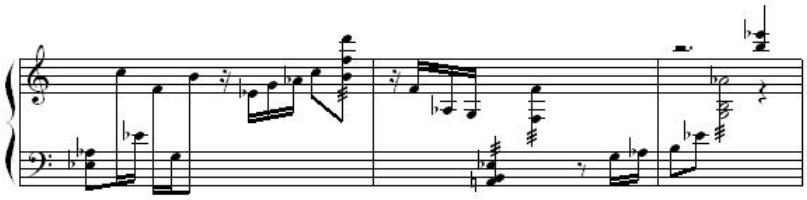
Na proposição das montagens métrica e rítmica, as diferentes durações dos blocos musicais, bem como suas distintas estruturas rítmicas, poderiam ser transformadas de modo a adequar comprimentos de frases, temas ou motivos, andamentos, durações e células rítmicas de modo a tornar semelhantes os blocos musicais, ficando os contrastes relegados aos outros parâmetros (altura, registro, dinâmica e caráter).

O aspecto sugerido pelas montagens tonal e atonal são aqui entendidos não em relação ao sistema tonal, mas ao caráter expressivo da obra (que acabam por envolver todos os parâmetros musicais, não só os de altura) e aos possíveis contrastes e conflitos a ele relativo. Tom é entendido como inflexão, o que leva à percepção do caráter. Um bloco musical pode ter um caráter mais lírico, outro mais enérgico. Podem ainda divergir quanto à própria estrutura interna, sugerindo uma maior organização ou uma disposição mais caótica. De acordo com o registro e dinâmica podem também sugerir agressividade (região aguda em dinâmica forte) ou contemplação. Essas características poderiam ser gradativamente transferidas entre os diversos blocos justapostos de modo a diminuir suas divergências, criando ao fim, uma espécie de grande bloco que encamparia as incongruências dos demais, levando-os a uma espécie de síntese final.

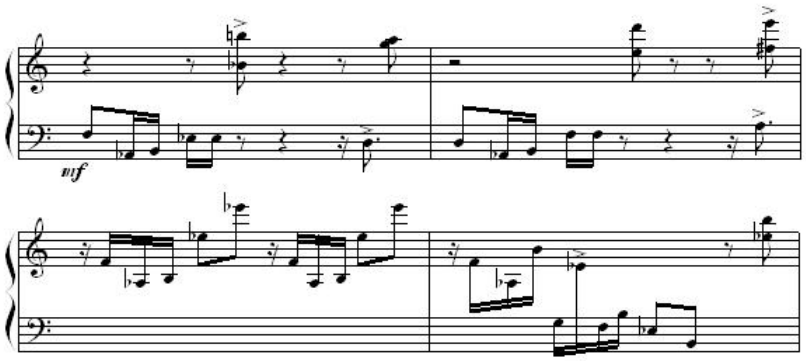
Os exemplos seguintes tentam mostrar possíveis modos de conexão de blocos musicais segundo o processo de montagem. O Exemplo 4 apresenta três partes distintas que poderiam ser justapostas em uma peça. O bloco 1 tem registro amplo, dinâmica forte, andamento rápido, caráter *allegro*, estrutura rítmica característica e usa seis notas da escala cromática. O bloco 2 difere-se deste sobretudo em caráter (calmo), textura (acórdica), uso de trillos e uso de notas não presentes no bloco 1, pois esse novo conjunto de notas completa o total cromático. O contraste principal do bloco 3 é a textura pontilhista, registro agudo, além disso, o uso de intervalos dissonantes cria uma sonoridade mais áspera. O Exemplo 5 mostra uma das possíveis conexões entre os blocos 1 e 2, criando uma construção cujos estratos interpenetram-se, pois os trillos característicos do bloco 2 são gradativamente assimilados pelo bloco 1. Da mesma maneira, o Exemplo 6 faz convergir, por meio da estratificação, os blocos 1 e 3, a tessitura aguda e textura pontilhista do bloco 3 se superpõe no bloco 1, assim os blocos são trazidos para um contexto comum.




Exemplo 4: Três blocos musicais contrastantes a serem conectados.



Exemplo 5: Montagem e conexão dos blocos 1 e 2.




Exemplo 6: Montagem e conexão, via estratificação, dos blocos 1 e 3.

Essas considerações encontram-se em fase inicial, todavia, vislumbro a possibilidade de tomá-las como ponto de partida para engendrar, posteriormente, a sistematização dos procedimentos de justaposição e estratificação aqui comentados.

## Referências bibliográficas

CONE, Edward T. "Stravinsky: the progress of a method". In: *Perspectives of New Music 1.* New York, outono de 1962, p. 18-26. Org. Benjamin Boretz e Edward Cone.

CORRÊA, Antenor Ferreira, BORTZ, Graziela. *Stravinsky: o progresso de um método*. Revista *Música Hodie*, Vol. 7, Nº. 1, Goiânia, 2007, p. 11-25.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações Harmônicas Pós-tonais*. São Paulo: Edunesp, 2006.

EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Tradução de Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

_____ . *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

# MEDIÇÃO ACÚSTICA E METODOLOGIA DE PREVENÇÃO DE PERDAS AUDITIVAS EM AMBIENTE ESCOLAR

*Anselmo Guerra (UFG)*

RESUMO: Verificamos a necessidade de conscientização por parte de ouvintes, músicos instrumentistas e, sobretudo, de educadores musicais e daqueles que exercem cargos administrativos em relação às medidas preventivas de perdas auditivas no ambiente escolar, ou nas práticas musicais coletivas, como bandas e orquestras. Na introdução definimos o objeto de estudo, objetivos, relevância e justificativa. A seguir apresentamos a fundamentação teórica, abordando a percepção de intensidade sonora e o método de medição. Apresentamos um resumo das patologias relacionadas com graus diferentes de exposição ao ruído. Relatamos uma pesquisa realizada com músicos de bandas. Concluímos com recomendações aos dirigentes e educadores, e projeções para pesquisas futuras.

PALAVRAS-CHAVE: tecnologia musical, perda auditiva, psicoacústica.

ABSTRACT: We note the need for awareness on the part of listeners, music performers and, above all, music educators and those who perform administrative functions in relation to prevention methods of hearing loss in the school environment, or the musical collective practices, such as bands and orchestras. In the introduction we define the object of study, objectives, relevance and justification. Them, we present the theoretical basis, addressing the perception of sound intensity and the method of measurement. We present a summary of diseases related to different degrees of exposure to noise. We report a survey conducted with bands of musicians, and conclude with recommendations to leaders and educators, and projections for future research.

KEYWORDS: music technology, hearing loss, Psychoacoustics.

Nas últimas décadas, temos observado uma crescente preocupação com assuntos relativos à Ecologia, sobretudo em referência aos cuidados com o meio ambiente. Esse movimento, partindo dos meios científicos enfim se popularizou através da mídia e influenciou as políticas públicas, tanto que hoje podemos observar o tema exaustivamente abordado no ensino escolar.

Entretanto, um aspecto tem sido sistematicamente negligenciado: a saúde auditiva - objeto de estudo deste artigo. A relevância desse problema é tal que, se a prevenção de perdas auditivas não tiver sua inclusão sistemática na educação, teremos conseqüências graves pois a crescente exposição a fatores sonoros agressivos e suas conseqüências podem atingir patamares pandêmicos. Parece que se instalou um modelo em nossa cultura, reforçado pela mídia, que relaciona como prazerosa a música com altos níveis de intensidade sonora . E este hábito atinge as várias atividades cotidianas, incluindo-se, infelizmente, o ambiente escolar. Portanto, neste artigo nosso objetivo é expor quais são esses fatores sonoros danosos, como identificá-los, quantizá-los e como combatê-los.

## 1. fundamentação teórica

A fundamentação teórica parte da experiência deste autor com o trabalho interdisciplinar sob a orientação dos professores Maria Ângela Feitosa e Alcides Gadotti (UnB), da linha de pesquisa em Processos Sensoriais (ALMEIDA 1991). Para entendermos a percepção musical recorremos à Psicoacústica que é um campo que envolve conhecimentos de física acústica, biologia, psicologia, música, entre outros. Audibilidade, altura, timbre e tempo são atributos usados para descrever o som, especialmente os sons musicais. Estes atributos dependem de um modo mais complexo de quantidades mesuráveis tais como pressão sonora, freqüência, espectro de parciais, duração e envoltória. A relação entre os atributos subjetivos do som e as medidas físicas é o problema central da psicoacústica.

A percepção envolve não só a recepção de informações pelo órgão sensorial, mas também a codificação a transmissão e o processamento dessa informação no sistema nervoso central. O pioneiro no estudo das relações entre o estímulo e as sensações subjetivas foi o pesquisador G. T. Fechner (Elements of Psichophysics, 1860).

Por isso, um dos conceitos mais importantes foi denominado Lei de Fechner, que diz: quando um estímulo se aumenta por multiplicação, a sensação se aumenta por adição. Por exemplo, quando a intensidade sonora é dobrada, sua audibilidade aumenta um degrau na escala. As oitavas musicais se relacionam em razão matemática de 2:1, ou seja, uma seqüência de 1, 2, 3, 4 oitavas se expressa por freqüências multiplicadas por 2, 4, 8, 16. Os matemáticos chamam tal relação de logarítmica. A Lei de Fechner estabelece que a sensação cresce na proporção do logaritmo do estímulo.

## Percepção de intensidade

A percepção de intensidade se faz com base na quantidade de fibras nervosas excitadas e a percepção de altura do som de acordo com o ponto de maior amplitude da vibração da membrana basilar, dentro de nossa cóclea. A membrana basilar não possui sensibilidade homogênea em toda a sua superfície, com o máximo em sua região central. Consequentemente é favorecida a faixa média das freqüências do espectro audível.

Os fundamentos em acústica definem Intensidade Sonora num ponto e numa direção determinada como a quantidade de energia transportada pela onda sonora por unidade de superfície normal à direção da onda.

Intensidade (I) = energia/área (watt/m2)

Como nossa sensibilidade não é homogênea para todas as freqüências, foi definido como referência a freqüência de 1000 Hertz[1]. Para 1000 Hz, o limiar de audibilidade, ou seja, o som mais fraco que uma pessoa pode ouvir está situado nos $10^{-12}$ watt/$m^2$, enquanto a intensidade em que o ouvido começa a doer é um milhão de vezes maior: 1 watt/$m^2$.

Para representar essa grande variação física em termos de percepção, tornou-se conveniente adotar uma escala perceptiva com base na lei de Fechner. Então, para se obter incrementos iguais de percepção de intensidade sonora, precisamos incrementos exponenciais de excitação. Para isso criou-se uma nova unidade: o decibel[2].

Nível Sonoro de Intensidade (NSI) = 10 log I/Io (dB)

onde:

I = intensidade do som em questão

Io = intensidade de referência: $10^{-12}$ watt/m2

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| watt/m: | $10^{-12}$ | $10^{-11}$ | $10^{-6}$ | $10^{0}$ = 1 |
| NSI (dB): | 0 | 10 | 60 | 120 |

Apresentamos alguns valores de níveis sonoros:

| | |
|---|---|
| 20 a 30 dB | ambientes calmos, dormitório; |
| 40 a 50 dB | escritórios, residência barulhenta; |
| 60 a 70 dB | conversação normal; |
| 80 a 90 dB | tráfego pesado; |
| 90 a 110 dB | indústria pesada; |
| 110 a 120dB | proximidade a aviões a jato |

Agora que temos meios de quantizar a percepção de intensidade sonora, podemos comparar certas relações de causa e efeito para o ser humano. Um fator importante a se considerar é a distância entre fonte sonora e ouvinte, seja esta fonte um objeto, um instrumento musical ou um aparelho eletrônico.

O modelo mais realista de projeção sonora é o Campo Hemisférico (ROSSING 1990, p. 88), pois representa uma fonte sonora sobre o solo ou refletindo o som em uma parede. Com ele vemos que a um metro de uma fonte sonora temos uma atenuação de 8dB. E cada vez que se dobra a distância tem-se um decréscimo de 6dB.

Com esses dados podemos inferir algumas situações cotidianas:

---

[1] Ondas sonoras são fenômenos de repetição cíclica. O número de ciclos em um segundo define a freqüência da onda, e essa unidade é denominada Hertz (ou abreviadamente Hz) em homenagem a Heinrich Hertz (1857-1894), que demonstrou a existência das ondas hertzianas, as ondas de rádio. Para nossa referência musical, 1000 Hz é aproximadamente um Dó-6.

[2] Decibel é derivado do Bel, nome dado em homenagem a Alexander Graham Bell (1847-1922). Sendo o Bel a medida da razão entre duas potencias, onde os valores obtidos eram pouco convenientes na prática, decidiu-se adotar como unidade seus décimos.

Quem usa fones de ouvido deve ter a consciência que, pelo fato do artefato se instalar praticamente dentro do ouvido, não existe nenhuma distância para atenuar a potência na fonte, ou seja, a intensidade produzida no falante vai direto para sistema auditivo. Então, como vemos na tabela acima, basta apenas 1 Watt para se atingir o nível de dor, correspondente a 120 dB

Em uma sala de prática instrumental (orquestras, bandas e outros grupos instrumentais) os músicos se posicional em fileiras, onde geralmente os instrumentistas projetam o som a poucos centímetros dos ouvidos do músico à sua frente. Por exemplo, a potencia de um som forte medido na campana de um trombone é cerca de 1,5 Watt, ou seja, 132 dB projetados próximo do ouvido do parceiro à frente.

A legislação brasileira define os Limites de Tolerância para Ruído Contínuo ou Intermitente. Aqui resumimos a tabela de nível de ruído em relação ao tempo de exposição:

| NÍVEL DE RUÍDO (dB) | MÁXIMA EXPOSIÇÃO DIÁRIA PERMISSÍVEL |
|---|---|
| 85 | 8 horas |
| 90 | 4 horas |
| 95 | 2 horas |
| 100 | 1 hora |
| 105 | 30 minutos |
| 110 | 15 minutos |
| 115 | 7 minutos |

## Tipos de perda auditiva induzidas pelo ruído

Abaixo, sintetizamos o levantamento de tipos de perda auditiva induzidas pelo ruído, conforme levantado por Ferreira (2003, p.54) na base teórica de (COSTA E KITAMURA 1995) e (SELIGMAN 1997):

Trauma Acústico. Perda auditiva causada por ruídos repentinos e de forte intensidade, com uma grade potência sonora aplicada em um único momento, ou em forma continuada, como em discotecas, estúdios de gravação musical, podendo causar lesões no ouvido médio e interno, caracterizando uma lesão sensorioneural. Em alguns casos pode ocorrer a ruptura da membrana timpânica ou a desarticulação da cadeia ossicular .

Perda Auditiva Temporária. Mudança temporária do limiar de audição produzida pela exposição a ruído intenso em um breve período de tempo. Neste caso, o indivíduo obtém melhoras progressivas em 30 segundos, 15 minutos, 5 horas ou 24 horas depois da deposição, dependendo da intensidade e do tempo em que ficou imerso no estímulo. Entretanto, sabe-se que o estresse repetido e tempos mais prolongados podem provocar perdas auditivas permanentes;

Perda auditiva permanente. Causada pela exposição repetida, dia a dia, a ruídos excessivos que com o passar dos anos leva a uma perda auditiva irreversível. É um processo lento e progressivo que pode passar despercebido por longo tempo. Em geral, quando o indivíduo de dá conta, as lesões já estão avançadas, Esse tipo de perda é ocasionada por destruição de partes do Órgão de Corti começando na região da espira basal da cóclea e avançando para regiões vizinhas conforme o agravamento da exposição;

Zumbido. É uma sensação sonora produzida na ausência de fonte externa de som. É um indicativo de lesão auditiva induzida pelo ruído ;

Recrutamento. É a reação desproporcional à medida que a intensidade do som aumenta, produzindo sensação de incômodo;

Otalgia. Causada por sons excessivamente intensos que é acompanhado eventualmente por distúrbios neurovegetativos e por rupturas timpânicas;

Perda Auditiva Induzida pelo Ruído (PAIR). Diferentemente do trauma acústico, é a diminuição gradual da acuidade auditiva decorrente da exposição continuada a níveis elevados de ruído.

A Perda Auditiva Induzida pelo Ruído (PAIR) é o grande risco que correm os músicos de bandas, orquestras e demais grupos instrumentais, devido às condições de trabalho, sobretudo devido ao ambiente dos ensaios: tempo de exposição a níveis sonoros elevados e características acústicas da sala. Aqueles que sofrem de PAIR apresentam as seguintes características (COSTA E KITAMURA 1995, p. 377):

a instalação da PAIR é influenciada principalmente pelas características físicas do ruído (tipo, espectro e nível de pressão sonora) , tempo de exposição e susceptibilidade individual;

a PAIR é neurossensorial em razão aos danos causados ao Órgão de Corti, ou seja, é irreversível e atinge bilateralmente;

normalmente não chega à perda auditiva profunda, normalmente estabilizando na perda de 40 dB em baixas freqüências e 75 dB mas altas,

começa a afetar a região entre 6 e 3 kHz e, com o agravamento da lesão estende-se para acima (8 kHz) e abaixo da faixa inicial (250 Hz). A primeira parte do processo pode durar de 10 a 15 anos sob exposição continuada;

como patologia coclear, poder apresentar zumbido e intolerância a sons intensos, comprometendo a inteligibilidade da fala em prejuízo do processo de comunicação.

Uma vez que é cessada a exposição ao ruído a progressão da PAIR cessa;

à medida que os limiares auditivos aumentam, a progressão da perda torna-se mais lenta.

Nesse contexto, o manual de Segurança e Medicina do Trabalho (acima citado) inclui as atividades de música como atividade de risco, ou seja, o músico em sua atividade laboral encontra-se em contato direto com ruído contínuo ou intermitente, sugerindo um trabalho de prevenção com a adoção de medidas que visem pelo menos estacionar as perdas auditivas em progressão e evitar novos casos.

O Programa de Conservação de Audição (PCA) é um conjunto de medidas que tem por objetivo impedir que determinadas condições de trabalho provoquem a deterioração dos limiares auditivos de determinado grupo de trabalhadores. Segundo IBAÑEZ (1997), são necessárias as seguintes medidas:

atividades de monitorização: avaliação ambiental do ruído, audiodosimetria, audiometria;

atividades de controle: redução do ruído ambiental, redução da dose de exposição ao ruído; equipamentos de proteção individual;

atividades de apoio: medidas administrativas; educação e informação; avaliação.

Dentro da filosofia do PCA, seria ideal que se aplicassem as medidas no contexto dos grupos musicais:

realização de audiometria admissional e acompanhamento periódico do desempenho auditivo do musico;

emprego de protetores auditivos. Existem protetores auriculares especialmente indicados para músicos, possibilitando que eles tenham *feed-back* na medida adequada ao desempenho musical, pois podem ser regulados para atenuar entre 15 e 25 dB do nível de intensidade, sem perda da qualidade sonora.

enfim, cabe aos educadores musicais promoverem a conscientização do músico, informando, e cobrando das instâncias administrativas as medidas corretas em relação às condições físico-acústicas de trabalho para os grupos musicais.

## 2. relato: um estudo sobre músicos de banda no centro-oeste

Este autor orientou uma pesquisa denominada "A psicoacústica como auxiliar na prevenção em saúde auditiva de músicos de banda: estudo sobre intensidade" (FERREIRA 2003). A pesquisa investiga as contribuições das metodologias da psicoacústica para o campo da prevenção em saúde auditiva de músicos de banda, sediados em uma capital da região centro-oeste. Através de um estudo teórico-prático embasado nas metodologias da psicoacústica medimos a intensidade sonora nos ensaios das bandas musicais detectando-se níveis elevados de intensidade.

**Procedimentos Metodológicos:** com a realização de exames audiométricos verificamos que um significativo número de músicos possuem rebaixamento auditivo sugestivo de comprometimento neurossensorial, levantando-se a hipótese final de Perda Auditiva Induzida Pelo Ruído (PAIR). Adaptando-se os Métodos de Estimativa de Razão e de Estimativa de Magnitude, ambos da psicofísica moderna, criamos testes psicoacústicos em freqüência não utilizadas nos exames de audiometria, aqui denominados Teste de Variação de Intensidade e Teste de Sensibilidade de Mudança de Intensidade.

No Método de Estimativa de Razão submetemos ao indivíduo a dois estímulos e solicitamos que estime a razão entre eles. No Método de Estimativa de Magnitude solicita-se que o sujeito atribua números a variações quantitativas em um atributo de um estímulo dado (FEITOSA 1996). Mas como lidamos com músicos, substituímos os números pela linguagem musical referente à variação de intensidade sonora (FERREIRA 2003, p.79). No Laboratório de Pesquisa Sonora (UFG) criamos digitalmente amostras com um gerador na forma de onda "dente de serra" (fundamental = 220Hz), conforme duração e volumes definidos na pesquisa. Por exemplo, de 1 a 10, os números foram representados de 1 = *pp* = 0dB até 10 = *ff* = 100dB.

**Resultados:** Em uma primeira etapa, verificou-se uma intensidade média entre 101 e 107 dB nos ensaios de bandas. Salvo casos excepcionais, os ensaios são realizados diariamente, com 4 horas de duração com 30 minutos de intervalo. De acordo com a legislação brasileira, para os níveis medidos, estes níveis só

seriam aceitos para cerca de 30 minutos diários. Cerca de 26% dos músicos acusaram rebaixamento auditivo nos testes audiométricos.

Os resultados obtidos com os dois testes de Estimativa de Magnitude se mostraram satisfatórios para o desempenho musical dos indivíduos. Entretanto, foi observado que os rebaixamentos auditivos detectados nos testes audiométricos se encontram majoritariamente nas faixas de freqüência entre 3 a 8 kHz. Portanto, as perdas evoluem de forma mascarada. Com aplicação de dois questionários abordando questões referentes à audição, e outras referentes a aspectos da formação dos músicos, obtivemos dados que confirmam sintomas advindos da excessiva exposição a fortes intensidades sonoras e a não percepção da perda auditiva por alguns músicos. Com base nas comprovações dos dados, verificamos que estes trabalhadores necessitam adotar medidas preventivas na preservação da saúde auditiva.

## 3. Conclusões

Com a argumentação cientificamente fundamentada é possível convencer os dirigentes a criar planos de prevenção de perdas auditivas, planejando melhor os espaços de trabalho, promovendo campanhas de conscientização. É possível convencer a criança ou o adolescente que é preciso moderar na intensidade dos fones de ouvido. Do mesmo modo, deve-se instruir aos instrumentistas de bandas, orquestras e outros grupos musicais que é preciso utilizar protetores auriculares em caso de exposições contínuas em suas atividades de ensaio. E, finalmente, devemos alertar aqueles que ingenuamente querem animar as festas através da música ensurdecedora – as crianças menores são as maiores vitimas, pois o sistema auditivo delas é mais sensível do que os ouvidos comprometidos dos adultos. Infelizmente, esta prática é comum mesmo nas escolas. Observamos a mídia interessando-se por assuntos ecológicos, mas parece que para ela, a Ecologia Sonora não existe, ou não rende bons índices de audiência. Talvez seja a concretização de uma profecia de Derrida – a extinção da música erudita como "espécie cultural".

Especulamos que o rebaixamento auditivo, com a conseqüente perda de sensibilidade às qualidades musicais do som pode dificultar a percepção das expressões musicais mais sutis e elaboradas – assunto que seria relevante para futuras pesquisas.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Anselmo Guerra, Geber Ramalho, M. Angela Feitosa e Alcides Gadotti. "Relevância do Estado do Intervalo Musical na Percepção de Tons de Combinação". Anais da XXI Reunião Anual da Sociedade de Psicologia de Ribeirão Preto. São Paulo: Faculdade de Medicina da USP- Campus Ribeirão Preto , 1991.

COSTA, Everaldo A. e Satoshi KITAMURA. Órgãos dos Sentidos: audição. In: Mendes , René (org). Patologia do Trabalho. Rio de Janeiro: Atheneu, 1995.

FEITOSA, M. Ângela. Teoria e Métodos em Psicofísica. In: PASQUALI, Luiz (org), Teoria e Métodos de Medida em Ciências do Comportamento. Brasília: UnB-INEP, 1996.

FERREIRA, Eliamar Aparecida de B. Fleury e. A Psicoacústica como auxiliar na prevenção em Saúde Auditiva de Músicos de Banda: estudo sobre intensidade. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, 2003.

IBAÑEZ, Raul Nielsen. Programa de Conservação Auditiva. In: NUDELMANN, Alberto et all (org): PAIR: Perda Auditiva Induzida Pelo Ruído. Porto Alegre: Bagaggem Comunicação, 1997.

ROSSING, Thomas. The Science of Sound. Massachusetts: Addison-Wesley Pub., 1990.

SELIGMAN, José. Sintomas e Sinais na PAIR. In: NUDELMANN, Alberto et all (org): PAIR: Perda Auditiva Induzida Pelo Ruído. Porto Alegre: Bagaggem Comunicação, 1997.

**Legislação**

BRASIL. SEGURANÇA E MEDICINA DO TRABALHO. Lei no 6.514, de 22 de dezembro de 1977. Normas Regulamentadoras (NR) aprovadas pela Portaria no 3.214, de 8 de junho de 1978. Normas Regulamentadoras Rurais (NRR) aprovadas pela Portaria no 3.067, de 12 de abril de 1988. Sã o Paulo: Atlas, 2002.

# MÚSICA ESPECTRAL: O SOM COMO REFERÊNCIA COMPOSICIONAL

*Guilherme de Cesaro Copini (UNICAMP) Silvio Ferraz (UNICAMP)*

RESUMO: *O presente artigo trata de uma compilação de informação que atualmente está dispersa em artigos diversos e não disponíveis em português. Assim, o mesmo visa justamente permitir ao estudante e pesquisador da área de música uma aproximação à Música Espectral, suas propostas poéticas e estéticas tendo por referência os principais textos produzidos tanto por compositores que participaram desta poética quanto por pesquisadores que se dedicaram a reunir estas informações na forma de livros e teses. A importância do artigo está no fato que este compila e reúne elementos fundamentais que permitem uma primeira aproximação com esta poética.*

PALAVRAS-CHAVE: música contemporânea, música espectral, composição musical, música eletrônica, acústica.

ABSTRACT: The present article treats of a compilation of information that now is dispersed in several articles and no available in Portuguese. Like this, the same seeks exactly to allow to the student and researcher of the music area an approach to the spectral music, their poetic and aesthetic proposals tend for reference the main texts produced so much by composers that participated in this poetic one as for researchers that were devoted to gather these information in the form of books and theories. The importance of the article is in the fact that this compiles and it gathers fundamental elements that allow a first approach with this poetic one.

KEYWORDS: contemporary music, spectral music, musical composition, electronic music, acoustic.

## Poética da música espectral

No início do século XX, uma das vertentes da música contemporânea assumia o timbre e as características físicas do som como principal material para construção musical. Por volta dos anos 70, o grupo de compositores *L'Itinéraire*, em Paris, dos quais podemos destacar Gérard Grisey (1946-1998) e Tristan Murail (1947- ), estava escrevendo obras que não eram mais baseadas em relações de alturas predominantemente, mas sim, obras cujo foco estava na natureza do som e formas de representação do mesmo, principalmente no espectro harmônico. Baseado nessa característica, Hugues Dufourt (1943- ), um dos membros do grupo francês, denominou a música produzida pelos compositores como *Música Espectral* em artigo publicado em 1979.

Conforme Joshua Fineberg a escola de Composição Espectral já cobre três gerações de compositores, sendo uma das mais importantes escolas de composição contemporânea.[1] Julian Anderson defende que

> Não existe nenhuma escola de compositores espectrais; na verdade, certos problemas fundamentalmente associados com o estado da música contemporânea desde pelo menos 1965, tem repetidamente interessado compositores de diferentes formações na pesquisa de algumas soluções comuns envolvendo a aplicação de acústica e psicoacústica na composição.[2]

Havendo ou não uma escola de composição espectral, o importante é verificar que estes compositores tinham e têm a preocupação de compor uma música que alie os estudos sobre o som e sua percepção com o auxílio de tecnologias disponíveis.

Gérard Grisey afirma que a música espectral tem "uma origem temporal" e que era "necessário dar forma a exploração de um tempo extremamente dilatado e permitir um preciso grau de controle na transição de um som para o próximo".[3] Isto pode ser visto nas primeiras composições espectrais como, por exemplo, *Partiels* (1975) do próprio Grisey, na qual determinado espectro sonoro é usado por um longo trecho musical e lentamente é feita a transição entre este e o seguinte. Tristan Murail define música espectral não como um conjunto de técnicas, mas como uma "atitude perante a música e composição, com conseqüências estéticas ao invés de estilísticas".[4] Tal fato se comprova pela grande diversidade de estilos dos compositores que trabalham com este tipo de música. No entanto, estes compositores compartilham a idéia central de que a música é som evoluindo no tempo.[5]

---

[1] FINEBERG, 2000
[2] ANDERSON, 2000, p. 7.
[3] GRISEY, 2000, p. 1.
[4] Apud FINEBERG 2000, p. 2.
[5] FINEBERG, 2000.

**Desenvolvimentos musicais e tecnológicos que culminaram na origem da música espectral**

A música espectral teve como principal influência a obra de compositores que: 1)Desenvolveram pesquisas no campo da acústica (sobretudo espectro harmônico), como Edgard Varèse (1883-1965); 2)Produziram música com contínuo, lento e gradual processo de evolução do material sonoro, como Giacinto Scelsi (1905-1988), e György Ligeti (1923-2006); e, 3)Escreveram música eletrônica ou música acústica com elementos desta, como Karlheinz Stockhausen (1928-2007).[6]

Os compositores de música espectral tiram das características físicas do som o seu material composicional. Isto é feito através de uma análise do espectro de determinada amostra sonora. Esta análise é baseada na teoria de Fourier[7] e se dá pela utilização de softwares que têm sido desenvolvidos principalmente pelo IRCAM. Além disso, fazem uso de vários procedimentos utilizados e desenvolvidos na música eletrônica. Segundo Jonathan Harvey, dificilmente uma teria se desenvolvido sem a presença da outra. Nas palavras dele, "música eletrônica é um avanço tecnológico bem documentado, espectralismo em sua simples forma como pensamento de cores, é um avanço espiritual".[8] Como salienta Murail (um dos fundadores do movimento), "a maior parte destas primeiras peças faz uso da simulação de sistemas eletrônicos tais como modulação por anel e ecos, ou extensão ou compressão de séries harmônicas abstratas".[9]

Embora os compositores espectrais façam uso de vários conceitos e processos da música eletrônica (como por exemplo, a simulação dos aspectos espectrais de sons eletrônicos - *tecnomorfismo*), o objetivo deles não é a produção de uma música eletroacústica, mas na verdade, "um novo tipo de música instrumental com sons diferentes, texturas e evoluções".[10]

Conforme Murail, o compositor "trabalha com som e tempo".[11] Sendo esta a principal linha guia dos compositores espectrais, é necessário entender como se dá a análise das amostras sonoras utilizadas na composição. O processo de decomposição de uma onda sonora é feito através da Transformação Fourier Rápida [*Fast Fourier Transform* – FFT]. Segundo Fineberg, a FFT "é o coração de todas as análises espectrais feitas em computador".[12] A maneira mais utilizada para a compreensão destes dados obtidos na análise é a representação gráfica dos mesmos em um *sonograma* (figura 1).

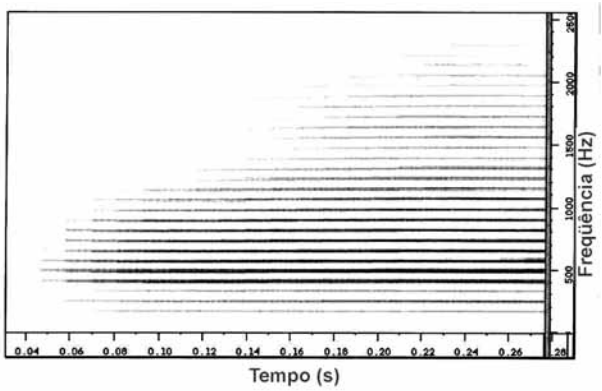



**Figura 1.** Exemplo de Sonograma obtido a partir de análise de amostra sonora. **Fonte:** FINEBERG - "Appendix II – Musical Examples", 2000, p.116.

É importante frisar que em uma análise desse tipo não há diferença entre o espectro de uma nota associada a um timbre e o espectro de um acorde como um elemento harmônico. Pressnitzer e McAdams afirmam que

> Uma simples nota é uma coleção de componentes espectrais, desta forma um acorde; e um acorde é uma coleção de parciais, desta forma um timbre. Síntese sonora permite a organização da nota em si, introduzindo harmonia no timbre, e reciprocamente a análise sonora pode introduzir o timbre como gerador de harmonia.[13]

---

[6] ANDERSON, 2000.
[7] Jean Baptiste Fourier (1768-1830), matemático francês que demonstrou que qualquer som pode ser decomposto em determinado número de senóides, ou a partir da escolha de senóides específicas pode-se chegar ao som desejado, por mais complexo que este seja. Em outras palavras, qualquer onda periódica pode ser transformada em um tipo de série harmônica.
[8] HARVEY, 2001, p. 11.
[9] MURAIL, 2000, p. 6.
[10] FINEBERG, 2000, p. 1.
[11] MURAIL, 2005, p. 137.
[12] FINEBERG, 2000, p. 100.
[13] PRESSNITZER; MCADAMS, 2000, p. 39.

Uma vez que harmonia e timbre estão tão intimamente ligados, o último pode ser associado e manipulado de acordo com as noções tonais de tensão e relaxamento. Em *Désintégrations* (1982), Tristan Murail ordenou timbres e agregados sonoros por grau de inarmonicidade. Em *Verblendungen* (1982-84), Kaija Saariaho definiu um eixo de som/ruído com objetivo de reproduzir tensão e relaxamento.[14]

Desde a década de 70, as pesquisas científicas sobre som, têm sido realizadas principalmente com subsídios do IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*). Este importante instituto europeu, fundado por Pierre Boulez (1925) e onde vários compositores ligados a música espectral trabalharam (dentre estes Tristan Murail), tem sido local de origem de alguns dos mais importantes conceitos e técnicas utilizados na música eletrônica [a síntese FM por exemplo, criada por John Chowning (1934), desenvolvida principalmente no IRCAM]. O IRCAM também tem sido responsável pelo desenvolvimento de softwares de análise e síntese espectral de amostras sonoras, os quais são atualmente ferramentas importantes para os compositores de música espectral. Os softwares mais amplamente utilizados são *OpenMusic* e *AudioSculpt*.[15]

## Principais técnicas utilizadas na música espectral.

De modo geral a música espectral tem como fundamento o estudo do timbre e é baseada na estrutura física do som, sobretudo em séries harmônicas. Sabe-se que nem todos os parciais da série harmônica têm alturas correspondentes na escala temperada. Para resolver esta questão, os compositores deste tipo de música fazem uso de microtons com objetivo de aproximar-se das freqüências relativas à determinada amostra sonora. Além disto, esta música usa do conceito de síntese aditiva do Teorema de Fourier para realizar um dos mais importantes procedimentos das primeiras composições espectrais: a "síntese instrumental" (ou orquestral). Nesta técnica o espectro da amostra sonora analisada é distribuído por um conjunto instrumental. O resultado não é o mesmo da amostra original, uma vez que cada instrumento contribui para uma maior riqueza timbrística do resultado final. Um importante exemplo do uso desta técnica é a obra *Partiels* (1975) para 18 instrumentistas de Gérard Grisey, na qual o compositor usa como material a nota E2 de um trombone (figura 2).

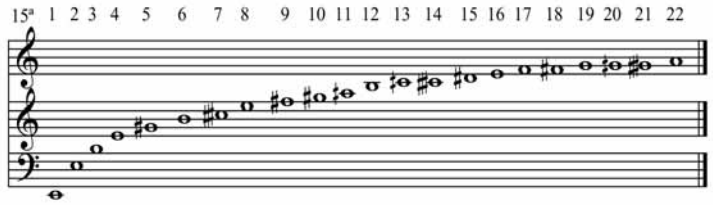



**Figura 2**. Espectro Harmônico gerado a partir da análise da nota E2 do trombone. **Fonte:** FINEBERG - "Appendix II – Musical Examples", 2000, p.117.

Os compositores não utilizam apenas espectros harmônicos, mas também inarmônicos. Como por exemplo, o de instrumentos como sinos (que são caracterizados pela presença de vários espectros harmônicos soando simultaneamente, produzindo batimentos entre si). Um exemplo de uso destes tipos de espectro é a obra *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980) de Jonathan Harvey. Nela o compositor faz uso principalmente do espectro de um sino (ver figura 3).

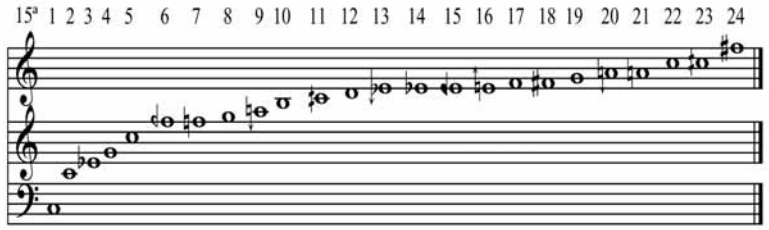



**Figura 3.** Espectro inarmônico utilizado em *Mortuos Plango, Vivos Voco*. **Fonte:** FINEBERG - "Appendix II – Musical Examples", 2000, p.119.

A partir do fato de que os harmônicos são múltiplos de uma dada fundamental, os espectralistas passaram a trabalhar também com a criação de sons que não existiam previamente. Segundo Fineberg

[14] Idem.
[15] FINEBERG, 2000.

> Qualquer combinação de parciais harmônicos construídos sobre a mesma fundamental compartilham certas propriedades acústicas, as quais o ouvido é sensível, e cria um grau de fusão. Através do uso de novas combinações de parciais e amplitudes os compositores espectrais conseguiram criar novos sons artificiais que mantém muito da naturalidade dos sons acústicos e dão à música espectral o tipo de ressonância sonora que tem sido geralmente observada neste tipo de música.[16]

Desta idéia surge uma técnica importante, a *distorção espectral*, feita pela compressão ou expansão de uma série harmônica. No momento de cálculo dos parciais de uma série harmônica abstrata, é adicionada uma potência que irá variar a freqüência de cada parcial, aumentando ou diminuindo a mesma. Também se pode alterar o espectro através da adição ou subtração de um valor fixo de freqüência em cada parcial do mesmo (figura 4).

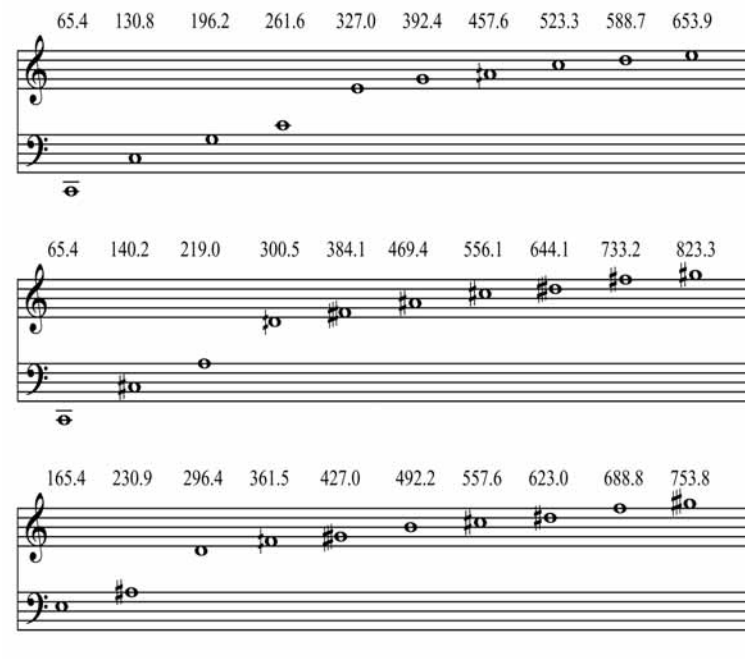



Figura 4. Série original na pauta superior; série expandida ao coeficiente 1.1 na pauta intermediaria; série alterada por adição de 100 Hz a cada parcial da mesma (os números acima das notas representam freqüência em Hz). Fonte: FINEBERG - "Appendix I – Guide To The Basic Concepts And Techniques Of Spectral Music", 2000, p.93 e 95.

Em várias situações um som interage com um segundo som independente, quando isso ocorre o resultado geralmente é que um modula o outro. Os compositores de música espectral usam frequentemente três tipos de modulação: de *amplitude* (AM), *freqüência* (FM) e *por anel* (RM – *ring modulation*).

A *modulação de amplitude* é similar ao vibrato de amplitude, muito comum para os flautistas. Neste caso a freqüência moduladora altera o envoltório de dinâmica da portadora.

Conforme Fineberg, "modulação de freqüência (FM) é o tipo de modulação mais usado para aplicações musicais". Já a FM é semelhante ao vibrato de freqüência, comum aos violinistas. Neste tipo de modulação criam-se bandas laterais, ou seja, parciais simetricamente acima e abaixo da freqüência portadora do espectro. Os parciais têm valores iguais à diferença e soma entre a freqüência da portadora (P) e da moduladora (M). Pode-se obter um espectro ainda mais complexo se a moduladora for multiplicada por um índice de modulação (I), resumido na fórmula FM=[ P+/-( IxM )]. (ver figura 5).

[16] FINEBERG, 2000, p. 93.

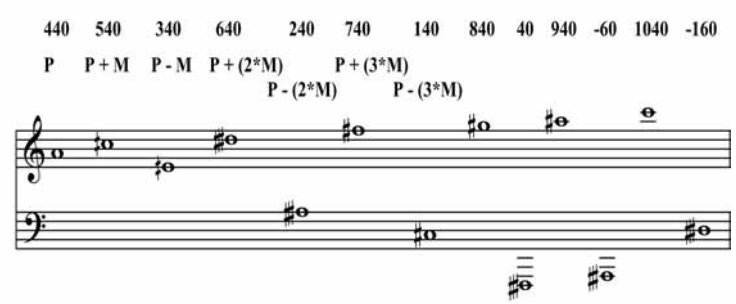



Figura 5. Exemplo de modulação de freqüência (FM). Fonte: FINEBERG - "Appendix I – Guide To The Basic Concepts And Techniques Of Spectral Music", 2000, p.96.

Por fim, a *modulação por anel* é originalmente usada como tratamento eletro-acústico analógico no qual um som capturado por um microfone é modificado por um sinal proveniente de um gerador de senóides. A diferença entre a RM e FM é que na primeira os sinais não se relacionam de maneira hierárquica (portadora e moduladora), na verdade ambos se modulam simultaneamente. A RM também pode ser multiplicada por um índice de modulação (I) e a fórmula para o cálculo das freqüências obtidas pode ser resumido em [ F1 +/- ( IxF2 )] e [ F2 +/- ( IxF1)]. Uma vez que o número de freqüências resultantes é muito grande o espectro tende a saturar rapidamente, gerando ruído (ver figura 6).

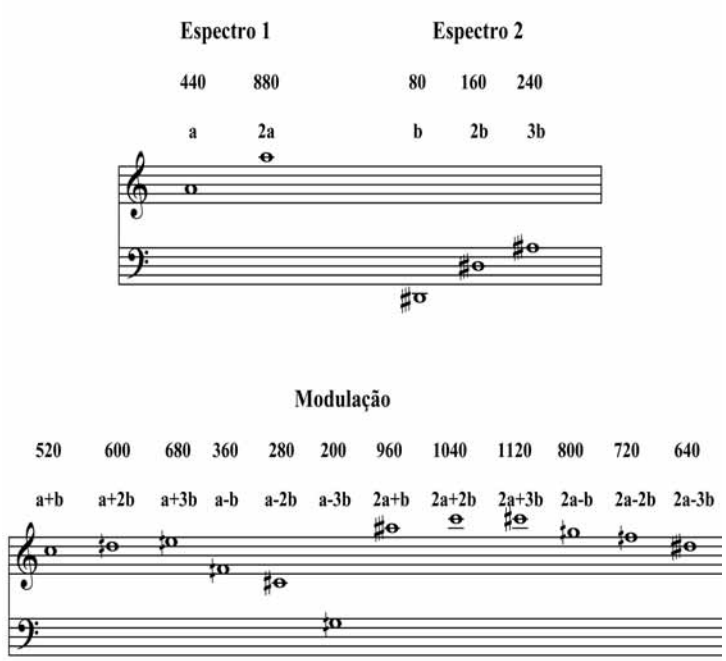



**Figura 6.** Exemplo de modulação por anel (RM). **Fonte:** FINEBERG - "Appendix I – Guide To The Basic Concepts And Techniques Of Spectral Music", 2000, p.97.

## Considerações finais

Hoje temos métodos científicos e instrumentos analíticos modernos que, conforme Murail, nos

> (...) dão a habilidade de entender a estrutura do som em detalhe: o seu espectro, por exemplo, a forma em que pode ser decomposto em seus componentes elementares, seu envelope de dinâmica, ou a forma em que variam no tempo, seus transientes, a forma que começam e terminam.[17]

A música espectral não só propõem técnicas composicionais e modelos sonoros, mas também a revisão de conceitos e da posição do compositor frente à música. De acordo com Murail,

> Existe um erro de conceito desde o início: o compositor não trabalha com 12 notas, 'x' figuras rítmicas, 'x' indicações de dinâmica, todas infinitamente permutáveis, ele trabalha com som e tempo.[18]

[17] MURAIL, 2005, p. 183.
[18] Idem, 2005, p. 137.

Jonathan Harvey é enfático ao descrever a importância da Música Espectral no contexto atual:

> Eu não quero ecoar o famoso 'inútil' dito por Boulez quando ele descreveu aqueles que não estavam familiarizados com o serialismo; de qualquer forma, eu acho que os compositores em atividade hoje, que estão completamente intocados pelo espectralismo, são no mínimo menos interessantes. (...) espectralismo é um momento de mudança fundamental a partir do qual o pensamento sobre música jamais poderá ser o mesmo novamente. Música Espectral está aliada a Música Eletrônica: juntas elas alcançaram um renascimento da percepção.[19]

A música espectral é hoje, um caminho bastante atrativo para os compositores em atividade, pois ela apresenta alternativas novas, ferramentas novas, conceitos novos, mas sem limitações estilísticas, como disse Murail ao referir-se a ela como uma atitude do compositor frente ao fenômeno sonoro. É, portanto, essencial que o compositor atual tenha contato com esta música e técnicas.

## Referências bibliográficas

ANDERSON, Julian. "A provisional history of spectral music". Contemporary Music Review, Reading: Harwood Academic Publishers, Vol.19, Parte 2, p.7-22, 2000.

CORNICELLO, Anthony. Timbral Organization in Tristan Murail's 'Desintégrations' and 'Rituals'. Tese de doutorado apresentada a Brandeis University em 2000.

FINEBERG, Joshua. "Appendix I – Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music". Contemporary Music Review, Reading: Harwood Academic Publishers, Vol.19, Parte 2, p.81-113, 2000.

_____. "Spectral Music". Contemporary Music Review, Reading: Harwood Academic Publishers, Vol.19, Parte 2, p.1-5, 2000.

GRISEY, Gérard. "Did You Say Spectral?" Traduzido por Joshua Fineberg. Contemporary Music Review, Reading: Harwood Academic Publishers, Vol.19, Parte 3, p.1-3, 2000.

HARVEY, Jonathan. "Spectralism". Contemporary Music Review, Reading: Harwood Academic Publishers, Vol.19, Parte 3, p.11-14, 2000.

MURAIL, Tristan. "After-thoughts". Contemporary Music Review, Reading: Harwood Academic Publishers, Vol.19, Parte 3, p.5-9, 2000.

_____. "Scelsi and L'Itinéraire: The Exploration of Sound". Traduzido por Robert Hasegawa. Contemporary Music Review, Reading: Routledge, Taylor & Francis Group, Vol.24, Parte 2/3, p.181-185, 2005.

_____. Spectra and Sprites. Traduzido por Tod Machover. Contemporary Music Review, Reading: Routledge, Taylor & Francis Group, Vol.24, Parte 2/3, p.137-147, 2005.

PRESSNITZER, Daniel.; MCADAMS, Stephen. "Acoustics, Psychoacoustics and Spectral Music". Contemporary Music Review, Reading: Harwood Academic Publishers, Vol.19, Parte 2, p.33-59, 2000.

[19] HARVEY, 2000, p. 11.

# CRÍTICA GENÉTICA E COMPOSIÇÃO MUSICAL: O "TRIO 1953" DE ARMANDO ALBUQUERQUE[1]

*Celso Gianetti Loureiro Chaves (UFRGS)*

RESUMO: Este artigo propõe a aproximação da crítica genética à composição musical é proposta neste artigo, tomando como objeto de investigação o Trio nº2 (1953) do compositor sul-rio-grandense Armando Albuquerque (1900-1986). A gênese do processo criativo do compositor é investigada a partir das duas fontes manuscritas da obra e são formuladas propostas para uma teoria da gênese em música.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Crítica genética; Composição musical; Música brasileira.

ABSTRACT: The proposes the use of genetic criticism in the study of music composition is proposed in this article which has the Trio Nr.2 (1953) by Brazilian composer Armando Albuquerque (1901-1986) as its main subject. An investigation of the genesis of the creative process of this composer, as manifest in the two surviving sources of the Trio, is conducted and proposals for a theory of creative genesis in music are advanced.

KEYWORDS: Music; Genetic criticism; Music composition; Brazilian music.

O exercício da composição musical pode ser entendido como um processo de tomada de decisões que se estende por pelo menos três territórios. Decisões ideológicas – o estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções. Decisões estéticas – quais componentes sonoras são colocadas em ação, e quando, como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem. Decisões pontuais – as decisões de processo de criação que impelem o trabalho para diante e que conformam a obra num processo cumulativo de informações.

Nestes territórios de decisão o processo criativo está em movimento constante e as operações ocupam diferentes escalas temporais. As decisões ideológicas se movem mais lentamente pois sinalizam com certa permanência uma família de interlocuções possíveis. As decisões estéticas se movem mais rapidamente dentro do território do ideológico, admitindo constantes flutuações de caráter geral que são próprias da construção de um repertório individual. O processo de decisões pontuais é o mais veloz e deixa traços concretos atrás de si, sob a forma de anotações em diferentes graus de completude e que, em retrospecto, dão conta e testemunho do trabalho do compositor. Eles configuram uma "forma simbólica, a qual é resultado de um complexo processo de criação (o processo poiético) que tem a ver tanto com a forma quanto com o conteúdo da obra" (NATTIEZ, 1990, 17).

As diferentes sub-áreas do conhecimento musical propõem problemas específicos mas não raro diferentes sub-áreas musicais inclinaram-se no Brasil fortemente para a musicologia, como se esta fosse uma língua franca a admitir abordagens oriundas de diferentes conhecimentos específicos. Foi só diante dessa musicologia de segunda classe que se tem chegado à conclusão de que as sub-áreas do conhecimento musical – sejam elas mais voltadas ao exercício prático, sejam elas mais voltadas à formulação teórica – possuem problemas que lhes são específicos e que permitem o exercício da pesquisa sem que seja necessário apelar para uma pretensa área geral, essa língua franca há pouco aludida, a não ser que essa seja uma abordagem metodológica imperativa.

A composição musical, como processo de tomada de decisão, pode ser o seu próprio objeto de investigação. Neste sentido a crítica genética apresenta um direcionamento científico viável, com seus princípios metodológicos que, se em princípio aplicados a outras áreas do conhecimento, pode ser transposto tal e qual para a música. Como mergulho na gênese do processo criativo através de suas evidências, a crítica genética pode investir de especificidade o estudo do processo de decisões que caracteriza o exercício da composição musical. Os seus pressupostos podem desvelar um processo sempre único através dos traços de diferentes ordens que foram deixados pelo caminho.

Como afirmam Salles & Cardoso, "as diferentes manifestações artísticas se cruzam em reflexões sobre modos de criação, abrindo assim diálogo com todos aqueles que, por motivos os mais diversos, se interessam pela criação artística." (SALLES & CARDOSO, 2007, 46). Ainda mais, as tomadas de decisão pontuais do processo composicional são idênticas àquelas operações sistemáticas da escritura que Grésillon aponta no seu estudo sobre as bases teóricas da crítica genética: "do traço fixo, isolado e freqüentemente distanciado da mão que escreve, [o geneticista] remonta às operações sistemáticas da escritura – escrever, acrescentar, suprimir, substituir, permutar – pelas quais identifica os fenômenos percebidos" (GRÉSILLON, 2007, 29).

[1] Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), através de Bolsa Produtividade em Pesquisa.

Se na literatura, objeto do estudo de Grésillon, essas "redes de operações" permitem formar "conjecturas sobre as atividades mentais subjacentes" (GRÉSILLON, 2007, 29) porque não seria possível também formá-las mesmo com a troca de objeto, da literatura à composição musical?[2] Essa apropriação e sua aplicação a problema específico, a gênese do processo criativo, restitui ao estudo da composição musical *ex-pos facto* aquilo que lhe é exclusivo, afastando-o de áreas correlatas mas externas, quais sejam o enfoque analítico e o enfoque musicológico.

Para Salles, a crítica genética "é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores." (SALLES, 2004, 12) Há aqui uma semelhança à poiética externa de Nattiez: "o musicólogo se vale de um documento poiético – cartas, planos, esboços – como seu ponto de partida e analisa a obra à luz dessa informação." (NATTIEZ, 1990, 141) Esta semelhança permanece mesmo tendo em vista os diferentes objetivos dos dois movimentos investigativos – a análise em Nattiez, a teoria do gesto criativo na crítica genética.

A apropriação dos princípios da crítica genética para a música ainda é tímida no Brasil. Em "A crítica genética e os acervos de músicos brasileiros", Toni reconhece que "a música brasileira de concerto tem, na crítica genética, campo vasto de trabalho em função de certas características da própria área de música, bem como do fazer musical". (TONI, 2007, 49). No entanto, a questão é evadida sem que uma crítica genética seja ensaiada. Em "Os músicos e seus manuscritos", Biason diz que a crítica genética foi transposta para a análise musicológica seguindo o mesmo caminho de procura de entendimento dos processos de criação, apenas que "mirados no processo de criação musical". (BIASON, 2008, 18). Tanto num como noutro artigo há um evidente viés musicológico, a crítica genética sendo colocada a serviço da musicologia histórica, passando muito tangencialmente pela atividade de "elucidar a gênese de um texto" como a quereria Grésillon. A abordagem da crítica genética para a composição musical aqui proposta, transpondo conceitos de uma área para outra, segue os caminhos que Salles e Grésillon deixaram inexplorados em seus estudos.

A pesquisa na qual se insere este estudo tem como tema geral de investigação o processo de gênese criativa do compositor sul-rio-grandense Armando Albuquerque (1901-1986). O estudo se iniciou como a construção da genealogia dos manuscritos das obras para piano. Em etapa subseqüente, que teve como tema a música sinfônica, todo o acervo de manuscritos do compositor foi disponibilizado ao pesquisador. A presença palpável dos "manuscritos como portadores do processo de criação" (PINO, 2007, 25) fez com que a investigação passasse por um ajuste de foco, deslocando-se da construção de uma genealogia para a construção de uma gênese, e ocasionou a aproximação à crítica genética.

A etapa atual se refere à música de câmara de Albuquerque que inclui duos, trios, quartetos de cordas e um quinteto com piano. Um caso que se apresenta como apropriado para a aplicação da crítica genética a um *corpus* composicional é o Trio nº2 ("Trio 1953"), composto em 1953 e revisado em 1966. Existem duas fontes para o Trio no acervo do compositor: (1) um manuscrito datado de 9 de agosto de 1953 dentro de um caderno com diversas composições em razoável estado de finalização; e (2) um manuscrito datado de 1º e 2 de fevereiro de 1975, com revisão de 1966/1975, em caderno isolado.

Cada uma destas fontes apresenta diferentes camadas de intervenções, suscitando a comparação não apenas dos dois manuscritos, numa avaliação de suas divergências bastante substanciais[3], mas também a comparação de cada manuscrito com ele mesmo. Diante da extensão das intervenções e da marginalia presente nos dois manuscritos, é possível obter uma superposição de níveis de intervenção, como se cada manuscrito fosse um conjunto de camadas geológicas de escritura. Essas anotações representam traços de um ato, o da escritura composicional, e as diversas anotações com diversos materiais localizam as ações no território das decisões pontuais.

Das duas fontes, a primeira é a mais limpa, com intervenções a lápis preto na mão do compositor e, em apenas duas instâncias, a lápis vermelho, também na mão do compositor. Essas intervenções configuram correções de notação, adições de sinais de ataque e ligaduras de fraseado, alterações de velocidade e, em apenas duas instâncias, alteração de ritmo. Na segunda fonte as alterações são sempre a lápis preto, na mão do compositor. Inicialmente há poucas intervenções, sempre de acréscimo de indicações de metrônomo e alterações de alturas. Na parte final da obra as intervenções são mais profundas, com cortes e acréscimos de compassos, alterações de alturas, ritmos, adensamento de textura e indicações de velocidade.

As maiores divergências aparecem na comparação entre os manuscritos. Tanto assim que foi necessário introduzir o conceito de eco neste exame, a significar o material musical identificável comum às duas fontes mas que, vindo do manuscrito de 1953, sofreu re-composição no texto musical no manuscrito de

---

[2] Trabalho neste sentido ("Cruzamentos de crítica genética: o caso da música") foi apresentado por este pesquisador no VII Seminário Internacional de História da Literatura na Faculdade de Letras da PUCRS em 10 de outubro de 2007.

[3] A descrição destas divergências foi objeto do trabalho de Iniciação Científica "Os trios de câmara de Armando Albuquerque – o que nos dizem os manuscritos" de Fabrício Duarte Gambogi (2008).

1975. Este movimento de eco denota a reabertura do processo criativo numa obra aparentemente encerrada e leva o Trio 1953 para uma nova conformação interna, alterando radicalmente sua fisionomia externa.

A reabertura do processo de tomada de decisão demonstra que em Albuquerque a criação do texto musical pôde ser retomado com décadas de intervalo e que as alterações radicais de alturas, conteúdo harmônico, motivos, ritmos e instrumentação conservaram ecos da versão anterior, permitindo que ela se mantivesse ancorada no mesmo território ideológico e estético. As intervenções que Albuquerque exerce em seu texto confirmam as "operações sistemáticas da escritura" aludidas acima. O texto musical de Albuquerque intersecta a crítica genética e permite que se desvele o seu processo criativo mostrando que as intervenções das quais o compositor deixou os traços mantém-se na estrita aderência a uma única coerência musical.

Ao assinalar a importância do recorte na metodologia genética, Pino menciona o "uso de um determinado espaço (as cartas, ou as margens)" pelo artista (PINO, 2007, 26/27). No caso do Trio 1953, a marginalia também fornece acesso à gênese do processo criativo de Albuquerque. No manuscrito de 1953, o final do primeiro movimento é demarcado, ao final da página, pela observação "Fim do 1º mov." Escrito logo em seguida, como se depreende pelo sentido vertical que a escrita ocupa no pequeno espaço deixado livre pelo texto musical, está a seguinte reflexão: "quasi que pergunto se valerá a pena me dar ao trabalho de copiar o resto..."

Para além do estabelecimento de cronologias, a existência de anotações marginais apontam o caminho para a elucidação de um processo de acúmulo de reflexões que o compositor fez, em tempo real, sobre o seu trabalho criativo. A nota marginal desta página revela dados importantes. Ao se referir a "copiar o resto", o compositor permite supor a existência de texto anterior a partir do qual ele copiou (com que grau de fidelidade?) o manuscrito que agora se tem em mãos. Também permite supor que este texto anterior (que está perdido) seria o da obra completa (de onde "copiar *o resto*"), pelo menos naquele estado que o compositor julgou merecedor de cópia.

Neste sentido, vale recordar a ordenação de materiais primários de obras musicais proposta por Sallis a partir de manuscritos. O material a partir do qual o compositor faz a atividade de copiar seria o "esboço", "tentativas sistemáticas de resolver problemas composicionais" (SALLIS, 2004, 45). Já o que se tem em mãos, o manuscrito de 1953, está na categoria de "primeira cópia definitiva", "um projeto de obra, ou uma seção dessa obra, que já tenha atingido algum nível de completude" (SALLIS, 2004, 47). Schubert & Sallis destacam que "o esboço significa a utopia da imaginação musical sem rédeas se desenvolvendo em seus próprios termos" (SCHUBERT & SALLIS, 2004, 5). Ao empreender a cópia, essa utopia é submetida ao escrutínio do próprio compositor, que a critica e coloca em dúvida a sua eficiência como declaração ideológica e estética. No caso presente, a resposta foi dada pelo próprio compositor na página seguinte: sim, valeria a pena, uma vez que o texto de outros dois movimentos do Trio são copiados em seguida, configurando uma obra de câmara completa.

O manuscrito de 1975 também está na categoria de "primeira cópia definitiva" ao invés de já configurar uma "cópia definitiva", definida por Sallis como "não apenas uma partitura escrita de maneira limpa, mas e ainda com maior importância indica uma fonte autorizada da idéia musical ou do conteúdo da obra" (SALLIS, 2004, 52/53). O manuscrito de 1975 ocupou, em determinado momento, esta posição entre as fontes do Trio 1953. Assim o demonstra a observação feita pelo compositor na capa do manuscrito: "a cópia definitiva foi feita em vegetal".

O termo "vegetal" é aclarado por Toni: "com a popularização da cópia heliográfica (...), o artesanato da escrita musical se altera bastante e dá origem a variantes de textos com outras características. Isto porque o preparo de todo o material tem que ser feito sobre <u>papel vegetal</u> [grifei], ainda mais difícil de lidar do que aquele de fibra de celulose." (TONI, 2007, 50). No caso de Armando Albuquerque, a peça musical só era "passada para o vegetal" quando o texto definitivo havia sido estabelecido com clareza em etapa anterior. O "vegetal" do Trio 1953 está perdido, mas a segunda das suas duas primeiras cópias definitivas é precisamente a "etapa anterior" na qual Albuquerque estabelecia suas idéias musicais em penúltima instância e dava praticamente por encerrado o processo de tomada de decisão.

Diz Margaret Bent que "reunir a obra de um compositor pode ir do mais simples ao quase impossível. A tarefa é relativamente facilitada (...) quando se tem razoável certeza de possuir o essencial daquilo que foi escrito" (BENT, 2004, 994). Há a certeza de que de pelo menos quatro possíveis tipos de fontes primárias (esboços, duas primeiras cópias definitivas e cópia definitiva) estão disponíveis apenas as duas primeiras cópias definitivas. Mesmo assim é possível avaliar o processo composicional como tomada de decisões, pois ele está suficientemente (embora não completamente) demonstrado pelo material disponível. É possível acompanhá-lo horizontalmente, numa comparação entre os dois manuscritos (as duas primeiras cópias definitivas) e é possível acompanhá-lo verticalmente, numa identificação dos diferentes níveis de intervenções efetivadas em um mesmo manuscrito.

As fontes do Trio 1953 são documentos privados como o assinalariam Hall & Sallis. Ao final da primeira das primeiras cópias definitivas há mais uma marginalia: "Fim AA... // feito numa madrugada". Mas,

afinal, quem é o interlocutor do compositor? A quem se dirigem estas observações escritas com firmeza na partitura? Seria o compositor o seu próprio interlocutor ou este seria o crítico que agora lê essas mensagens do outro lado e através delas delimita o seu trabalho investigativo? São perguntas ainda sem resposta mas que indicam o caráter agudamente privado do processo criativo que transparece do exame dos manuscritos "portadores do processo de criação".

A tarefa do crítico genético, pelo menos no escopo do trabalho aqui proposto, é reconstruir um processo de tomada de decisão, mas sempre tendo em vista o respeito à privacidade, que em Armando Albuquerque transparece da marginalia dirigida a um interlocutor oculto, e sempre levando em consideração o que dizem Salles & Cardoso: "o crítico genético não tem acesso a todo o processo de criação – não há a ilusão da totalidade – mas apenas a alguns de seus índices. Pode-se, no entanto, afirmar, com certa segurança, que convivendo, observando e estabelecendo relações entre os documentos do processo que se teve acesso, pode-se conhecer melhor o percurso da formação da obra, em pesquisas de natureza indutiva." (SALLES & CARDOSO, 2007, 45).

A pesquisa que estamos empreendendo se funda na convivência, na observação e no estabelecimento de relações no repertório-objeto e nos manuscritos que estão à disposição. Não se trata aqui de estabelecer uma edição crítica pois, como bem afirma Grésillon, "o estabelecimento de uma edição crítica é aos [olhos da crítica genética] não seu primeiro objetivo" (GRÉSILLON, 2007, 236). Aqui se trata de avaliar e tentar reconstruir, na tentativa de formular uma teoria da gênese. Se esta não for ampla e geral como se desejaria, que pelo menos seja uma teoria da gênese do processo criativo de Armando Albuquerque. A contribuição à música brasileira do século passado já será, nesse sentido, expressiva. (setembro 2008)

## Referências bibliográficas


BENT, Margaret (2004). Éditions critiques des musiques du Moyen Âge et de la Renaissance. *Musiques.* Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Jean-Jacques Nattiez, ed. Vol. 2: Les savoirs musicaux. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique. 988-1025.

BIASON, Mary Angela (2008). Os músicos e seus manuscritos. *Per Musi*. Nº 18. Belo Horizonte: Editora UFMG. 17-26.

GRÉSILLON, Almuth (2007). *Elementos de crítica genética.* Ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 335p.

HALL, Patricia & SALLIS, Friedemann (2004). *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press. 254p.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse.* Toward a Semiology of Music. Princeton: Princeton University Press. 272p.

PINO, Claudia Amigo (2007). Gênese da gênese. *Ciência e Cultura.* Vol.59, nº1. São Paulo: SBPC. 24-27.

SALLES, Cecília de Almeida (2004). *Gesto inacabado*. 2ª ed. São Paulo: Annablume. 168p.

SALLES, Cecília de Almeida & CARDOSO, Daniel Ribeiro (2007). Crítica genética em expansão. *Ciência e Cultura.* Vol.59, nº1. São Paulo: SBPC. 44-47.

SALLIS, Friedemann (2004). Coming to terms with the composer´s working manuscripts. *A Handbook To Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press. 43-58.

SCHUBERT, Giselher & SALLIS, Friedemann (2004). Sketches and sketching. *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press. 5-16.

TONI, Flávia Camargo. A crítica genética e os acervos de músicos brasileiros. *Ciência e Cultura.* Vol.59, nº1. São Paulo: SBPC. 49-50.

# AS CONTRIBUIÇÕES DOS *FESTIVAIS DE MÚSICA DE CURITIBA* E DOS *CURSOS INTERNACIONAIS DE MÚSICA DO PARANÁ* NO DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO-MUSICAL DO ESTADO NO PERÍODO DE 1965 A 1977

*Taianara Goedert (UFPR) Álvaro Carlini (UFPR)*

RESUMO: Este trabalho busca verificar a propagação das nove edições do *Festival Internacional de Música de Curitiba e dos Cursos Internacional de Música do Paraná*, eventos coordenados pela *Sociedade Pró-Música de Curitiba,* com direção artística do maestro Roberto Schnorrenberg, e apoio do Governo do Estado do Paraná, avaliando suas contribuições e repercussões no desenvolvimento artístico-musical da capital paranaense. Esta comunicação integra também a introdução de dissertação de mestrado sendo encaminhada junto ao PPGMUS da UFPR, a qual se apoiará prioritariamente em fontes originais não editadas, encontradas em acervos de Curitiba, tendo em conta que poucas pesquisas acadêmicas relacionadas ao assunto foram realizadas.

PALAVRAS-CHAVE: Festivais de Música de Curitiba; Cursos Internacionais de Música do Paraná; Sociedade Pró-Música de Curitiba.

ABSTRACT: This essay aims to verify the spread of the nine editions of Curitiba International Music Festival and Paraná International Music Classes, events that are coordinated by Pró-Música Society of Curitiba, with artistic direction of Conductor Roberto Schnorrenberg and support of Paraná State Government, evaluating their contributions and impact on the artistic and musical development of Paraná's capital city. This essay also includes a brief introduction of a Master's Degree dissertation, which is based primarily in non edited original sources, which were found in files of Curitiba's Cultural Foundation and Federal University of Paraná, considering that the number of academic researches related to this subject is not relevant.

KEYWORDS: Curitiba International Music Festival, Paraná International Music Classes, Pró-Música Society of Curitiba.

## 1. introdução

Nas décadas de 1960 e 1970, Curitiba foi sede de significativos eventos musicais realizados no Brasil. Tratam-se dos *Festivais de Música de Curitiba* e dos *Cursos Internacionais de Música do Paraná*, ambos patrocinados e realizados pela *Sociedade Pró-Música de Curitiba*, contando com a direção artística do maestro Roberto Schnorrenberg, e apoio do *Governo do Estado do Paraná*.

Nesses eventos, a capital paranaense pôde observar um aumento expressivo de apresentações musicais, assim como a presença de instrumentistas, professores e grupos artísticos de outras cidades brasileiras e do exterior, como Europa e América Latina.

Os *Festivais de Música de Curitiba* e os *Cursos Internacionais de Música do Paraná* terminaram em 1977, devido às mudanças político-administrativas subseqüentes aos Governos de Ney Braga (1961-1965) e de Paulo Pimentel (1966-1971). Cinco anos depois, em 1982, a *Secretaria Municipal de Cultura de Curitiba,* baseando-se naquela proposta artístico-pedagógica, passou a promover a *Oficina de Música de Curitiba*, que se encontra atualmente em sua XXVI edição.

Parte deste trabalho integra também a introdução de dissertação de mestrado que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, na linha de pesquisa Fundamentos Teóricos/Musicologia, sob orientação do Prof. Dr. Álvaro Carlini, e vinculado ao grupo de pesquisa do Cnpq/Ufpr M*úsica Brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade*, linha de pesquisa: *Musicologia Histórica: entidades civis sem fins lucrativos vinculadas à música no estado do Paraná, séculos XX e XXI*.

## 2. objetivos

Esta pesquisa tem como objetivo analisar e contextualizar histórico-musicologicamente os *Festivais de Música de Curitiba* e os *Cursos Internacionais de Música do Paraná,* através dos documentos encontrados em acervos da cidade de Curitiba, e da realização de entrevistas (História Oral) com personalidades da área de música vinculadas aos eventos em questão. Buscar-se-á compreender os acontecimentos administrativos e políticos que levaram à fundação e que decretaram o término desses eventos, bem como seus reflexos na educação artística e musical na capital paranaense entre as décadas de 1960 e

1970, além dos desdobramentos artísticos institucionais resultantes diretos dos *Festivais* e dos *Cursos Internacionais* realizados naquele período, como é o caso da *Camerata Antiqua de Curitiba*, ainda em atividade.

Pretende-se, além disso, efetuar análises estatísticas quantitativas referentes às nove edições dos F*estivais de Música de Curitiba* e dos *Cursos Internacionais de Música do Paraná*, no que se referem ao número total de alunos inscritos em cada edição, seus locais de origem, cursos mais freqüentados, professores e conferencistas participantes, entre outros elementos. Esta análise se estenderá com o intuito de verificar o número de concertos realizados em cada edição, os grupos participantes e suas procedências, o repertório executado, verificando quais os períodos da história da música, compositores e obras que foram mais privilegiados, e o número total de espectadores por edição, constatando, dessa maneira, aspectos relevantes para a formação de platéias para a música erudita e formação do possível gosto musical do público de concertos de Curitiba nas décadas de 1960 e 1970.

## 3. revisão de literatura

A pesquisa relacionada aos *Festivais de Música de Curitiba* e aos *Cursos Internacionais de Música do Paraná* apoia-se, principalmente, em fontes originais, tais como periódicos diários e semanais, programas de concertos e documentos administrativos da *Sociedade Pró-Música de Curitiba.*

O acervo consultado para esta pesquisa encontra-se preservado na *Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba* e no *Departamento de Artes* da *Universidade Federal do Paraná,* porém ainda em seus suportes originais, sendo, portanto, ainda minimamente aproveitados em estudos acadêmicos e em publicações especializadas.

### 3.1. Sociedade Pró-Música de Curitiba e a criação dos Festivais de Música de Curitiba e dos Cursos Internacionais de Música do Paraná

Os *Festivais de Música de Curitiba* e os *Cursos Internacionais de Música do Paraná* foram eventos promovidos pela *Sociedade Pró-Música de Curitiba*, entidade civil sem fins lucrativos fundada em abril de 1963, que patrocinou, desde a sua fundação, concertos, recitais, conferências, séries de música erudita, cursos e festivais. Em 1964, o maestro paulista Roberto Schnorrenberg (1929-1983) foi convidado por Aristides Athayde, na época presidente da *Sociedade Pró-Música de Curitiba*, para organizar e dirigir o *Festival de Música de Curitiba.*

> Aproveitando uma das vindas de Schnorrenberg a Curitiba para ensaiar o Coro Pró-Música, Aristides [Presidente da Pró-Música] convidou o maestro paulista para organizar e dirigir aqui um festival de música nos moldes dos já organizados por ele em Porto Alegre e Teresópolis (...) Schnorrenberg ampliou a idéia, prevendo a realização simultânea de um curso que seria ministrado pelos professores-intérpretes convidados para apresentações no Festival, congregando por um mês professores e alunos.[1]

Os *Festivais de Música de Curitiba* e os *Cursos Internacionais de Música do Paraná* iniciaram-se em janeiro de 1965, sob a direção de Roberto Schnorrenberg, e mantiveram suas atividades durante os meses de janeiro de 1965 a 1971. A proposta principal dos *Cursos Internacionais de Música do Paraná* era proporcionar uma grande troca entre professores e alunos de todo o Brasil e exterior. Já os *Festivais de Música de Curitiba* tinham como objetivo promover e divulgar a música erudita através de concertos, recitais e audições. Durante o *4º Curso Internacional de Música do Paraná,*

> (...) quarenta e dois professores foram convocados, entre os quais três vieram da Alemanha, três dos Estados Unidos, dois da França e dois da Argentina. Compreendendo vinte e oito matérias, o Curso visa promover o interesse pela música e favorecer o aperfeiçoamento artístico dos alunos nele inscritos, em aulas intensivas (...). Paralelamente uma série de concertos – corais, de orquestras, de música de câmera, recitais – e palestras (...) compõem *o 4º Festival de Música de Curitiba.*[2]

Segundo Millarch, os cursos e festivais foram "reestruturados em 1974, com direção do maestro Isaac Karabitcheveski, e teve uma abertura em termos de professores - inclusive com a participação de nomes como Egberto Gismonti e Dory Caymmi, mas sofreu muitas críticas"[3].

> A grande inovação do VII Curso de Música de Curitiba (...) será o Curso de Música Popular Brasileira que será ministrado pelos compositores Dory Caymi e Egberto Gismonti (...). O Curso de Música Popular não é para leigos, isto é, para as pessoas que não tem noção de música. Exige-se o conhecimento de um instrumento, de preferência violão ou piano, pois além de uma parte teórica, os professores ensinarão arranjos e os alunos participarão de um conjunto que será formado durante as aulas (...). O curso de Música Popular será um dos mais

[1] TEIXEIRA,1991, p.06
[2] REVISTA PANORAMA, 1968, p.28
[3] MILLARCH, 1988.

> animados cursos do Festival de Música, pois usará de farto material áudio-visual, desenterrando canções antigas, fotos e filmes sobre música brasileira.[4]

Por esse motivo, no ano seguinte, em 1975, os *Festivais de Música de Curitiba* e os *Cursos Internacionais de Música do Paraná* voltaram a ser dirigidos pela *Sociedade Pró-Música de Curitiba*, que realizou ainda mais duas edições, nos anos de 1975 e 1977.

Durante a realização dos Cursos e Festivais, Curitiba recebeu um grande número de alunos, professores e conferencistas oriundos de vários Estados brasileiros e do exterior. Em cada edição foram oferecidos cerca de 30 cursos, teóricos e práticos, além de cerca de 30 concertos, chegando a atingir cerca de 17.000 espectadores por edição.

### 3.2. Desdobramentos artísticos resultantes dos Cursos e Festivais: Camerata Antiqua de Curitiba

A *Camerata Antiqua de Curitiba* surgiu durante o *6º Curso e Festival Internacional de Música*. Segundo o maestro Roberto de Regina, "na época iniciamos esta atividade que perdura até os presentes dias, fato comprovante da real valor de tais promoções."[5]

Formada por alunos curitibanos participantes dos Cursos de Música, iniciou suas atividades em junho de 1974, em recital realizado no Teatro Paiol. Segundo Augustin, "o trabalho de Roberto junto a Camerata Antiqua (...) se impôs trazendo credibilidade ao movimento de Música Antiga no país, abriu um novo campo de estudos e trabalho para os músicos, trouxe diversidade para as salas de concerto e para o mercado fonográfico."[6]

## 4. Metodologia

A pesquisa foi dividida em duas etapas. A primeira, em fase de realização, está baseada na pesquisa bibliográfica e documental referente aos *Festivais de Música de Curitiba* e aos *Cursos Internacionais de Música do Paraná.* Já a segunda etapa consistirá na escolha do material pertinente ao estudo, encontrado principalmente em acervos da cidade de Curitiba, tais como o *Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba*, e o *Acervo da Sociedade Pró-Música de Curitiba*, localizado no *Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.*

Consta também do planejamento desta pesquisa, além da análise e da compreensão dos documentos, a realização de entrevistas com alguns personagens que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização dos Festivais e Cursos na cidade de Curitiba. A realização dessas entrevistas será realizada seguindo a metodologia da História Oral, "que consiste em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea."[7]

## 5. Conclusão

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir na valorização acadêmica dos *Festivais de Música de Curitiba* e dos *Cursos Internacionais de Música do Paraná*, facilitando, dessa maneira, a reinserção histórica desses eventos na construção da história cultural do Estado, durante as décadas de 1960 e 1970.

A contextualização do ambiente e o estudo das condições em que foram realizados estes festivais poderá auxiliar na difusão e aproveitamento acadêmico de fontes ainda desconhecidas da maioria dos especialistas da área e contribuir para que este período da história da música em Curitiba não permaneça desconhecido e sujeito ao desaparecimento.

## 6. Referências

Augustin, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga:* 50 anos de história no Brasil. Rio de Janeiro*:* K. Augustin, 1999.

CARLINI, Álvaro. "Corais na SCABI (1945-1965)". In: *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música***.** Curitiba: DeArtes, 2007, pp.21-30.

CARLINI, Álvaro; MENON, Fernando; PECCIOLI, Cendy. "A linha de pesquisa Entidades civis vinculadas à Música no Estado do Paraná no século XX, no Departamento de Artes da UFPR". In: *Anais do II Festival Penalva***.** Curitiba: ArtEmbap, 2004, pp.105-111.

Diário do Paraná. Curitiba, 11 dez. 1973.

---

[4] DIÁRIO DO PARANÁ, 1973.
[5] DIÁRIO DO PARANÁ, 1974.
[6] AUGUSTIN, 1999, p.88
[7] FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/. Acessado em: 13/04/2008.

Diário do Paraná. Curitiba, 13 jan. 1974.

FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/. Acessado em: 13/04/2008.

MILLARCH, Aramis. "O Festival que Curitiba perdeu", O Estado do Paraná, 22 de janeiro de 1988 In: Tablóide Digital, http://www.millarch.org, Acessado em: 22/11/2007.

_____ . "O festival em questão". O Estado do Paraná, 09 de maio de 1978 In: Tablóide Digital, http://www.millarch.org, Acessado em: 22/11/2007.

_____ . "O exemplo do festival feito com competência", O Estado do Paraná, 10 de janeiro de 1989 In: Tablóide Digital, http://www.millarch.org, Acessado em: 22/11/2007.

MORAES, Ulisses Q. "A modernidade em construção políticas públicas para a música e produção musical em Curitiba – 1971 a 1983". In: *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música***.** Curitiba: DeArtes, 2007. pp.320 -332.

_____ . "Políticas públicas para a cultura e produção musical em Curitiba – 1971 a 1983". In: *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música.* Curitiba: DeArtes, 2006. pp.32-47.

NETO, Manoel J. S. "O papel das Entidades Culturais no plano terreno". In*: A [des]construção da Música na cultura paranaense.* Manoel J. de Souza Neto (Org.). Curitiba: Aos quatro ventos, 2004. pp.619-625.

OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: UFPR, 2000.

PECCIOLI, Cendy J.; CARLINI, Álvaro. "Sociedade Pró-Música de Curitiba e os dez primeiros anos de sua existência". In: An*ais do Simpósio de Pesquisa em Música*. Curitiba: DeArtes, 2004. pp.71-73.

PROSSER, Elizabeth Seraphim - *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853 -1953*, Curitiba: Imprensa Oficial, 2004. 301p.il.

Revista Panorama**,** ano XVIII , nº 185, 1968.

TEIXEIRA, Selma Suely. Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná 1965/1977, *Boletim informativo Casa Romário Martins***,** 18 (86), jan.1991, 63 p.

# A PRESENÇA DO *DIAK* UCRANIANO NO PARANÁ

*Lara Janek Babbar (UFPR)*

RESUMO: Neste artigo, apresento o *diak*, o cantor religioso, importante personagem das aldeias e comunidade religiosas da Ucrânia a quem, em terras brasileiras se deve a liderança das primeiras organizações religiosas deste grupo e a revitalização das músicas religiosas aportadas pelo imigrante que aqui se instalou. Explica-se o papel do *diak* na liturgia ucraniana e as evidências de sua presença e atuação nas comunidades paranaenses ortodoxas e greco-católicas vinculadas à etnia. Posteriormente é descrita a ação do *diak* Miguel Zubyk, um agricultor da comunidade da Linha Esperança, do município paranaense de Prudentópolis, cujo depoimento contribui para perceber o compromisso deste indivíduo com as funções religiosas, e a dedicação deste líder comunitário em prol da perpetuação das tradições musicais legadas pelos seus antepassados ucranianos.

PALAVRAS-CHAVE: Ucranianos no Paraná, música religiosa, *diak.*

ABSTRACT: In this article, I present the *diak*, church singer, an important character of the Ukrainian religious communities and villages which, in Brazilian lands is responsible for the first religion organizations of this ethnic group and for the revival of religious music brought by immigrants. The role of djak in Ukrainian liturgy is explained in light of his activities in orthodox and Greek-Catholic communities. Finally, the work of Djak Miguel Zubyk, a farmer living in Linha Esperança, Prudentópolis, illustrates his commitment with his religious activities and his work in order to perpetuate the legacy of Ukrainian music traditions.

KEYWORDS: Ukrainian in Paraná, religious music, *diak.*

## introdução

Os costumes e as peculiaridades culturais trazidos pelos imigrantes ucranianos, que a partir do século XIX se instalaram nas terras do sul do Brasil, em grande parte se associam aos valores religiosos cultivados por esta população eslava e, dentre as mais cativantes expressões, a música religiosa merece destaque. Embora semelhante à tradição católica romana no que tange à estrutura, as cerimônias das igrejas ortodoxas e greco-católicas ucranianas possuem seus fundamentos na tradição bizantina que do ponto de vista musical envolve particularidades ainda pouco observadas e estudadas nas esferas da musicologia e etnomusicologia brasileira.

Durante a Divina Liturgia ou "*Bojéstvenna Liturhia*"[1] (correspondente à missa latina), o canto é alternado constantemente, entre o sacerdote, o diácono, os fiéis e os cantores, o que possibilita a ruptura de homogeneidade sonora (ocasionado pela diferença entre textura de vozes e timbres), ainda que a repetição das melodias constitua-se uma propriedade particular da liturgia oriental ucraniana. Salvo o canto, apenas badaladas de sinos e sinetas interrompem a dimensão sonora instaurada nas celebrações, visto que, a nenhum serviço religioso é concedida a permissão de instrumentos musicais. De certa forma, a ausência dos sons dos instrumentos musicais torna o momento mais focado na palavra, mas de modo mais abrangente, ao som da voz a qual faz ecoar a milenar tradição religiosa do povo ucraniano.

Na tradição religiosa ucraniana, o conjunto dos cânones vinculado ao calendário litúrgico estabelece ciclos anuais, semanais e diários referentes ao emprego apropriado dos textos litúrgicos e, ademais, de melodias específicas a serem entoadas nos diversos ofícios e serviços litúrgicos. O primeiro ciclo fornece instrução para as orações dos ofícios diários como Matinas e Vésperas.[2] O ciclo semanal orienta a qual memória se dedica cada dia da semana, e ademais, orienta a rotação do ciclo de oito semanas, que regem a mudança dos oito tons ou "*hlasy*".[3] O ciclo anual estabelece o período litúrgico (Pré-Quaresma, Quaresma, Tempo Pascal e Tempo de Pentecostes), as festas fixas (ocasiões e santos) e móveis (de acordo com a Páscoa). A combinação destes ciclos irá determinar as intenções e características das cerimônias, e portanto, dos hinos, dos textos e leituras sagradas, com as correspondentes melodias. A rotatividade de textos, intenções, hierarquias, denotam melodias "prescritivas" adequadas que, somadas à própria forma litúrgica, caracterizam o rito ucraniano como estruturalmente complexo.

---

[1] Transliteração de Atanásio Kupitski.

[2] Os serviços religiosos incluem Matinas, Vésperas, Típica, Horas Canônicas, Completas e Ofício da Meia-Noite (FEDORIV, 1983, p. 260).

[3] O termo *hlasy* é plural de *hlas* (Глас) que significa tom, que também é encontrado com o termo *holos* (Голос), voz.

Diversas fontes bibliográficas[4] apontam que, desde os primeiros séculos da oficialização do cristianismo na Rus´de Kiev (século X), a ação de sacerdotes, de cantores treinados e dos cantores das aldeias ucranianas, fomentou as tradições litúrgicas e promoveu a propagação dos cantos litúrgicos. Na Ucrânia, por meio da tradição oral, as seguidas gerações de cantores eclesiais de cada comunidade religiosa promoveram a continuidade das tradições musicais litúrgicas, ao mesmo tempo em que idiossincrasias musicais e os "regionalismos" também foram evidenciados em estudos anteriormente realizados[5].

## *Diak*, o cantor da igreja

> *Diak* é cantor, ele puxa, ele começa e o povo continua [...] Este *Diak* já existia na Ucrânia há séculos [...] É uma característica importante. – Dom Efraim Krevey

Nos primeiros anos da imigração, os religiosos chegados ao Brasil, à parte das dificuldades referentes à língua, à cultura, à convivência com imigrantes provenientes de outras porções da Europa (entre eles históricos dominadores do povo ucraniano) sofreram nos primeiros anos a inexistência de Igrejas que praticavam o rito ao qual estavam habituados. Embora a grande massa de imigrantes pertencesse à Igreja Católica, o fato de celebrarem sua fé por meio do rito oriental causava estranhamento entre brasileiros e outras comunidades de imigrantes.

Contudo, muitas vezes a circunstância não impedia os fiéis de realizar suas práticas, e as cerimônias eram lideradas pelos cantores, conhecidos como *diaky*[6] (ou diakê), leigos que assumiam não apenas as celebrações litúrgicas, mas também orações comunitárias e as rezas em ocasiões de funeral.[7] Andreazza revela esta conjuntura ao se referir aos leigos da comunidade religiosa de Antônio Olinto (Paraná):

> Em Antônio Olinto, os ucranianos reproduziram essa divisão religiosa/cultural presente na Galícia. Passaram a usar a religião que professavam como símbolo que os distinguia dos outros grupos. A diferença cultural, principalmente quanto aos poloneses, serviu para os ucranianos elegerem valores que demarcaram seu próprio círculo de pertença étnico. Vale frisar, porém, que esse movimento foi orquestrado por leigos, pois a comunidade só teve pároco fixo a partir de 1911 (ANDREAZZA, 2004, p. 53).

Tal liderança da prática religiosa e da demarcação de pertencimento étnico-cultural, conforme contextualizado por Andreazza, são funções não apenas decorrentes do processo imigratório, visto que, historicamente, dentre as diversas funções dos cantores ucranianos, consta sua influência quanto ao desenvolvimento da consciência nacional local (MEDWIDSKY, 2000, p. 110).

Diversos estudos dos primórdios do canto litúrgico eslavo, canto ucraniano e do Canto *Znamenny*[8] apontam para a importância e o papel desempenhado pelos cantores das igrejas e catedrais. O domínio do canto e da escrita *znamenny* e da entonação apropriada era da incumbência do cantor treinado, que, "não contente em reproduzir estrangeirismos, gradualmente iniciavam por introduzir novidades, moldados de acordo com seu próprio gosto e a sua disposição musical".[9] Fora do âmbito litúrgico, mas ainda vinculado ao canto religioso, encontrava-se o Canto *Deméstvenny*, originalmente associado ao *kantor* bizantino[10] ou ao cantor da corte imperial, no entanto, na Rússia, tal canto era preferencialmente entoado em momentos não-litúrgicos, como nas orações domésticas. Alfred Swan afirma que existe, contudo, referência do emprego deste canto nos livros de regulamentos da Catedral Santa Sophia (Kiev) do século XVII (SWAN, 1940, p. 236). É interessante notar que este canto também era usado nas Igrejas associado às ocasiões festivas, de cunho não litúrgico, como nas glorificações dos czares (VELICHÁNIYA *apud* SWAN, 1940, p. 236).

Nos ensaios e artigos coletados por Robert Klymasz no livro "*From chantre to djak: cantorial traditions in Canada*", são apontados e analisados diversos aspectos do ofício do cantor e do seu canto, entre os quais se destacam mecanismos técnicos e de ornamentação característicos (KLYMASZ, 2000). Nas igrejas que seguem o rito oriental, o papel do cantor é fundamental, em função da existência de diversos textos e melodias móveis cujo emprego deve seguir coerentemente o calendário litúrgico. Portanto, dominar o uso correto dos cantos é a primeira tarefa do cantor. Ademais, há momentos específicos da Divina Liturgia (missa) que cabem ao cantor, como a leitura da Epístola.

---

[4] SWAN, 1940; ROCCASALVO 1990; FEDORIV, 1983.

[5] FEDORIV, 1983; BERTHIAUME-ZAVADA, 2000.

[6] De acordo com Onats´kyi, "um *cantor* (*diak*) é um cantor e leitor de igreja; o termo é derivado da abreviação da palavra diácono". No original: "a CANTOR [*diak*] is a church singer and reader; the term is derived from the abbreviation of the word deacon [*diakon*] (ONATS´KYI *apud* MEDWIDSKY, 2000, p. 114). Outras designações para o cantor são diakê (GUÉRIOS, 2007), *kantor, psalter* (ou salmista), *precentor*, *khazan*, *chantre*.

[7] Segundo depoimento de Padre Domingos.

[8] Trata-se do canto litúrgico com sinais ecfonéticos, correspondentes ao primeiro sistema de notação musical do canto litúrgico ucraniano. O Canto *Znamenny* foi substituído a partir do século XVII pelo Canto de *Kiev*, que adotava a notação quadrática.

[9] "*In other words, the Russian singers were trained on the Bizantine chant, but, not content to rear a foreign importation, gradually began to introduce into it novel traits, mould it in accordance with their own taste and musical disposition"* (SWAN, 1940a, p. 232).

[10] A designação original para este cantor *é deméstvennik* ou *doméstik* (*doméstikós*) (SWAN, 1940a, p. 235).

Uma segunda função do cantor é associada à possibilidade de instaurar ou modificar atmosferas da celebração, mediante seu modo de cantar. Segundo a estudiosa Kononenko "o *cantor* é a pessoa com uma bela voz, com o conhecimento de música",[11] cujo papel contribui para estabelecer a atmosfera misteriosa e introspectiva, da liturgia oriental, e ele é "um intermediário entre o clero e os fiéis, adaptando e modificando conforme as necessidades da congregação".[12] Tal incumbência torna o *diak* uma figura mística que canaliza o mundo celestial e o universo humano, o que pode justificar suas numerosas referências na literatura e no folclore ucraniano.[13]

É fundamental a presença do *diak* nos ritos de passagem, como no caso de funerais[14] visto que nestas ocasiões, os cânticos dos salmos ocorrem ao longo da vigília. Andrij Makuch, estudioso da história da Igreja Ucraniana Católica de Buczacz, em Alberta, Canadá, cita que nestas situações, o *diak* também poderia interceder para manter os participantes atentos durante o luto, e para isto, por vezes, deveria imprimir pequenas doses de humor.[15]

Não é raro encontrar pessoas na comunidade ucraniana, cujos avós, pais, tios tenham atuado como *diak* nas comunidades brasileiras. Em entrevista, Dom Efraim Krevey, ao se lembrar de seu avô Miguel Baran, que atou como *diak* no município de Ivaí no Paraná entre 1908 e 1958, conta que:

> Ele começava [a cantar], ele cantava e a gente olhava, e...[eu pensava admirado] "um dia vou cantar assim!" [...] Era uma equipe. Tinha mais 2 ou 3 que eram inferiores. Ele era "xerife". Ele levava em frente! [...] Interessante...da família "dele", todos são cantores, todos têm voz, têm esta facilidade de cantar... – Dom Efraim Krevey

A admiração pelo ofício do cantor, e a importância dada a esta função parece ter sido também preponderante às decisões quanto ao caminho sacerdotal do recém ordenado Bispo Dom Volodomer Koubetch, que por meio de sua atuação como *diak* na comunidade católica do município de Roncador, a partir dos doze anos de idade, descobriu a vocação religiosa que o levaria ao cargo da autoridade máxima da comunidade católica ucraniana do Brasil.[16]

Em relação à vocação sacerdotal e ao valor dado ao cantor competente, Dom Jeremias (Bispo da Igreja Ortodoxa Autocéfala Ucraniana do Brasil) declara que "no Brasil, é muito difícil achar o salmista [o *diak*] [...] é mais fácil [achar] vocacionados ao sacerdócio do que gente competente para ser salmista". Para o bispo ortodoxo, "[o salmista, *diak*] tem que ter o Dom, que se manifesta pelo amor à liturgia", e nem o domínio da leitura musical, possibilita a eficiência do cantor, pois, segundo ele, "não é o profissionalismo que garante..."[17]

Quanto ao enfoque do profissionalismo do cantor eclesial, é válido dispor que no decorrer da pesquisa realizada, não foram encontrados documentos com referência quanto a pagamentos destinados aos serviços realizados pelos *diaky* que atuaram no Brasil.

## Miguel Zubyk

> Aquilo que a gente aprendeu desde criança, a gente tá continuando, sempre.– Miguel Zubyk

Ao buscar informações sobre cantores das igrejas católicas ucranianas, desde os primeiros encontros com padres de Curitiba, em 2006, e posteriormente em Prudentópolis, soube que na Linha Esperança, a doze quilômetros do centro de Prudentópolis, seria possível encontrar um cantor que há anos se dedica aos serviços religiosos da paróquia e às ocasiões de batizados, casamentos e funerais da comunidade. Assim, no domingo de carnaval de 2008, às oito e meia da manhã eu me aproximava de Prudentópolis com o mapa da região que discriminava a estrada até a Linha Esperança. Na grande igreja, as famílias ucranianas chegavam e, ao adentrarem no espaço religioso, dispersavam-se obedecendo à tradição de mulheres e homens se disporem em lados opostos, respectivamente no lado esquerdo e direito da construção. Dirigi-me ao coro e busquei o cantor Miguel Zubyk, responsável pelos cantos da cerimônia, para me apresentar, e pedir a autorização para a gravação e combinar uma breve entrevista ao final da cerimônia. Miguel já tinha conhecimento que eu estaria visitando a comunidade. Às nove horas iniciei o registro do início das orações e da *Proskomídia*. A cerimônia durou uma hora e meia, com a inclusão da Bênção das Velas, ritual que ocorreu ao final da Divina Liturgia, com bases melódicas próprias desta

---

[11] "*The cantor is the person with the beautiful voice, with knowledge of music"* (KONONENKO, 2000, p. 5).

[12] "*(...) the cantor is an intermediary between the clergy and the people, adapting and changing as the needs of the congregation change"* (*ibid*, p. 7).

[13] Como na obras de Nikolai Gogol e Tarás Shevchenko.

[14] Durante o luto, e na memória pelos mortos são realizados os serviços *panakhyda* e *parastas.* Durante o funeral, ocorre o *pokhoron*, este é apenas recitado e não cantado (Depoimento de Jonas Chupel).

[15] MAKUCH, 1989, p. 90. Neste estudo Makuch também comenta sobre um aspecto chocante das práticas de vigília dos ucranianos que consiste em entoar gemidos lamuriantes (conhecidos como *holosinnia*) entorno do corpo velado, realizado usualmente pelas mulheres mais idosas (*ibid*). Este costume não foi identificado nas fontes consultadas ao longo da presente pesquisa.

[16] Depoimento de Dom Volodomer Koubetch.

[17] Depoimento de Dom Jeremias Ferens.

cerimônia. A comunidade religiosa católica ucraniana da Linha Esperança é composta por trezentas e cinqüenta famílias, e, na oportunidade, a cerimônia contava com cerca de duzentos fiéis. O grupo de fiéis e cantores que se concentravam no coro, liderados pelo *diak* Miguel compunham a maior parte da massa sonora ouvida nas partes coletivas da Divina Liturgia, mas foi possível perceber o envolvimento de toda a comunidade durante a execução dos cânticos. As vozes femininas se destacavam, mas em algumas partes o timbre de Miguel se sobressaía no conjunto, e atingia em primeiro plano a escuta dos fiéis.

**Fig. 1** - *Diak* Miguel Zubyk, Linha Esperança, Prudentópolis (Acervo pessoal, autoria própria).

Após a cerimônia, realizei a primeira entrevista com Miguel, na qual obtive dados sobre seu envolvimento com a Igreja e sobre o ofício de coordenador dos cânticos realizados na comunidade Esperança. Desde criança, Miguel tem se envolvido nas preparações das cerimônias religiosas, participando das celebrações, quando pequeno, em família. Foi com a catequese e a prática que Miguel aprendeu a cantar as melodias sagradas ucranianas, não tendo tido a oportunidade durante sua vida, de estudar em escolas específicas ou realizar cursos direcionados a essa prática musical. Seu encantamento pelas melodias religiosas é visível, assim como o é sua dedicação na preparação semanal das músicas. Após a breve entrevista, combinamos um futuro contato para que eu pudesse apreender maiores detalhes sobre seu engajamento com a música nesta pequena localidade paranaense.

O segundo contato com Miguel ocorreu na residência da família Zubyk, num domingo de maio de 2008. Na casa acolhedora, pode-se obter, ao longo do dia, testemunhos e relatos acerca da história da família, dos antepassados imigrantes, do relacionamento com vizinhos ucranianos e poloneses, sobre as preferências musicais de Miguel, seu trabalho e sua fé.

Na comunidade da Linha Esperança, região localizada a doze quilômetros do centro do município de Prudentópolis, nasceu o cantor religioso Miguel Zubyk, no dia 17 de fevereiro de 1955, o quarto filho de Vlademiro Zubyk e Paranka Semchechen Zubyk. Os avós paternos de Miguel chegaram nas terras do Paraná no fim do século XIX, o pai de Miguel era filho caçula de Maria e Miguel Zubyk, e nasceu no Brasil durante a primeira década do século XX.

**Fig. 2** - Interior da casa de Miguel Zubyk[18] (Acervo pessoal, autoria própria).

Miguel conta que ao chegar em Prudentópolis, seu *dido* e sua *baba*[19] tiveram grandes dificuldades para estabelecer a nova vida. As autoridades locais os encaminharam até a Linha Ivaí, uma região na época dotada de densa vegetação e de difícil acesso.

Há alguns anos, ocorreu uma triste e fatal tragédia com a filha do casal Miguel e Verônica Zubyk, e o velório foi realizado na no interior da casa, como de costume nas localidades rurais do sul do Brasil. Ali, dezenas de pessoas da comunidade se reuniram e participaram da cerimônia de funeral conhecidos como *Panakhyda*, na qual são entoadas melodias próprias da ocasião, de domínio da comunidade ucraniana. Miguel exercia há vinte e cinco anos a liderança dos cantos religiosos na igreja e na comunidade da linha Esperança, e, naquela ocasião, defronte ao corpo da filha, mais uma vez puxava os cantos sagrados que, usualmente, têm função de confortar os familiares e amigos, segundo o próprio Miguel. Ao narrar o momento vivido, Miguel transpareceu muita comoção à fatalidade ocorrida, ao mesmo tempo em que demonstrou quão intensa se manifesta sua fé e seu compromisso com a música religiosa.

Algumas fotos deste momento foram mostradas durante a entrevista, pelas quais pude observar que no ambiente das orações, as paredes da sala já possuíam as inúmeras imagens de Santos, de Maria e de Cristo, além dos retratos antigos da família, que foram notadas durante a visita ao domicílio, em maio de 2008. A adoração às imagens religiosas é característica marcante dos ucranianos, fato que também verifiquei durante a explicação pormenorizada de Miguel quanto aos santos de devoção da família. Defronte à parede, um altar sustentava os livros sagrados, e nos cantos da sala, estavam dispostas cadeiras, que denota o espaço da casa em que a família Zubyk e pessoas da comunidade se encontram para praticar orações. Em relato, Miguel afirma que as orações domésticas são recitadas na língua ucraniana, porém não cantadas, e ocorrem diariamente às sete horas da noite.

É interessante ressaltar que a língua falada pela família é o ucraniano, e por esta razão, Verônica e Miguel apresentaram algumas dificuldades em conversar integralmente em português comigo, e diversas vezes, a filha auxiliou a exprimir palavras e complementar algumas frases. Na conversa com dona Paranka, Verônica e Ana Cristina auxiliaram na tradução.

Na vida dos Zubyk, a música ucraniana é predominantemente apreciada, porém, Miguel revelou seu gosto particular para as músicas cantadas em décadas passadas pela dupla Tonico e Tinoco.[20] Entre os cantos tradicionais ucranianos lembrados na entrevista, um conta a história de um "jovem que foi da Ucrânia para longe, visitar uma moça e o pai da moça não quis receber...e... coitado, foi muito

[18] Foto de autoria própria em maio de 2008.
[19] Em ucraniano, respectivamente avô e avó.
[20] A dupla sertaneja paulista Tonico, João Salvador Pérez (1919-1994), e Tinoco, José Pérez (1920- ) atingiu grande popularidade a partir da década de 40 do século passado, e deixou inúmeras gravações de músicas brasileiras (número superior a setecentas) (MARCONDES, p. 779-780).

magoado, ele veio lá de longe e os pais não quiseram receber" (Fig. 4.17). A canção popular (*narodna pisnia*) que se intitula "*Iháu Kózak Z Ukraíne*" traz a seguinte melodia:

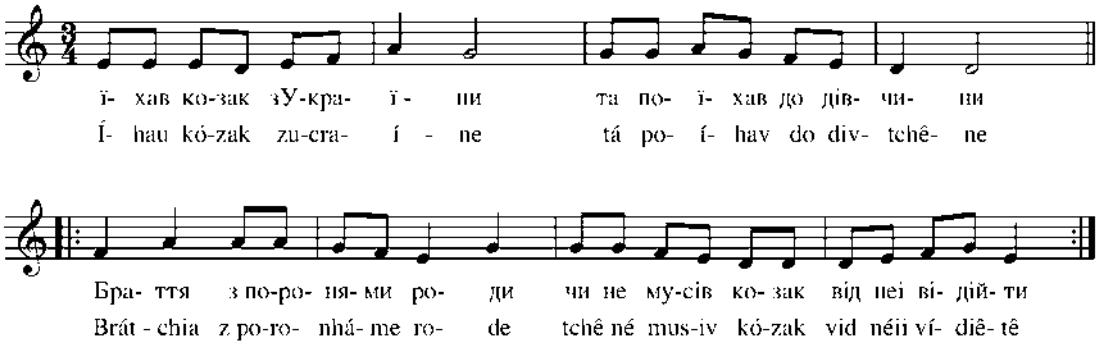



**Fig. 3** - Excerto de "*Iháu Kózak Z Ukraíne*" (Transcrição e transliteração da autora).

Outra melodia preferida de Miguel, pertence ao canto paralitúrgico "*Levadov Dolenov*", um canto mariano, no qual uma homenagem à Virgem é feita através de uma guirlanda de flores que se eleva aos céus, em agradecimento ou pedido de ajuda a Nossa Senhora.

A terra em que trabalha o casal Zubyk é benzida com os ramos abençoados pelo pároco da Igreja Nossa Senhora do Patrocínio no Domingo de Ramos, que antecede a Semana Santa. É curioso que no costume ucraniano, são benzidos apenas três cantos do lote de terra, sendo que o quarto é propositalmente deixado para que o "mal" possa sair. Outro costume que envolve o trabalho na terra, trata-se da saudação "*Dai Bózhe Shchástia*", pronunciado entre os ucranianos que significa "Que Deus (nos) dê felicidade" ou "Bom trabalho com a Bênção de Deus". Ao ser questionado se ele entoa cantos de lavoura, Miguel aponta sua preferência em temáticas religiosas, e conta que durante o trabalho com a terra, entoa internamente os cânticos da próxima celebração que se responsabiliza, num ensaio individual e silencioso. Deste modo, terra, fé e música preenchem a vida e a rotina de Miguel.

O trabalho religioso, além da liderança dos cantos litúrgicos, inclui outras atividades, como o ensino semanal da catequese. Atualmente Miguel assiste a cerca de trinta crianças, às quais ensina canções religiosas e cânticos litúrgicos em idioma ucraniano. Conteúdos religiosos são transmitidos em língua portuguesa e ucraniana. Após o falecimento de sua filha, e o retorno a Prudentópolis, há dez anos atrás, decidiu envolver-se com mais afinco à vida religiosa, e a partir de então se dedicou ao ensino da catequese e ainda mais assiduamente ao trabalho com o Apostolado da Oração, assumindo sua coordenação na comunidade.

Há trinta e cinco anos, Miguel assumiu-se como cantor da comunidade da Linha Esperança. Há cerca de alguns anos faleceu o antigo *diak* da região, Paulo Dohan. Segundo Miguel, o *diak* Paulo também realizava serviços religiosos externos à paróquia, porém, cobrava por serviços, diferentemente de Miguel.[21] Anteriormente ao Paulo, havia na Linha Esperança, o cantor Danilo, que conhecia profundamente a liturgia e os cantos ucranianos.

O grupo de cantores liderados por Miguel é formado por vinte pessoas, e de acordo com Miguel, as vozes femininas são mais numerosas e participativas. O grupo não realiza ensaios semanais, mas sim nas vésperas de cerimônias religiosas anuais, como Páscoa ou Natal. Não há, por enquanto, nenhuma pessoa sendo treinada especificamente para o papel desempenhado por Miguel, entretanto, este afirma que na comunidade, há um grupo de jovens que estão se mobilizando para cantar nas cerimônias e as músicas cantadas por este grupo são os mesmos cantados pelo grupo de Miguel. Por meio das informações obtidas na entrevista, o coro de jovens não busca intercâmbios com Miguel e o grupo mais experiente. A manutenção dos cantos tradicionais religiosos, entretanto, é sustentada por ambos os grupos.

A aparente indiferença quanto à liderança e ao conhecimento do *diak* Miguel pelos jovens parece não ocorrer entre os sacerdotes e as irmãs missionárias. Quinzenalmente, quando as cerimônias da Linha Esperança são celebradas, o padre Josafat e as irmãs procuram Miguel para combinar como será direcionada a celebração, quais serão os cantos, e de que maneira deverão ser entoados. Há, portanto, uma tendência a respeitar o modo como a comunidade local, representada pelo líder Miguel, é acostumada a praticar seu rito.

[21] De acordo com a literatura estudada, a cobrança pelos serviços realizados pelo cantor não se constitui prática incomum em comunidades ucranianas canadenses e estadunidenses. Makuch explicita o valor pago ao padre em cerimônia de funeral na década de 50 era aproximadamente $15,00, enquanto que o valor pago ao *diak* nas mesmas cerimônias era entre $3,00 e $5,00 (MAKUCH, 1989, p. 92);

Por se tratar de uma localidade rural, diversos aspectos tradicionais são mantidos na comunidade, porém outros são modificados de modo natural. Um dos exemplos é verificado em experiências ocorridas no rito, especificamente com os cantos, que em certas cerimônias desta comunidade já se constatou o uso de acompanhamento de teclado nos cantos das *samoilkas,*[22] em partes como Creio, Pai Nosso, Hino dos Querubins e Santo. Esta inovação foi primeiramente narrada em depoimento pelo Bispo Eparca Dom Volodemer, e na visita que realizei a família Zubyk foi confirmada por Miguel, e foi, segundo ele, muito bem recebida, e mesmo elogiada pelos fiéis locais. Contudo, o uso do instrumento musical não ocorre em todas as cerimônias, e parece se tratar de experiências esporádicas que, ademais, não ganharam a antipatia por parte das autoridades eclesiásticas.

As amizades cultivadas por Miguel incluem membros de outras comunidades culturais, como poloneses, alemães, assim como com católicos latinos. Na entrevista cedida, ele lastima a extinção de costumes e tradições observados durante sua infância, na comunidade polonesa da Linha Esperança. Lembra Miguel que na igreja latina (com arquitetura distinta àquela freqüentada por Miguel, distante a poucos metros) os poloneses se reuniam com suas vestimentas típicas e em polonês celebravam missas, com cantos trazidos de seu país de origem, analogamente ao que hoje ainda ocorre nas comunidades ucranianas de Prudentópolis, mas que se extinguiram gradativamente. Pelo ocorrido com a comunidade polonesa, Miguel demonstra preocupação e age, portanto, em prol da manutenção das tradições ucranianas. Por esta razão, ao se tratar das melodias religiosas ucranianas Miguel sem rodeios afirma que "os cantos são os mesmos de antigamente, e vão continuar, para sempre..."

## Resultados

Mediante a literatura estudada, foi constatado que o cantor de igreja desde os primórdios do cristianismo ucraniano exerceu importante papel nas celebrações, visto a necessidade de domínio da leitura e decodificação dos sinais ecfonéticos *Znamenny*. Ao reproduzir as melodias litúrgicas prescritivas do rito ucraniano, o *diak* em sua *performance* empregava particularidades que tornava sua interpretação única, fato também verificado na comunidade religiosa ucraniana brasileira tanto nos relatos das pessoas entrevistadas, quanto na observação de cerimônias atuais.

O reconhecimento do *diak* como pessoa respeitada pela comunidade pareceu se evidenciar não apenas nas fontes bibliográficas consultadas, como também, nos testemunhos coletados de pessoas da comunidade ucraniana do Paraná, principalmente quando se referem às décadas anteriores. Atualmente, contudo, a figura do *diak* nas igrejas e comunidades ucranianas é cada vez menos evidenciada, conforme depoimento do Bispo Dom Efraim Krevey:

> O *diak* é uma espécie de mestre nas comunidades, ele canta. Aqui no Brasil ultimamente têm poucos. Na Europa, cada aldeia tem dois ou três *diaky*, e na Europa têm escolas especiais. – Dom Efraim Krevey

Em parte, os motivos desta extinção podem estar associados ao fato de que, em diversas comunidades brasileiras, a liderança dos cantos litúrgicos se encontra ao encargo das mulheres, as "*diakechas"*. A ação missionária das catequistas justifica em parte este dado referente ao gênero. De acordo com relato de Dom Efraim, na Ucrânia, a função da *diak* é predominantemente executada por homens, e mesmo o trânsito das mulheres no espaço das igrejas possui limitações, pois não é oficialmente autorizada a entrada delas no Santuário (parte interna do *iconostás*).[23] Esta mudança, contudo, aponta ser uma fusão entre a dinâmica interna e externa do grupo ucraniano do Brasil, já que a necessidade de catequizar os grupos para a sustentação da tradição religiosa (incentivada, portanto, pelas entidades eclesiásticas) e dos valores culturais do grupo dos imigrantes e descendentes prevaleceu à idéia de que a tarefa devesse ser executada pelos homens.

Na busca por *diaky* atuantes, encontrei o agricultor e religioso Miguel Zubyk, que mediante um detalhado depoimento disponibilizou dados referentes aos seus antepassados que em terras brasileiras transportaram seus costumes e valores culturais, e que em parte são percebidas no cotidiano da família Zubyk. Das descrições pessoais de Miguel Zubyk, extraem-se fusões valiosas de manutenção das tradições, fé, trabalho e compromisso com a música religiosa.

Acresce-se que, no tocante à interpretação musical do *diak*, Miguel Zubyk, na Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio (Linha Esperança, em Prudentópolis, Paraná) eventualmente insere teclado eletrônico nas celebrações ucranianas, e rompe, assim, com a tradição milenar da prática do rito exclusivamente movido pelas vozes dos participantes. A naturalidade, porém da inclusão do instrumento musical dimensiona a idéia de que mesmo em âmbito rural, os grupos ucranianos não são apáticos ao mundo que os circundam, mas sim, permitem-se viver com intervenções particulares da comunidade, que quase evidencia o domínio e intimidade com sua prática religiosa. Ademais, como reflexo das necessidades

---

[22] Tipo de canto litúrgico popular que pertence às partes fixas (corresponde ao "Ordinário" das cerimônias latinas) dos ofícios religiosos, cantado em uníssono ou em terças pela comunidade.

[23] "Iconostase (grego): Colocação de imagens, nas Igrejas orientais, divisória de madeira ou de pedra, ornada de ícones, que separa o presbitério da nave dos fiéis". (KOUBETCH, 2004, p. 189).

contemporâneas relacionadas ao tempo de culto religioso, a Divina Liturgia assistida na comunidade da Linha Esperança substituiu cantos tradicionais comunitários (*samoilkas*) do Pai Nosso e do Creio por recitação dos textos correspondentes (rezas), ou seja, adotou-se a forma "simplificada" de celebração, ação esta que descaracteriza, em parte, uma importante propriedade do rito oriental cristão.

## Referências


ANDREAZZA, M. L. Os bravos do Brasil. **Nossa História**. Rio de Janeiro, outubro 2004, v.1, n. 12, p.52-57.

BERTHIAUME-ZAVADA, C. Au-delà de la tradition... rôle et fonction d´un chantre dans la survie d´une église à Montreal. *In*: KLYMASZ, R (ed.). **From chantre to djak**: cantorial tradition in Canada. Hull: Canadian Museum of Civilization, 2000, p. 93-108.

FEDORIV, M. **Ritual Chants of the Ukrainian Church of Western Ukraine:** liturgical chants. Philadelphia: Basilian Sisters, 1983, v. 2.

KONONENKO, N. Preface. In: KLYMASZ, R. B (ed.). **From chantre to djak**: cantorial traditions in Canada. Hull: Canadian Museum of Civilization, 2000, p. 5-13.

KOUBETCH, W. **Da criação à Parusia**: linhas mestras da teologia cristã oriental. São Paulo: Paulinas, 2004.

MAKUCH, A. Hlus´Church: a narrative history of the Ukrainian Catholic Church at Buczacz, Alberta. **Historic site sevice**: occasional paper. Edmonton: Alberta Culture & Multiculturalism, Historical Resources Division, 1989, n.19.

MEDWIDSKY, B. Cantors of godparents in Ukrainian folklore. *In*: KLYMASZ, R. (ed.). **From chantre to djak**: cantorial tradition in Canada. Hull: Canadian Museum of Civilization, 2000, p. 109-123.

ROCCASALVO, J. The Znamenny Chant. **The Quaterly**, v. 74, n. 2, 1990, p. 217-241.

SWAN, A. The Znamenny Chant of the Russian Church – Part I. **The Musical Quaterly**, abril, 1940a, v. 26, n. 2, p. 232-243.

**FONTES ORAIS**

DOM EFRAIM KREVEY. **Entrevista concedida à autora.** 06/03/2008. Curitiba.

DOM JEREMIAS FERENS. **Entrevista concedida à autora.** 21/04/2008. Curitiba.

DOM VOLODOMER KOUBETCH. **Entrevista concedida à autora.** 15/05/2008. Curitiba.

JONAS CHUPEL. **Entrevista concedida à autora.** 20/03/2008. Curitiba.

MIGUEL ZUBYK. **Entrevista concedida à autora.** 03/02/2008. Prudentópolis.

_____. **Entrevista concedida à autora.** 18/05/2008. Prudentópolis.

# PRÁTICA DE MÚSICA JAPONESA EM VITÓRIA (ES)

*Marcelo Donatilio Pratti (UFES)*

RESUMO: Este artigo apresenta parte do resultado final da pesquisa "Revitalização e prática da música japonesa tradicional em Vitória (ES)". Após uma introdução sobre musicologia e música étnica, se expõe um panorama da prática de instrumentos japoneses relacionada com a Associação Nikkei de Vitória (ES) através do grupo de taiko (palavra para tambores japoneses) Shindōdaiko com seus 15 anos de atividades e da questão da perda de interesse entre os jovens descendentes.

PALAVRAS-CHAVE: taiko, música japonesa, imigração japonesa, musicologia.

ABSTRACT: This article presents part from the final results of the research "Revitalização e prática da música tradicional japonesa em Vitória (ES)". After an introduction about musicology and ethnic music it exposes a landscape to the practice of japanese instruments related to Associação Nikkei de Vitória (ES) through the taiko (word to japanese drums) group Shindōdaiko with its 15 years of activities and the question of why the descendent youth had lost interest in japanese culture.

KEYWORDS: taiko, Japanese music, japanese immigration, musicology.

## 1 – introdução

Todo grupo étnico e social possui na música um importante elemento de manutenção cultural. O desenvolvimento da estética está sempre ligado à música, que não é uma linguagem universal passível de compreensão fora do contexto histórico e social em que está inserida. O objetivo deste trabalho é perceber que a música de um grupo ocupa um lugar de imensa importância na manutenção de sua cultura e valores.

A compreensão dessas músicas necessita de um estudo específico da cultura, história e pensamento de determinada época e local.

> É precisamente erguendo ao nível de historicamente concreto que, com um vasto número de reflexões, nós poderemos começar a entender a música de uma maneira que vai além do meramente 'exótico', além da noção superficial de uma 'linguagem universal' compreensível a toda 'comunidade mundial'. (GROEMER, 1999, p. xviii)

Termos como *world music* são usados de forma muito equivocada quando reúnem tudo o que não descende da música européia num mesmo conjunto, quando, na verdade, fazemos também parte do processo de transformações das "músicas do mundo", pois a música européia do Século XVIII também é étnica e participou das transformações de seu tempo e espaço. O engano está em organizar as músicas num processo evolutivo, como se um dia, fossem todas se tornar tonais e se portar de acordo com características estéticas ocidentais.

> Na década de 1980, a educadora musical Tereza de Alencar já se preocupava em promover a compreensão da 'música como produto cultural e histórico' e da 'diversidade' cultural, enunciada no Referencial Curricular Nacional Infantil em 1998, p. 80, exemplificando ao vivo os sons de várias culturas para os seus alunos conhecerem. (SATOMI, 2004, p. 489)

Então é de grande importância que através da música pode-se desenvolver a consciência de que todos estão transformando e sendo transformados pelo meio, independente de raízes culturais.

> A cultura popular e, especialmente, a música da cultura infantil são ricas em produtos musicais que podemos e devemos trazer para o ambiente de trabalho das creches e pré-escolas. A música da cultura popular brasileira e, por vezes, de outros países devem estar presentes. (ALENCAR apud SATOMI, 2004, p. 489)

Na migração dos povos pelo mundo a música sempre tem grande participação no processo de adaptação e na manutenção da cultura. Porém, determinados povos, como as comunidades italianas e portuguesas, mesmo mantendo suas "festas e músicas, encontram-se diluídas e miscigenadas com a sociedade brasileira" (SATOMI, 2006, p. 45) devido à facilidade de entrecruzamento cultural.

> Por outro lado, a presença de instrumentos árabes, japoneses e ciganos atesta a manutenção da cultura ancestral no interior desses grupos. Entre os imigrantes oriundos do Médio e Extremo Oriente percebe-se, pois, a tendência à conservação da música tradicional, enquanto o das culturas mais próximas tende à mudança parcial ou total de valores ancestrais. (SATOMI, 2006, p. 45)

A relevância dada por esses povos à perpetuação dessa estética eleva a música ao nível de importância da religião formando "o último baluarte, e em torno dela se cristalizam todos os valores que não querem morrer". (BASTIDE apud SATOMI, 2005, p. 1421)

Compreende-se então que as músicas do Brasil são reflexo dessa mistura de povos e costumes de várias partes do mundo. O povo africano, os indígenas que aqui já viviam, árabes, espanhóis, italianos, alemães, portugueses e vários outros indivíduos se tornaram parte da formação cultural do país. Influências na culinária, no tratamento pessoal, na linguagem falada e outros detalhes caracterizavam e, em alguns casos, ainda caracterizam cada um como pertencente a determinado grupo.

Desde a chegada dos portugueses no Brasil, foi-se construindo a música erudita brasileira, além disso, muitos instrumentos, músicas e danças africanas foram fundamentais para o surgimento da música popular moderna como a modinha, o choro, o samba e outras. Também é importante citar a música indígena da qual muita coisa sobreviveu graças à resistência de alguns grupos aos ensinos dos jesuítas.

O estado do Espírito Santo, apesar de sua cultura predominantemente italiana e alemã, possui vários outros grupos que, embora menos representados demograficamente, fazem-se presentes. Este trabalho apresenta parte dos resultados expostos no relatório final da pesquisa "Revitalização e Prática da Música Japonesa Tradicional em Vitória (ES)", um projeto guarda-chuva que cuidava de várias manifestações culturais/musicais do Espírito Santo sendo este especificamente sobre a produção de música com instrumentos japoneses e a atuação do grupo de *taiko*[1] Shindōdaiko como principal representante dessa atividade no estado.

## 2 – a prática musical entre os japoneses e descendentes no Espírito Santo

Em Vitória (ES), a prática musical entre os membros da Associação Nikkei se resume basicamente ao *karaoke* com repertório de canções *enka*[2] e músicas populares diversas, às atividades do Coral da Associação Nikkei de Vitória regido pela violonista Ayuko Sakanoue e ao grupo de *taiko* Shindōdaiko. Como o trabalho trata de música japonesa tradicional, as atenções serão concentradas na prática de *taiko*, embora o coral da associação também execute eventualmente Min'yō[3].

Entre os mais velhos existe sempre uma relação com a música japonesa. Ela remete à terra natal e a situações nostálgicas. Em datas como ano novo e outras comemorações, a prática do *karaoke* está sempre presente como principal atividade relacionada à música japonesa além de algumas poucas experiências com Min em festividades.

Entre os jovens descendentes há uma evasão grande de freqüentadores da Associação Nikkei. Isso é apontado como uma das razões da diminuição de muitas atividades. A vida musical do jovem descendente freqüentador da Associação Nikkei de Vitória pode resumir-se às atividades anteriores. O *karaoke* também é uma prática comum, o canto coral é freqüentado por alguns jovens, embora a maioria seja de adultos de meia idade. Ele ouve diversos tipos de música, além de bandas *pop* e *rock* japonesas, consomem quadrinhos (*manga*), filmes e séries de animação (*anime*).

Alguns dos jovens entrevistados conhecem instrumentos japoneses, mas a ausência de professores de música japonesa no estado do Espírito Santo faz com que a vontade de se aprofundar e aprender instrumentos japoneses seja abandonada pela dificuldade de se realizar idas e vindas constantes a outros estados.

## 2.2 – A Fundação do Taiko Clube de Vitória

Em agosto 1993, o professor de língua japonesa Seiji Oku veio do Japão para lecionar como voluntário da JICA (Agência Internacional de Cooperação Japonesa). Foi entre os estudantes que o professor encontrou os primeiros cinco membros do grupo chamado de Taiko Clube de Vitória. O professor Oku tinha três objetivos: implementar no Brasil uma tradição do Japão, criar e desenvolver o espírito para formação do homem e desenvolver a perseverança, dedicação e harmonia entre todos.

No início o grupo não possuía instrumentos e praticava em cavaletes de madeira. Não havia sequer os cortes grandes de *take*[4] que também são utilizados para tocar, mas isso não impediu o grupo de fazer sua primeira apresentação na "Feira dos Municípios" em Santa Maria de Jetibá (ES). A comunidade japonesa de Funchal (RJ) emprestava um *taiko* que era buscado a cada apresentação, e os cortes de *take* que foram cedidos pela cidade de Venda Nova do Imigrante (ES). Com pouco tempo os materiais foram sendo adquiridos. Um *taiko* fabricado no estado do Paraná, outro doado pela empresa Marubeni e outro comprado com esforço dos membros que organizaram um evento para levantamento de fundos. Em 1996, Seiji Oku retornou ao Japão.

---

[1] Palavra usada para designar tipos de tambores japoneses.
[2] Gênero musical popular.
[3] Música folclórica.
[4] Bambu, em japonês.

Em 1997 o grupo contou com a ajuda do professor Umahashi, também vindo do Japão, ajudou o grupo a pronunciar corretamente as palavras que são faladas durante a apresentação. Em 1998 o Taiko Clube de Vitória teve a oportunidade de tocar junto com o famoso grupo Yamato do Japão.

No ano de 2000 surgiu o atual nome do grupo, inicialmente apenas chamado de Shindō[5]. Em 2007 o grupo passou a usar o nome completo de Shindōdaiko[6]. Com todos os acontecimentos, problemas, mudanças e vitórias, tenta-se manter a história do grupo viva. Ao início dos ensaios, desde o primeiro treino em conjunto até hoje são repetidos, em língua japonesa, os três princípios deixados pelo professor Seiji Oku: Cultivar a harmonia, preservar o respeito e manter a concentração.

## 2.3 – Repertório e transmissão

A composição das primeiras quatro músicas é creditada ao professor Seiji Oku. Conhecendo o fato dele ter vindo voluntariamente do Japão para ensinar o idioma japonês, separado tempo para ensinar *baseball* e *taiko*, um membro do Shindōdaiko diz que tais músicas são reflexos de sua própria personalidade altruística.

Dessas composições, a música "*Kaibyaku*"[7] representa a criação do universo, seu som descreve o planeta Terra se solidificando no meio do vazio do espaço. "*Mushō*"[8] simboliza o surgimento do homem na terra, quando ele parte em busca de seus sonhos. A terceira composição é "*Sōkon*"[9], representa a consciência de saber que somos humanos e que queimando nossa energia poderemos desenvolver nosso respeito mútuo. A ultima música composta para o grupo pelo professor Oku é "*Shingan*"[10] simbolizando a auto-reflexão trazendo tranqüilidade às nossas almas e para que continuemos rumo aos nosso sonhos. Nessa seqüência, as composições descrevem, na verdade, o caminho do ser humano no universo. A formação dos membros de 1996 ainda compôs a música "*Inochi*"[11] mostrando que mesmo com o retorno do mestre Seiji Oku ao Japão, suas vidas estavam na direção do futuro e entregues ao amanhã. Ainda foi composta a música "*Shindō*", trazendo um elemento interessante de reconstrução e apropriação cultural. O *kihon*[12] foi retirado de uma música de *rock*, segundo um membro.

Nota-se que quase sempre, as composições para taiko possuirão um fundo de representatividade que vai além do meramente sonoro. Na execução de "*Shindō*", por exemplo, a disposição dos instrumentos tenta imitar os traços do ideograma "*shin*"[13] como mostra a Figura 1a e a Figura 1b. Desta forma, percebe-se que até o visual pode ser de muita importância.

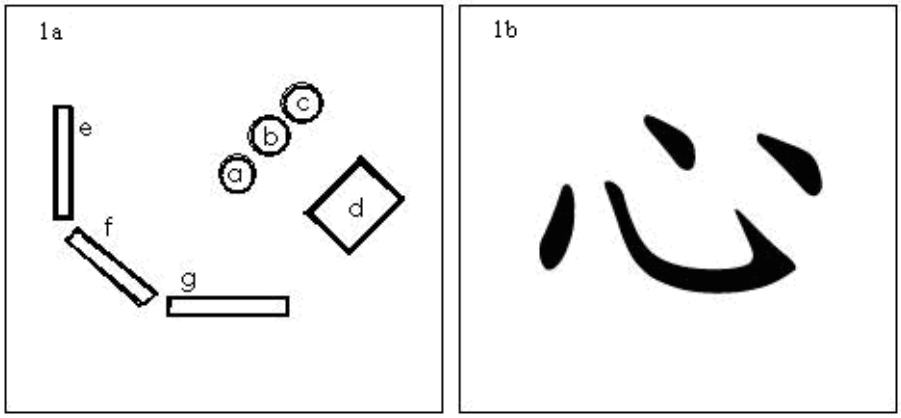



Figura 1a. A formação dos instrumentos numa vista aérea, sendo que (a), (b), (c) e (d) representam o posicionamento dos tambores (*taiko*), (e), (f) e (g) são os cortes bambu (*take*).

Figura 1b. Este é o ideograma "*shin*" que significa coração/alma.

A transmissão se dá através da imitação. Os membros novos assistem os veteranos e pela observação decoram as frases musicais até que se possa tocar em conjunto. Um pouco do aprendizado das

[5] Caminho da Alma.
[6] Taiko do Caminho da Alma
[7] A Criação do Universo.
[8] A Explosão dos Sonhos.
[9] A Criação da Alma.
[10] A Serenidade da Alma.
[11] Vida.
[12] Base, no sentido de base rítmica. O kihon, ou kihon-rizumu (corruptela de rhythm/rítmo) é o termo usado para se referir a uma batida principal sobre a qual a música se desenvolve. Também pode ser usado para designar uma célula rítmica específica. O kihon-rizumu e o "sambinha" são duas construções rítmicas diferentes que o iniciante deve aprender antes de começar a tocar qualquer uma das músicas.
[13] Coração/Alma.

composições mudou com a transcrição das músicas em formato MIDI[14], assim os novatos podem ouvir as músicas e treinar com o auxílio de um computador.

## 2.4 – Perfil dos membros do grupo

Nos primeiros anos, o grupo era formado por adolescentes e crianças em idade escolar. Os problemas mais freqüentes se davam em situações como período de provas escolares. A presença de não-descendentes era rara. Hoje a faixa etária é de jovens e jovens adultos (entre 18 e 30 anos) os problemas para se continuar no grupo agora são o vestibular, trabalho, faculdade ou mestrado fora do estado. Existem poucos membros que pertenceram a formações antigas e a maioria deles agora é não-descendente. Tanto o descendente quanto o não-descendente que toca *taiko* possui uma tolerância muito grande à música japonesa tradicional e ao som dos instrumentos japoneses, que por muitas pessoas são considerados desagradáveis ou "desafinados". Um dos membros já havia tido algumas aulas de bateria antes de praticar *taiko*, mas diz que "não vê nenhuma semelhança. [...] Os dois se batem tambores com baquetas, mas são coisas 100% diferentes...".

O grupo de hoje é mais maduro, não só na faixa etária, mas também do que diz respeito à musicalização, ao conhecimento do próprio instrumento e da música japonesa.

## 2.5 – A falta de interesse do jovem descendente

Joyce Rumi Suda (2005) identifica algumas razões para o afastamento do jovem descendente das atividades que envolvem cultura japonesa. Existe um processo que pode ser identificado quando descendentes de japoneses passam a manter contato quase que apenas com brasileiros, deixando de se relacionar com outros japoneses ou com atividades relacionadas às suas origens.

> Por exemplo, se um grupo não oferece condições adequadas para preservar uma identidade social positiva [..], muitos optam pela estratégia da mobilidade social e mudança de grupo para os de status mais alto, "desidentificando-se" com o grupo original. (SUDA, 2005, p. 55)

O movimento continua com descendentes que negam duramente sua origem causando reações negativas no grupo de japoneses e ao mesmo tempo "não são aceitos como pertencentes ao grupo dos brasileiros".(SUDA, 2005, p. 55)

> Tajfel (1983) nos mostra que o preconceito acontece também como forma de defesa contra aqueles que se apresentam como ameaça ao nosso modo de vida e à nossa posição social. Sendo assim, certas caracterizações, inicialmente tidas como positivas em relação aos japoneses, dependendo do contexto podem funcionar como mecanismos de discriminação e exclusão social. (SUDA, 2005, p. 22)

Além disso, Suda (2005) aponta uma resistência a mudanças e uma hierarquização de relações muito severa na administração da Associação Nikkei de Vitória refletindo na "medida que as crianças que freqüentavam a Associação iam crescendo, diminuía o interesse pela cultura japonesa e aumentava o desejo de identificação com os capixabas" (SUDA, 2005, p. 128), pois era com eles que mantinham mais contato.

Tal processo pode acontecer de forma inversa quando o não-descendente também se afasta de valores ocidentais e tenta se inserir num grupo que não é originariamente o seu. Num movimento de apropriação de costumes ele participa de um movimento de "orientalismo" do ocidente, termo que, falando de música, pode ser "compreendido como [...] uma máscara através da qual compositores estariam hábeis a criticar as práticas de seu próprio tempo". (BEARD & GLOAG, 2005, p. 129) Isso explicaria, em parte, os não-descendentes no processo de revitalização das atividades culturais na Associação Nikkei de Vitória. No *taiko* a maioria dos participantes é não-descendente.

Pode haver ainda outras várias razões para essa sensibilidade e apreço pela cultura japonesa que terão ligação particularidades pessoais.

## 3 – Conclusões

Com as informações expostas neste trabalho tem-se um panorama do momento em que se encontra o fazer musical com instrumentos japoneses e a participação de não-descendentes nesse processo no Espírito Santo.

A importância do levantamento e da organização desse material é compreendida quando se conhece a trajetória do povo japonês no Brasil. Observando as reconstruções e recriações da terra de origem através da cultura. No decorrer de sua história, o povo japonês radicado no Brasil e seus descendentes participaram e participam da paisagem cultural do estado do Espírito Santo, mesmo menos representados em número de habitantes.

---

[14] Sistema digital de comunicação de dados capaz de simular sons de instrumentos musicais.

Sob a literatura, percebe-se que a transmissão musical corresponde ao esperado, porém, tais práticas transformam-se e recriam-se. Isso mostra que o repertório também sofre modificações, já que, mesmo no Japão, ele modifica-se com o tempo.

O aumento da participação de brasileiros que não possuem ascendência japonesa nas atividades da Associação Nikkei de Vitória tem destacado uma tolerância maior do japonês e descendente ao brasileiro, porém sem abandonar suas raízes. Ao invés disso, ele permite a reconstrução para manutenção de seus valores originais.

Saber da existência um grupo que executa instrumentos japoneses há 15 anos em Vitória e ter noção de sua trajetória ajuda a perceber que a música, assim como é afirmado pela literatura, ocupa esse lugar de enorme importância para manutenção cultural. O instrumento, o som, a imagem e as emoções que a música evoca, fazem parte da perpetuação de um espírito que, fora da terra natal, mesmo sutilmente, se mistura aos costumes locais, se transforma para as práticas anteriores continuem.

A comunidade japonesa em Vitória (ES) tem seu relacionamento com a música, assim como qualquer outro grupo étnico, porém, dada sua menor representação demográfica, suas práticas podem parecer ocultas pelas práticas dos grupos mais expressivos como os italianos ou alemães, por exemplo. Porém, dentre outros fatores, o fenômeno da *world music* e a disseminação das religiões e filosofias orientais, a cultura japonesa ocupa lugar de especial destaque atualmente.

Assim, compreende-se a representação mais significativa da prática de instrumentos japoneses no estado do Espírito Santo. Suas transformações e recriações são parte importante e fundamentais para a perpetuação da cultura japonesa entre a comunidade local de forma que se mantenham vivos seus símbolos e significados através das gerações.

> Mesmo que eu não tenha muita técnica, eu estou determinado a tocar meu instrumento com a alma. [...] *Min'yō* são as canções dos camponeses. [...] Você deve cantá-las de forma a trazer à tona os sentimentos das canções, as lágrimas. Com convicção. É isso que eu digo aos mais jovens. (TAKAHASHI CHIKUZAN apud GROEMER, 1999 p. 271)

## 4 – Referências bibliográficas

Beard, D.; Gloag, K. *Musicology: The Key Concepts*. Routledge, 2005.

Groemer, Gerald. *The Spirit of Tsugaru: Blind Musicians, Tsugaru-jamisen and the Folk Music of Northern Japan, with the Autobiography of Takahashi Chikuzan*. Harmony Park Press, 1999.

Satomi, Alice L. *As Recriações na Permanência da Música Okinawana no Brasil*. In: XV Congresso ANPPOM, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Ensino e Aprendizado de Koto no Brasil*. In: II Encontro Nacional da ABET. Salvador. Anais... Bahia, 2004.

_____. *Tendências dos Estudos Sobre a Música dos Imigrantes*. In: III Encontro Nacional da ABET. São Paulo. Anais... São Paulo, 2006.

Suda, Joyce R. *Identidade Social em Movimento: A Comunidade Japonesa na Grande Vitória (ES)*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFES, Vitória, 2005.

# A INFLUÊNCIA DO ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA DE MÁRIO DE ANDRADE NA OBRA DA COMPOSITORA EUNICE KATUNDA: A CANÇÃO MODA DA SOLIDÃO-SOLITUDE

*Melina de Lima Peixoto (UFMG)*

RESUMO: Este artigo tem como objetivo encontrar em uma das peças para canto e piano da compositora Eunice Katunda (1915-1990), alguns dos elementos constitutivos da música sistematizados por Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 2006). O texto da canção analisada é de Mário de Andrade e serão abordados os cinco elementos constitutivos da música, de acordo com a proposta do *Ensaio*.

PALAVRAS-CHAVE: Eunice Katunda, Mário de Andrade, canção brasileira, Ensaio sobre a música brasileira.

ABSTRACT: This paper has as objective to find in one of Eunice Katunda's (1915-1990) pieces for voice and piano, some of the constituent elements of music systematized by Mario de Andrade in his *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 2006). The song has lyrics by Mário de Andrade and will be discussed the five constitutes elements of music, according to *Ensaio*'s proposition.

KEYWORDS: Eunice Katunda, Mário de Andrade, Brazilian chamber song, Ensaio sobre a música brasileira.

## 1. introdução

No livro *Música Viva e H. J. Koellreutter, movimentos em direção à modernidade*, de autoria do musicólogo Carlos Kater (KATER, 2001, p. 93), consta um depoimento da compositora Eunice Katunda ao autor, em que ela dizia ter no "*Ensaio sobre a música brasileira* seu predileto livro de cabeceira". Surge, então, a partir desse depoimento, o interesse em procurar em uma das canções para canto e piano de Eunice Katunda, alguma semelhança entre as orientações de Mário de Andrade em seu *Ensaio* e as características musicais da canção da compositora. A canção escolhida, a *Moda da Solidão-Solitude*, tem texto de Mário de Andrade e foi composta em 1967.

Sabe-se que o poeta e crítico musical Mário de Andrade (1893-1945) correspondia-se com os compositores expressando seu posicionamento frente às obras musicais desses, mas foi através do *Ensaio sobre a música brasileira* que ele alcançou gerações posteriores: os descendentes diretos de compositores alunos seus – como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri –, ou aqueles que de uma forma intuitiva acabaram por adotar suas sugestões. Será assim, inicialmente através de uma herança direta, e posteriormente conduzida por escolhas pessoais, que Eunice Katunda será influenciada pela principal obra teórico-musical de Mário de Andrade.

### O Ensaio Sobre a Música Brasileira

De significativa parte da obra de Mário de Andrade dedicada ao estudo teórico da música, o *Ensaio* é a primeira, e dirige-se aos jovens compositores. O *Ensaio* atuou na tentativa de explicar como deveria ser a música nacional, buscando empregar da melhor maneira a música popular, de forma a resolver discussões e dúvidas dos próprios compositores. De acordo com NEVES (1981, p. 42), "no início do *Ensaio sobre a música brasileira* ele (Mário de Andrade) diz diretamente: 'Certos problemas que discuto aqui me foram sugeridos por artistas que se debatiam neles'."

Mário de Andrade então discorre sobre os elementos constitutivos da música (ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma), debatendo e sugerindo a forma de se empregar os elementos do populário na música artística (ANDRADE, 2006, p. 20). Situado na segunda fase da obra de Mário de Andrade, o *Ensaio* possui ainda o enfoque sobre a função social da obra artística, que deveria contribuir de alguma maneira para a afirmação da música nacional que, por sua vez, deveria refletir as características do povo brasileiro.

Ao longo do *Ensaio*, Mário de Andrade cita grande quantidade de trechos de composições de Villa-Lobos a servir de exemplo, evidenciando a grande admiração do musicólogo por esse compositor que reunia todos aspectos positivos, em seu modo de entender, durante a década de 1930. Ainda segundo ele, a assimilação de elementos folclóricos e populares por Villa-Lobos é articulada a partir da forma proposta no seu *Ensaio*: não como mera apresentação de temas melódicos e ritmos ou harmonizações, mas como pontos de partida para o desenvolvimento da criação artística.

**Eunice Katunda**

A pianista e compositora nascida na cidade do Rio de Janeiro a 1915, iniciou seus estudos de composição com Camargo Guarnieri aos 27 anos de idade. Com Guarnieri – compositor nacionalista e talvez o mais fiel seguidor dos ideais estéticos de Mário de Andrade – estudou a música brasileira e o texto nacional, adquirindo conhecimento sobre o *Ensaio sobre a música brasileira* e seu autor: "Aprende com o músico nacionalista o respeito pelo texto musical, a compreensão do 'brasileiro' – isto é, da música brasileira como fenômeno original e autêntico – e a importância de Mário de Andrade, cujo *Ensaio sobre a música brasileira* torna-se fonte de referência constante." (KATER, 2001, p. 16)[1]

Katunda é na maioria vezes citada como integrante do grupo Música Viva e conhecida por sua atuação como intérprete desse grupo por ter estreado significativo número de obras de compositores nacionais e estrangeiros, tanto no Brasil quanto na Europa. Ela participou intensamente do grupo por quatro anos apenas, mas o suficiente para marcá-la por toda uma vida. O grupo Música Viva, criado em 1938 pelo alemão H. J. Koellreutter, tinha como objetivo a divulgação da música contemporânea, e com a participação de inúmeros músicos o grupo atuou realizando concertos, encontros, cursos, concursos e até um programa de rádio com intuito pedagógico**,** entre outros feitos. O grupo redigiu dois "Manifestos", datados dos anos de 1944 e 1946 que resumiam os propósitos do grupo de vanguarda e que segundo LUCAS[2] (1997, p. 116), o de 1946 refletia alguns dos ideais análogos aos de Mário de Andrade: "A concepção utilitária da arte, o seu caráter funcional e coletivo na sociedade, são pontos de convergência com a proposta andradiana de 'arte-ação' e arte baseada no 'princípio de utilidade', expressões citadas no manifesto de 1946 [grifo nosso] juntamente com outras idéias expostas no texto original de *O Banquete*[3]."

Como comentado anteriormente, o posicionamento de Koellreutter e do manifesto Música Viva de 1946 fazia analogia ao discurso de Mário de Andrade, mas o entendimento do grupo sobre os ideais do "papa do modernismo" era diferente do dos nacionalistas: "Fragmentos de *O banquete* foram reproduzidos nos boletins *Música Viva*. O destaque para este texto de Mário de Andrade era um modo também de polemizar com os nacionalistas, que preferiam citar o *Ensaio sobre a música brasileira* que interpretavam sobre o viés de um folclorismo simplista." (EGG, 2004, p. 95[4])

O compositor Cláudio Santoro, já aplicando em uma de suas obras a forma serial, interessou-se em aprender com Koellreutter as bases da técnica dodecafônica, e a partir de tal momento criou-se a polêmica que disseminava a idéia de que o mentor do grupo Música Viva direcionava seus alunos a comporem a partir da técnica criada por Schoenberg (KATER, 2001). Mas podemos verificar a liberdade com que Koellreutter ensinava técnicas de composição a seus alunos – sem influenciar em escolhas temáticas e técnicas – ao observar a premiada cantata para vozes femininas *Negrinho do Pastoreio*, de Katunda, composta em 1946, sob a orientação de Koellreutter, onde está claramente confirmada sua aproximação dos temas folclóricos.

No ano de 1948, quando Katunda estava em viagem à Itália com o objetivo de freqüentar um curso de regência com Hermann Scherchen – grande influenciador e mestre de Koellreutter –, foi publicado na revista Música Viva nº 16 o "Apelo", redigido no Segundo Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. O "Apelo" que reivindicava mudanças radicais para a música erudita, solicitando aos compositores de todo o mundo que se aproximassem mais do povo através da agregação de elementos mais "populares" em suas músicas, resultando assim numa elevação do nível da música popular e da maior aceitação e compreensão da música erudita pela massa. A resolução desse "Apelo", que contou com a participação de Santoro, incidiu no Brasil justamente na música de vanguarda produzida por Koellreutter e seus alunos, que acusados de se manterem ao lado oposto do dos músicos nacionalistas, tiveram nesse momento da história o início de sua ruptura.

Os compositores do grupo, já inclinados à ruptura, se sentiram levados pela necessidade de compor de uma forma mais aproximada dos elementos populares da música brasileira. Katunda chegou ainda a redigir uma carta a Santoro exprimindo sua opinião, contrária à do colega – que participou do Congresso de Praga –, mas depois, no ano de 1950, com o advento da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, de autoria de Camargo Guarnieri, ela deixa o grupo Música Viva e redige no ano de 1952 seu texto *Atonalismo, dodecafonismo e música nacional* (In: KATER, 2001), onde critica duramente o ensino e a composição de estrutura dodecafônica.

---

[1] KATER, Carlos. Eunice Katunda, musicista brasileira. São Paulo: Annablume, 2001.

[2] LUCAS, Maria Elizabeth. Comentário sobre "Nos Domínios da Música", a propósito de O Banquete, de Mário de Andrade. H. J. Koellreutter. In: Cadernos de estudo: Educação Musical. Belo Horizonte: Através, Nº 6, 1997.

[3] *O Banquete*, de Mário de Andrade, lançado em forma de fascículos entre os anos de 1943 e 1945 que foram publicados na Folha da Manhã.

[4] EGG, André Acastro. O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe. Curitiba: UFPR, 2004. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Universidade Federal do Paraná.

Katunda, que desde criança teve um relacionamento estreito com a música popular, fez uma viagem à Bahia, em 1952, em razão de uma Campanha do Partido Comunista, onde aprofundou seus conhecimentos sobre o nordeste e o país, assistindo inclusive a uma "roda" de capoeira que resultou mais tarde em um artigo publicado na revista *Fundamentos* em 1952. Dessa forma, Katunda estava atuando na música brasileira de acordo com a primeira proposta do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, fazendo o estudo aprofundado do folclore.

## 2. As características do *Ensaio* voltadas à *Moda da Solidão-Solitude*

"A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa. (ANDRADE, 2006, p. 21)". Nessa frase que consta no seu *Ensaio*, Mário de Andrade recomenda que não se recuse a influência européia, estando ela presente no folclore brasileiro ou na técnica composicional, refletindo dessa forma seu posicionamento antropofágico[5]. "O folclore limita as pessoas... Para mim, ele representa a possibilidade de amplificar o nosso universo criativo." (KATUNDA, *apud* KATER, 2001, p. 38): Eunice Katunda, ao abandonar o grupo Música Viva e ao voltar-se contra a música dodecafônica com a publicação de seu texto *Atonalismo, dodecafonismo e música nacional*, inicia uma nova fase, voltada algumas vezes à temática folclórica brasileira, mas ainda utilizando recursos técnicos de experimentação composicional derivados de seu contato com a música de vanguarda.

### 2.1. Um pouco sobre a *Moda da Solidão-Solitude*

A escolha da canção *Moda da Solidão-Solitude* como objeto de observação da influência do *Ensaio sobre a música brasileira* na obra de Eunice Katunda, deve-se primeiramente ao fato de ser uma das canções da compositora com texto de Mário de Andrade. Outro fato que nos chama atenção para essa canção, é que ela situa-se aproximadamente à metade da vida composicional de Katunda, época que podemos considerar musicalmente amadurecida.

*A Moda da Solidão-Solitude* é a segunda peça integrante de *Líricas Brasileiras* que, conforme currículo da compositora[6], foram compostas em 1967. São elas:

I – Moda do Corajoso

II – Moda da Solidão-Solitude

*Líricas Brasileiras* foram compostas sobre textos de Mário de Andrade. O texto da *Moda da Solidão-Solitude* é a poesia *Canção*, datada de 1940, localizado no livro de poesias *A Costela do Grão Cão*.

A seguir, apresentamos a poesia utilizada na íntegra na composição de Eunice Katunda, *Moda da Solidão-Solitude*:

***Canção***

(Rio, 22-XII-1940)

...de árvores indevassaveis

De alma escura sem pássaros

Sem fonte matutina

Chão tramado de saudades

À eterna espera da brisa,

Sem carinhos... como me alegrarei?

Na solidão solitude,

Na solidão entrei.

Era uma esperança alada,

Não foi hoje mas será amanhã,

---

[5] Esse "posicionamento antropofágico" de Mário de Andrade é derivado do "Manifesto Antropofágico" redigido por Oswald de Andrade e publicado na Revista Antropofagia, em 1928. O Manifesto, que fazia alusão ao suposto canibalismo dos índios brasileiros, declarava que era necessário primeiramente assimilar o material cultural estrangeiro para então adaptá-lo à nossa cultura.

[6] A compositora redigiu seu próprio Curriculum Vitae e, segundo Joana Holanda, (em tese de doutorado de 2006) foi elaborado após 1981.

Ha-de ter algum caminho

Raio de sol promessa olhar

As noites graves do amor

O luar, a aurora o amor... que sei!

Na solidão solitude,

Na solidão entrei,

Na solidão perdi-me...

O agouro chegou. Estoura

No coração devastado

O riso da mãe-da-lua,

Não tive um dia! uma ilusão não tive!

Ternuras que não me viestes

Beijos que não me esperastes

Ombros de amigos fiéis

Nem uma flor apanhei.

Na solidão solitude,

Na solidão entrei,

Na solidão perdi-me,

Nunca me alegrarei.

**Nota sobre a poesia:** Foi mantida a ortografia como apresentada no livro de Mário de Andrade, Poesias Completas (4ª ed. São Paulo: Martins, 1974).

*Líricas Brasileiras*, depois agrupadas a outras cinco peças, formaram uma série de canções para canto e piano com o título *Sete Líricas Brasileiras*.

## 2.2. A verificação dos elementos musicais do Ensaio sobre a Música Brasileira na *Moda da Solidão-Solitude*

### O ritmo

Mário de Andrade defende em seu *Ensaio* que seria comum à rítmica brasileira a característica de funcionar como "verdadeiros recitativos", conseqüência da mistura de "elementos estranhos" dos povos que ajudaram na formação da nação brasileira. Os compositores, ao tentarem transmitir em sua música extratos do folclore popular, o fariam de forma deturpada, transformando todo e qualquer ritmo livre, derivado da prosódia, em síncopas. Mas o autor cita "a obsessão da síncopa" como o maior problema da rítmica na música brasileira. Segundo Mário de Andrade, "muitos movimentos sincopados não são síncopas", e a maneira mais correta de retratar a rítmica do folclore, respeitando a prosódia, seria "a diluição característica da síncopa em tercina com acentuação central, costume freqüentíssimo em nosso jeito de cantar".

Na *Moda da Solidão-Solitude*, Katunda organizou a distribuição dos fonemas do texto de Mário de Andrade de forma que as células rítmicas escolhidas por ela se assemelhassem muito ao ritmo da **fala natural** de quem os recitasse, respeitando assim a prosódia do texto do poema. Katunda utiliza-se muito da tercina, proposta por Mário de Andrade em substituição à síncopa em excesso, o que também torna a rítmica de sua canção mais fácil para a execução em *legato*, combinando com o caráter indicado no início do manuscrito, "calmo-nostálgico":

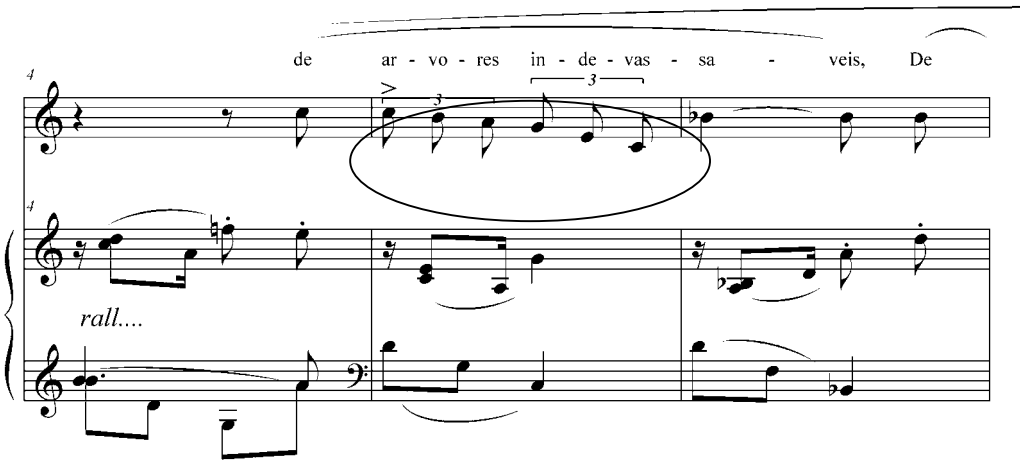



Fig. 1: Utilização da tercina, aproximando o ritmo à fala natural de quem recita o texto. Em *Moda da Solidão-Solitude*, c. [4,5 e 6].

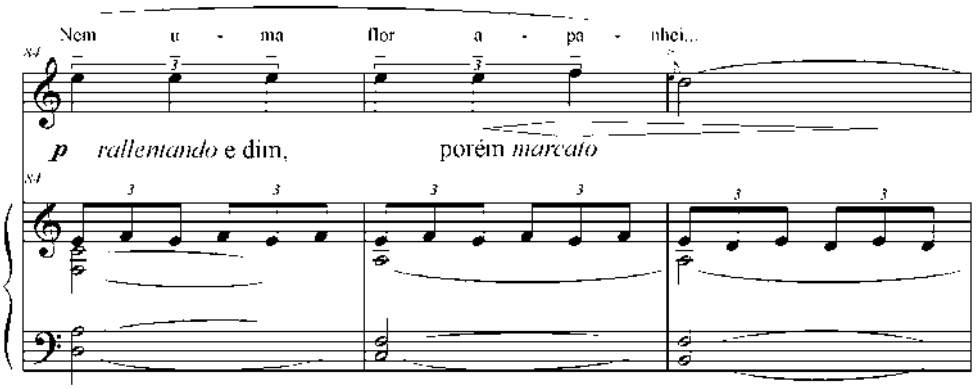



Fig. 2: Utilização da tercina em *Moda da Solidão-Solitude*, c [84, 85 e 86].

## A melodia

A questão principal a ser tratada pelo autor no elemento melodia é a "invenção melódica expressiva", que segundo Mário não seria correto simplesmente imitar motivos folclóricos nem tão pouco desrespeitar a retórica contida no sentido de cada palavra do texto, mas sim utilizar a melódica popular, desenvolvendo-a e empregando a melodia que mais se assemelhe às palavras.

Podemos compreender a proposta de Mário de Andrade na canção de Katunda fazendo a relação entre a linha melódica da canção e a poesia de Mário de Andrade. Selecionou-se um trecho da peça para observar-se a presença de semelhanças entre o movimento melódico e o sentido da palavra:

• A finalização em movimento melódico ascendente na palavra "carinhos" (figura a seguir) nos traz a idéia de dúvida, e a continuação dessa frase em movimento descendente com pequenos intervalos no fim do verso "como me alegrarei?" nos sugere certa melancolia, quase conformação, remetendo à fase poética em que Mário de Andrade escreveu este poema[7]:

[7] "A Costela do Grão Cão" foi escrito numa fase reconhecida por alguns estudiosos como de profunda crise existencial para Mário de Andrade.

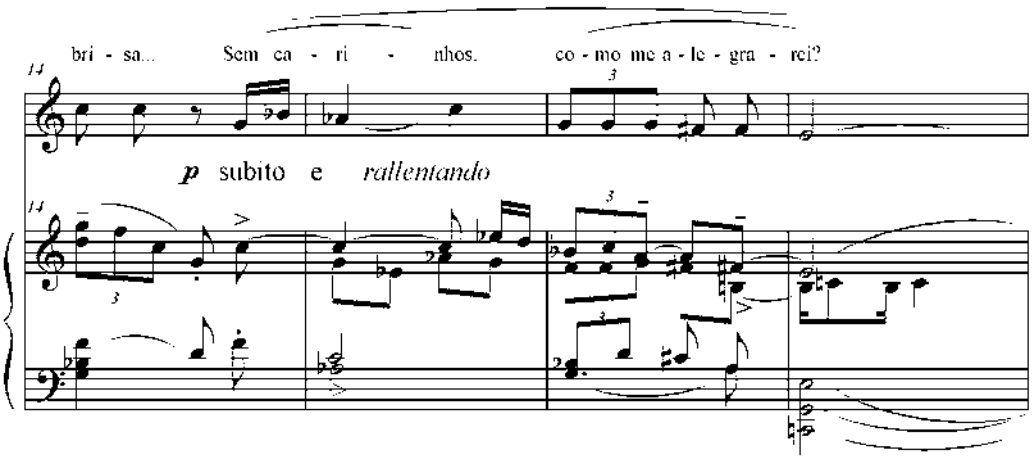



Fig. 3: *Moda da Solidão-Solitude*, c. [14, 15, 16 e 17].

## A polifonia

Para Mário de Andrade a harmonia de caráter nacional seria aquela que, trabalhada através de métodos e técnicas provindas das escolas de harmonia tradicional européia, tivesse como ponto de partida uma harmonia popular desenvolvida habilidosamente. Da harmonia popular, que Mário considera "pobre por demais", deve-se utilizar elementos como contracantos e variações temáticas, para em seguida desenvolvê-los por meio da harmonia européia. Segundo Mário de Andrade, a harmonia européia estaria na raiz de toda a música popular e folclórica brasileira.

Eunice Katunda nomeou sua peça de *Moda*, gênero muito disseminado na música popular. A *moda* neste caso, refere-se às canções rurais que segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (2003), "em maioria absoluta as modas são legítimos romances, narrativas de fatos que impressionam a imaginação popular, casos de todo gênero (...) Mais raramente, são líricas e amorosas." A compositora, como já mencionado, nomeou as duas canções com texto de Mário de Andrade como *Líricas Brasileiras*, portanto, poderíamos pensar que é uma moda lírica e amorosa. As modas são geralmente acompanhadas por violas e são cantadas a duas vozes em intervalos de terças sobrepostas. O baixo melódico da *Moda da Solidão-Solitude* tem características semelhantes à escrita para violão, o que nos remete a moda-de-viola. Mário de Andrade sugere em seu *Ensaio*: "...os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia" (ANDRADE, 2006, p. 41). Cabe aqui reforçar que nessa época, Katunda já havia estudado composição, harmonia e orquestração com mestres de estética nacionalista – como Camargo Guarnieri – e da estética dita universal, – com Koellreutter – evidenciando assim o domínio técnico tanto da harmonia tradicional européia quanto da de vanguarda.

## A instrumentação

Quanto à instrumentação, Mário de Andrade sugere que não se acrescente nas obras dos compositores os instrumentos mais comuns na música popular, mas o musicólogo sugere que se faça o tratamento dos instrumentos tradicionais – da música de concerto –, quer estejam eles mais próximos do povo e de seu jeito característico de tocar, quer estejam nas salas de concerto. Mas essa atitude do compositor não deve ser feita simplesmente através da imitação da sonoridade resultante da maneira popular de tocar, mas sim da técnica:

> "Que o violino banque o violão, que a gente procure fazer do piano um realejo de rua, uma caixinha-de-música ou uma orquestra são coisas que não me interessam e na maioria das vezes são coisas de fato detestáveis. (...) Uma transposição da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar nacionalmente a maneira de o conceber." (ANDRADE, 2006, p. 47)

Katunda, ao pôr em evidência o caráter de baixo melódico nessa canção, recordando uma moda, se vale da linguagem idiomática que oferece o violão – instrumento adotado popularmente –, aderindo novamente a uma das recomendações de Mário de Andrade.

A seguir, exemplo de trecho da *Moda da Solidão-Solitude* em que o baixo melódico assemelha-se à linha ponteada, comumente escrita para o violão:

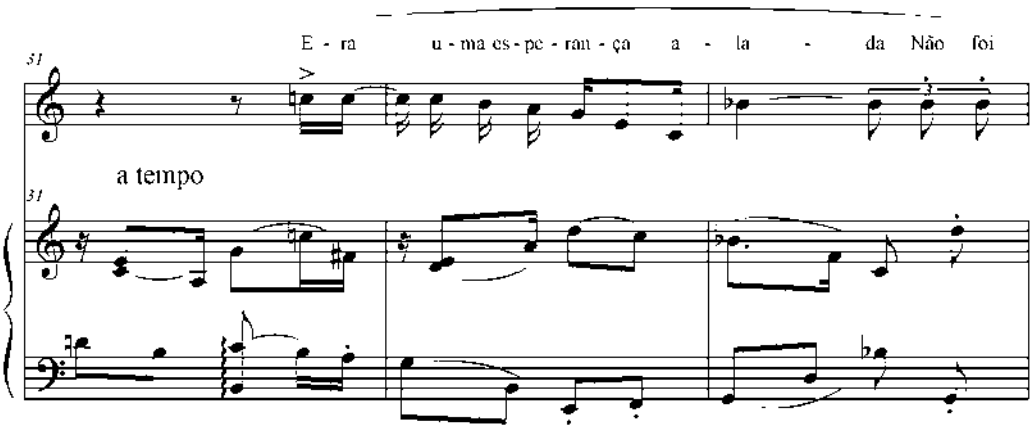



Fig. 4: *Moda da Solidão-Solitude*, c. [31, 32 e 33].

## A forma

No capítulo que discorre sobre a forma, a primeira crítica de Mário de Andrade diz respeito aos títulos escolhidos pelos compositores para nomear suas peças. Segundo Mário, colocar a palavra "brasileira" no título de uma composição, seria concordar com a característica de "música exótica" produzida pelo país. O compositor deveria agregar à sua obra a diversidade das formas características da música popular utilizando-a como inspiração.

Katunda, ao nomear sua canção de *Moda da Solidão-Solitude*, procede em concordância com essa sugestão de Mário de Andrade, empregando a palavra Moda como substituta para a palavra Lied ou Ária, mas ao intitular as duas peças de *Líricas Brasileiras*, comete então uma das faltas mais graves segundo a ótica de Mário de Andrade.

## 3. Conclusão

Observando algumas das sugestões e críticas feitas por Mário de Andrade para a construção de uma música nacional que não fosse simplória como a que vinha sendo produzida pelos compositores da época, e focando a peça de Eunice Katunda e sua pesquisa musical, nota-se que há uma grande quantidade de semelhanças entre a forma utilizada pela compositora e o método sugerido pelo autor do *Ensaio*.

Voltando à função social da música, que, segundo Mário de Andrade, seria auxiliar na construção de uma música nacional que não recusasse os elementos oriundos da Europa, observou-se também que Katunda utilizou toda bagagem e conhecimentos técnicos assimilados durante seu contato com vários mestres e diferentes culturas.

Eunice Katunda nunca chegou a estudar pessoalmente com Mário de Andrade, e foi aluna de Camargo Guarnieri por um período curto de tempo – aproximadamente dois anos –, mesmo assim podemos perceber a grande influência dos ensinamentos de Mário de Andrade para a vida artística da compositora e, mais especificamente, do *Ensaio sobre a música brasileira* sobre a canção que foi analisada neste trabalho.

Pode-se afirmar então, que o *Ensaio sobre a música brasileira* foi referência para uma compositora de geração posterior à dos músicos denominados nacionalistas – que acompanharam de perto os ideais de Mário de Andrade – e que, mesmo atravessando fortes momentos e tendências estéticas conflitantes, os métodos composicionais e a história da música brasileira sempre se servirão, como referencial, deste que talvez seja o principal estudo sobre a música nacional até os dias de hoje.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Poesias Completas*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter, movimentos em direção à modernidade.* São Paulo: Musa Editora, 2001.

_____. *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

BARBEITAS, Flávio. *Francisco Mignone: Vivência , pesquisa e criação*. In: Música Hoje – revista de pesquisa musical. Departamento de Teoria Geral da Música / EMUFMG, maio, 2002, Universidade Federal de Minas Gerais.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Comentário sobre "Nos Domínios da Música", a propósito de* O Banquete*, de Mário de Andrade.* H. J. Koellreutter. In: *Cadernos de estudo: Educação Musical*. Belo Horizonte: Através, Nº 6, 1997.

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe.* Curitiba: UFPR, 2004. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Universidade Federal do Paraná.

CÂNDIDO, Antônio. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: IEB, 1994, p135-139.

HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda e Esther Scliar: Trajetórias individuais e análise de "Sonata de Louvação" e "Sonata para Piano"*. Tese (Doutorado em Música) –

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

LOPEZ, Telê Ancona. *Cartas a Henriqueta Lisboa*. São Paulo: O Estado de São Paulo, Suplemento Cultura, nº 577, 31 agosto 1991.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. 3ª ed. São Paulo: Art Editora, 2003.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

**Partitura**

KATUNDA, Eunice. *Moda da Solidão-Solitude.* 1967. Partitura manuscrita para canto e piano.

# ANTÔNIO CARLOS GOMES E THEODORE THOMAS

*Marcos da Cunha Lopes Virmond (Universidade do Sagrado Coração-Bauru-SP) Lenita Waldige Mendes Nogueira (UNICAMP)*

RESUMO: Em 1892 Antônio Carlos Gomes investe em sua participação como membro da comitiva oficial para a Exposição Colombiana Universal. Sua presença na Exposição foi o último evento importante em sua carreira. Este estudo documenta, baseado em cartas, periódicos e livros, pretende apresentar e discutir fatos referentes à relação travada entre Gomes e o diretor musical da Exposição, Theodore Thomas, que seria posteriormente o fundador da até hoje conhecida Orquestra Sinfônica de Chicago. Conclui-se o comitê de música estava desejava apresentar Colombo e que Gomes obteve a recepção de uma grande personalidade musical de relevo internacional.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Gomes, Theodore Thomas, Exposição Universal Colombiana, Chicago.

ABSTRACT: In 1892 Antonio Carlos Gomes aim to participate as a member of the official delegation to the World Columbian Exposition. His presence in the Fair was the last relevant achievement in his life. This documental studybased in letters, periodical and contemporary books aims to present and discuss some aspects on the relations between Gomes and Theodore Thomas. It is concluded that the music committee was willingly to schedule Colombo during the fair and that Gomes was received as a musical personality of international musical scenario.

KEYWORDS: Carlos Gomes, Theodore Thomas, World Columbian Exposition, Chicago.

## Introdução

Logo após da conturbada gestação de *Lo Schiavo* (1889), Gomes compõem em curto espaço de tempo suas duas últimas obras, *Condor* (1891) (Virmond, 2003)e *Colombo.* Este é um período, também, em que Gomes enfrenta um dos momentos cruciais de sua carreira – a proclamação da República (Nogueira, 2005). O advento da República trará maiores dissabores ao compositor, que se acostumara a contar com o constante apoio da casa imperial. Em sua estréia em 1892, *Colombo* chega a ser apupada, para grande desgosto do maestro. Gomes é identificado com o passado e com a monarquia. O positivismo da república necessita firma-se em um nacionalismo que ele nunca representou.

Nesse cenário de incertezas e dificuldades, Gomes vislumbra projeção e dinheiro na propalada Exposição Universal Colombiana que estava sendo organizada em Chicago, nos Estados Unidos da América. Na falta de outros horizontes mais certos, Gomes foca suas atenções em sua participação neste evento. *Colombo* é parte deste empreendimento, mas não necessariamente o ponto principal. Neste sentido, o presente estudo objetiva conhecer, de forma preliminar, os principais fatos que cercam a participação de Antônio Carlos Gomes na Exposição Colombiana Universal de 1893, particularmente as relações com Theodore Thomas, diretor musical do evento. Para tal, ser propõe um estudo documental e analítico de fontes primárias, principalmente examinando-se cartas, relatórios e noticias de jornais de Chicago, Nova Iorque e Rio de Janeiro.

## Entendendo a Exposiçao Colombiana

Em 1892 comemorou-se os 400 anos da descoberta da América. Os Estados Unidos, na voga das exposições industriais, resolvem idealizar a Exposição Colombiana Universal. Além dos estados federados dos Estados Unidos, a maioria dos países se fez presente na exposição em Chicago. Para se ter uma idéia da abrangência, participaram países como a Alemanha, França e países da América do sul, até nações mais exóticas, em termos da época, como o Ceilão e as Ilhas Leeward (Rand, 1893). Em relação ao Brasil, a jovem república estava interessada em afirmar-se e a participação no evento de Chicago vinha em boa hora. A demonstração de pujança da nova república sul americana requeria um prédio vistoso para uma demonstração de toda sua produção agrícola, industrial e cultural. Os gastos com a participação do Brasil foram estupendos - 600 mil dólares. Entre as nações estrangeiras, somente o Japão (630 mil) e a Alemanha (800 mil) despenderam mais que o Brasil. Só na construção do prédio, desenhado pelo arquiteto militar Souza Aguiar, foram gastos 90 mil dólares. De fato, o prédio do Brasil foi considerado por muitos como um dos mais belos e impressionantes em tamanho entre os das legações estrangeiras.

## A música na Exposição Universal Colombiana

A música teve expressivo lugar na exposição de Chicago. Foram construídos dois espaços próprios para os concertos, o Festival Hall, de maiores dimensões e o Musical Hall. A agenda esteve repleta de eventos musicais, chegando a 75 o número de concertos com orquestra. Além da orquestra da exposição, participaram as Filarmônicas de New York e Boston. Destes concertos, a maioria era gratuita (McKinley, 1985). Os concertos pagos não logram sucesso e as dificuldades financeiras com a manutenção da orquestra da exposição terminaram por gerar uma crise que causou a saída de Thomas, o qual foi substituído por Max Bendix, assistente de Thomas. Em verdade, a idéia de Thomas, considerando a enorme acorrência de público à exposição, era privilegiar os concertos gratuitos e populares, procurando levar música mais popular em uma roupagem mais erudita para uma camada da população que não tinham acesso aos restritos círculos da música erudita de alta fatura. De fato, a média de público aos concertos gratuitos era de 3.500 pessoas, ao contrário dos concertos pagos e sofisticados, que terminaram induzido ao fim das atividades musicais da exposição antes de seu término estabelecido, incluindo a desmobilização da orquestra oficial do evento.

Além dos concertos com as orquestra, muito sucesso alcançaram as bandas militares de diferente estados. Havia pelo menos uma apresentação diária desses grupos, entre os quais se salientou a banda dos fuzileiros navais conduzida por John Philip Souza. Recitais de órgão, concertos corais e recitais de piano completaram a programação musical da exposição. Além desses eventos, vários países comemoram suas datas nacionais com eventos musicais, como foi o caso dos Estados Unidos, do Brasil e da Itália.

Importantes compositores europeus receberam convites para a exposição, entre eles Verdi, Brahms, Mascagni, Gounod, Dvorak e Saint-Saens. Desses, apenas dos dois últimos compareceram. Importantes instrumentistas e grupos musicais também participaram dos eventos, tais como Paderevsky, Joachim e seu quarteto de cordas e o Coro da Capela Sistina do Vaticano.

Como se pode ver, as atividades musicais da Exposição Colombiana Universal foram intensas e cuidadosamente organizadas. O concerto inaugural envolveu orquestra, bandas e um coro com milhares de vozes que apresentaram um programa incluindo, entre outras obras, uma *Columbian March* por John Paine, compositor muito amigo de Theodore Thomas, *The Heavens are Telling* de Haydn e *Hallelujah* do Messias de Haendel (Brilliant Social Event, 1892).

## Gomes e a recepção nos Estados Unidos

A Delegação Brasileira era chefiada pelo Marechal José Simeão de Oliveira, que ocupara o cargo de Ministro da Guerra no governo de Floriano Peixoto. O grupo diretivo da comissão brasileira esteve em Chicago em agosto de 1892 para os preparativos da participação do Brasil (One week, 1892). Entretanto, somente em 2 de abril de 1893 é que todos os delegados, com exceção de Gomes, e os materiais a serem expostos chegam ao porto de Nova Iorque (Brazil's Fair Commissioners, 1893). A construção do pavilhão do Brasil causou enormes dissabores ao Marechal Simeão, causando-lhe intenso desgaste físico e emocional. Levado para Nova Iorque, o Marechal vem a falecer no Hotel Savoy daquela cidade em 20 de junho de 1893 (He broke down at Chicago, 1893). Entretanto, as obras do pavilhão em Chicago continuavam atrasadas e o prédio só foi inaugurado em 19 de julho de 1893. Floriano Peixoto, então, nomeia o contra-almirante José Joaquim Cordovil Maurity para comandar a comissão.

Diante do silêncio da Comissão sobre sua ida para Chicago, Gomes decide partir com recursos próprios e chega em Nova Iorque em 22 de maio de 1893, vindo de Gênova (Vetro, 1982:315). É recebido com muito entusiasmo por Salvador de Mendonça e membros do comitê de recepção da direção central da Exposição Universal de Chicago (Composer Gomez en route, 1893). A recepção por parte da imprensa à Gomes, tanto em Nova Iorque como e Chicago, é muito expressiva e atesta o renome que o compositor gozava. Os cabeçalhos do New York Times e do Chicago Daily Tribune falam em "Conhecido na Europa por suas maravilhosas óperas"; "Chegada à cidade do brasileiro famoso no mundo da música" e " Nascido no Brasil, passou muitos anos na Europa onde é categorizado como um dos maiores compositores vivos". Esse tipo de recepção deve ter contrastado muito com a acolhida fria dispensada por seus conterrâneos da comissão brasileira. Entretanto, Gomes segue para Chicago e fica hospedado no Hotel Metrópole, local de concentração da comitiva brasileira.

## A música de Gomes na exposição

Nenhuma informação existe, até o momento, sobre a proposta formal da participação de Gomes, como chefe do setor de música, na delegação brasileira à Exposição Universal Colombiana. Somente alguns documentos oficiais (Exposição.., 1892; Brasil, 1893) e as cartas de Gomes trazem alguma luz, unilateral certamente, sobre esta atividade. Podemos, entretanto, relatar alguns fatos relevantes sobre a presença de Gomes e sua música na exposição.

Como se verá adiante, o desejo de Gomes era representar *Condor* e *Il Guarany* em Chicago. Entretanto, os eventos musicais documentados se restringem ao concerto comemorativo ao dia da independência

(*Brazilian Day*), levado à efeito no dia 7 de setembro de 1893, e a participação de Gomes no concerto em homenagem ao dia nacional da Itália, em 12 de outubro do mesmo ano.

Comenta-se que o compositor não obteve os recursos para a montagem de *Il Guarany* e *Condor*, que parecia ser sua intenção (Carvalho, 1946). Entretanto, até o momento não há documentação consistente que possa explicar esses comentários. Analisado-se os programas das atividades musicais da exposição, percebe-se que nenhuma ópera foi apresentada e que a estratégia das atividades musicais propostas por Theodore Thomas e sua equipe não previa tal tipo de espetáculo. Certamente, restaria a possibilidade de se alocar a montagem das óperas de Gomes em um dos teatros de Chicago. Entretanto, pelo que se depreende, as atividades da exposição eram restritas ao recinto do parque e nada foi realizado na cidade de Chicago que tivesse conexão com a exposição universal. Outra possibilidade seria a falta de recursos por parte da comissão para arcar com essa montagem. Entretanto, a leitura das cartas de Gomes e outros documentos da época não revelam qualquer iniciativa concreta de ambas as partes no sentido de que a montagem das óperas fosse parte formal da programação proposta pela delegação brasileira.

As comemorações da independência do Brasil incluíram apenas o concerto no Musical Hall e a uma distribuição gratuita de café e refrescos no pavilhão brasileiro. O concerto teve início às 14h e consistiu-se em um enorme sucesso para o maestro. O programa foi exclusivo de suas obras e pode ser visto na Figura 1. Melhor do que descrever, será ler partes de uma reportagem que aparece no *Chicago Daily Tribune* com comentários sobre o evento:

> ... Para organizar as celebrações do Brasil, os membros da comissão decidiram que não haveria discursos, principalmente porque o Contra-Almirante Maurity pretende oferecer um banquete dentro de uma ou duas semanas onde os discursos terão vez. Assim, o programa consistirá unicamente de um concerto no Musica Hall à tarde e um recepção à noite no pavilhão do Brasil, com música e amenidades.
>
> ... O Maestro Gomes aparenta ter cerca de 50 anos é pequeno e aprumado em estatura, com cabelos semelhante à Paderewski, com exceção de serem grisalhos, assim com seu bigode.
>
> ... O público era grande, interessada e entusiasta e não contente em aplaudir os músicos no final, aplaudiam no meio da apresentação. Gomes, com a batuta na mão, era tanto um monarca como um rei. Ele é mais expressivo que (Theodore) Thomas, mas sua gesticulação era enérgica e mesmo impressionante (By Sons of Brazil, 1893).

Outros comentário se seguem, todas apreciativos da figura de Gomes e de sua música.

> No *Brazilian Day* o compositor Gomes, aplaudido durante todo o concerto, ao fim do mesmo foi o centro de uma especial atenção. Ele foi beijado por entusiasmadas mulheres e cumprimentado pelos homens. (World's Fair Muisc, 1893).

Brazilian National Hymn. } .....Band
American National Hymn. }
Music by Maestro Carlos Gomes.
Symphony from the opera "Il Guarany,"
.....Orchestra
Romance from the opera "Salvator Rosa,"
.....Al Boetti
Ballad of the opera "Il Guarany,"
.....Miss Kate Bensberg
a. Nocturne from the opera "Condor,"
.....Orchestra
b. Serenade from the opera "Condor,"
.....Miss Kate Bensberg
c. Prelude from the opera "Condor,"
.....Orchestra
Aria from the opera "Salvator Rosa,"
.....Orme Darval
Symphony from the opera "Poeta,"
.....Orchestra and Fanfare
"Mia Pjccirella," from the opera "Salvator Rosa"
.....Miss Kate Bensberg
Prelude to the opera "Schiavo"
.....Orchestra and Fanfare
Duet from the opera "Il Guarany"
.....Miss Bensberg and Mr. Boetti
Quartet from the opera "Condor" { Miss Bensberg, Miss W. Tompson, Mr. Boetti, Mr. Darval
Ballet and March from "Guarany"

Figura 1 – Programa do *Brazilian Day* (By sons of Brazil, 1893).

O segundo evento musical com a participação de Gomes foi o concerto comemorativo ao dia nacional da Itália, celebrado em 12 de outubro. O programa foi organizado por Gomes e pelo barítono italiano radicado em Chicago, Vittorio Carpi (In Thomas Concerts, 1893). Gomes participou como regente da Sinfonia de *Il Guarany* executado em quatro pianos à quatro mãos.

## Gomes e Theodore Thomas

Outro aspecto a ser ponderado na relação entre Gomes e a Exposição Universal Colombiana é o contato artístico com Theodore Thomas.

O comitê de assuntos musical era comandado por Theodore Thomas, regente da Thomas Orchestra que, logo após, seria responsável pela fundação da até hoje conhecida Orquestra Sinfônica de Chicago. Thomas era importante figura no cenário musical norte-americano tendo nascido em 1835 na Alemanha. Foi um dos mais importantes regentes do final do século XIX e responsável pela estréias nos USA de importantes obras de Dvorak, Grieg, Bruckner e Smetana. Não se estranha, pois, que a direção do comitê da feira lhe tenha sido confiado. De fato, Thomas assume com mão de ferro esta tarefa e desenvolve um arrojado programa musical para a feira que incluirá a participação de importantes compositores internacionais e a estréia de obras especialmente compostas, como é o caso da Marcha Triunfal de Alexander Glazunov. Entre os compositores que participaram salienta-se Gomes e Dvorak.

Os contatos com Gomes iniciaram-se cedo. Em abril de 1892 Gomes menciona em carta a Salvador de Mendonça que aguarda a visita de um certo Mr. Wilson. Isto demonstra que já teria mantido contato anterior com a comissão de música da Exposição, uma vez que trata-se de George H. Wilson (1854-1908), secretário da comissão de música da Exposição. De fato, em carta enviada a Thomas em 23 de junho de 1892, Gomes diz[1]:

> Milão, 23 de junho de 1892
>
> Sr. Theodore Thomas
>
> Chicago
>
> Acredito que, certamente, o Sr. conhece algumas das minhas obras musicais (óperas), entre elas Condor, Guarany, Lo Schiavo, etc. Há algum tempo lhe escrevi sobre algumas propostas artísticas. Eu lhe enviei minha nova ópera Colombo, a qual, acredito, o Sr. irá preferir para as solenidades Colombianas em Chicago. Agora estou partindo de Milão, para o Rio de Janeiro, onde aguardo uma resposta sua sobre minha proposta. (Gomes, 1892: 23 de junho)

Thomas recebe esta carta e Wilson, provavelmente entre abril de maio de 1892, tem um contato pessoal em Milão com Gomes sobe a sua participação em Chicago (Wilson, 1892:12 de julho). Thomas parece definitivamente interessado em ter o compositor como convidado para a Exposição. Os fatos dele conhecer a partitura de Colombo e de que ela está impressa parecem relevante para uma decisão de Thomas e sua comissão. Em 12 de julho, Wilson discute com Thomas:

> Desejo escrever a Carlos (Gomes) imediatamente; Seu Colombo está publicado; como faremos para convida-lo, detalhes; talvez como Brahms que foi convidado para representar a Alemanha; quando falei com ele em Milão, me pediu detalhes que não pude fornecer...(Wilson, 1892:12 de julho).

Logo em seguida, Wilson informa Thomas que a comissão de música está plenamente empenhada em apresentar uma das obras de Gomes:

> Em relação a Gomes (Sic) o comitê já está comprometido com a apresentação de uma obra dele: em 28 de março Mr. Tomlins escreveu ao Ministro brasileiro em Wasingthon oferecendo para que se apresentasse uma cantata especialmente composta para a ocasião e esperando que Gomes pudesse vir e reger ele mesmo e isto pudesse ser arranjado... (Wilson, 1892:21 de julho)[2].

Por fim, Wilson confirma que recebeu a resposta de Thomas com o endereço de Gomes no Rio e que uma carta já tinha sido enviado ao compositor. Estes três importantes documentos são resumos das correspondência sentre os dois membros da comissão e não especificam, por exemplo, o que Wilson diz a Gomes nesta carta enviada para a Rua do Ouvidor 134, endereço fornecido a eles pelo compositor.

Depreende-se, então, que a Comissão realmente desejava uma cantata de Gomes e esta só poderia ser *Colombo*, a qual Thomas já conhecia. O que não fica claro é o contato entre Tomlins, o responsável pelas obras corais na comissão musical, e Salvador de Mendonça. Quais os requisitos para esta apresentação? Porque Gomes nunca menciona em sua correspondência com Mendonça sobre esta este desejo afirmado pelo comitê em apresentar sua obra? Qual o papel de Mendonça neste insucesso de Gomes, já que aquele era um de seus mais sinceros e ardentes promotores? Estas são perguntas que requerem a análise de documentação ainda não disponível.

---

[1] Original em Inglês: Milan 23th - 6 – 1892; Mr. Theodore Thomas; Chicago; I believe that you naturally know some of my musical works (opera), between which Condor, Lo Schiavo, Guarany etc.--Sometime ago I wrote you with artistical proposal.I sent you the new opera Colombo that I believe you will prefer for the Columbian solemnity at Chicago. I am now going away from Milan, for Rio Janeiro, where I shall wait your answer on my proposal. I am, Sir, respectfully Your Carlos Gomez Ouvidor 134 Rio de Janeiro

[2] July 21, 1892. Theodore Thomas, Esq., Fairhaven, Mass. Dear Mr. Thomas:- …Regarding Gomez [sic], the Bureau is already committed to perform a work of his: under date of March 28 Mr. Tomlins wrote to the Brazilian Minister at Washington offering to perform a cantata especially written for the occasion and hoping Gomez [sic] might come and conduct if it could be arranged. …[signed] G. W. Wilson

## Considerações finais

Os textos examinados revelam que o compositor gozava de alto prestigio pelo menos no ambiente em que circulou nos Estados Unidos, as cidades de Nova Iorque e Chicago. De fato, um dos pontos que fica mais evidenciado com a documentação consultada é que a recepção que lhe emprestou o público, músicos e cantores foi própria de um grande personalidade musical.

No que se refere à relação com a comissão musical como dito, Theodore Thomas, conhecia Gomes desde o início de 1892 e já tinha analisado a partitura de *Colombo* e outras de suas óperas. Depreende-se, também, que Thomas incluía Gomes como figura de singular importância no cenário musical. Razões para isto podem ser a análise das partituras que Gomes lhe remetera e pelo reconhecimento dele para com um compositor com uma carreira muito bem sucedida em um dos teatros icônicos como marca de qualidade em ópera no século XIX, o alla Scala de Milão. O que sustenta essa impressão é que Thomas, independente da oportunidade ou viabilidade de encenar *Colombo*, deseja convidar Gomes como compositor representante do Brasil, da mesma forma como tentou trazer Brahms como representante da Alemanha e Verdi da Itália. A confirmação de que a comissão musical estava plenamente comprometida com a apresentação de uma das obras de Gomes também atesta o prestigio do compositor. Da mesma forma, os textos das cartas trocadas entre Wilson e Thomas, revelam o cuidado e apreço que dedicavam ao nome de Carlos Gomes, reconhecendo-o como uma personalidade do mundo musical da época.

## Referências

BRASIL. Ministério da Agricultura. Relatórios Ministeriais. 1893. p. 31-58. Disponível em: http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1979/000061.html

BRAZIL'S FAIR COMISSIONERS. The New York Times, 3 de Abril, 1893.

BRILLIANT SOCIAL EVENT. The New York Times, 4 de setembro, 1892.

BY SONS OF BRAZIL. The Chicago Daily Tribune, 8 de setembro de 1893.

CARVALHO, I.G.V. Vida de Carlos Gomes. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1946. 189 p.

COMPOSE GOMEZ EM ROUTE. The Chicago Daily Tribune, 24 de maio, 1893.

EXPOSIÇÃO UNIVERSAL COLOMBIANA. Exposição Preparatória no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Companhia Impressora, 1892.

GOMES, A.C. Carta a Theodore Thomas. Newsbarry Library, Chicago: 1892, 23 de junho.

HE BROKE DOWN AT CHICAGO. The New York Times, 21 de julho, 1893.

IN THOMAS CONERTS. The Chicago Daily Tribune, 8 de outubro, 1893.

McKINLEY, Ann. Music for the Dedication Ceremonies of the World's Columbian Exposition in Chicago, 1892. American Music, Vol. 3, No. 1 (Spring, 1985), pp. 42-51.

NOGUEIRA, Lenita W. M. Música e Política: o caso de Carlos Gomes. In: XV Congresso da ANPPOM, 2006, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso da ANPPOM. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. v. 01. p. 244-249.

ONE WEEK AT THE FAIR. Chicago Daily Tribune, 13 de agosto, 1892.

RAND, McNALLY AND CO,S. A Week at the Fair. Chicago: Rand, McNally and Company, 1893.

VETRO, G. N. Antônio Carlos Gomes – correspondências italianas. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Cátedra/INL, 1982.

VIRMOND, M. Condor – uma análise de sua história e música. Bauru: EDUSC, 2003.

WILSON, G.H. carta a Theodore Thomas. Chicago Symphony Orchestra. Theodore Archives, Chicago: 1892.

WOLRD'S FAIR MUSIC. The Chicago Daily Tribunaily Tribune, 29 de outubro de 1893.

# TECNOLOGIA E SINTAXE AS IMPLICAÇÕES NA CONCEPÇÃO DE MÚSICA E REFLEXOS NA EDUCAÇÃO MUSICAL

*José Estevão Moreira (USP)*

RESUMO: Neste artigo, aponto para o processo de concepção da sintaxe musical e da visão de mundo, a partir do advento das tecnologias que, através da ampliação dos territórios de atuação do homem, depreendem novos "*fazeres e pensares"* e, a partir das primeiras constatações, os reflexos das concepções de música na prática pedagógica.

PALAVRAS-CHAVE: linguagem musical, objeto sonoro, fenomenologia, Pierre Schaeffer, educação musical.

ABSTRACT: In this article, indicated about to the suit of conception from syntax musical and from view of world , within the advent from the technologies what, via the magnification from the territories of multi-skilled of the man, deduce new "to do's and to thing's", the part of the first certify, the reflections from the conceptions of music in pedagogical practice.

KEYWORDS: musical language, sonic object, fenomenology, Pierre Schaeffer, music education.

Uma pesquisa que examine a relação entre tecnologia, música e educação, terá um campo fértil para investigações muito ricas e contribuintes para a teoria e a prática da educação musical. Sobretudo por vivermos num século tão adepto às novidades tecnológicas onde as opções – que não cessam de aparecer – de *opcionais* passam a ser ditames que, ao invés de serem *criadas* para atendimento às necessidades específicas, acabam por ser *criadoras* de necessidades. Porém, esta abordagem da relação tecnologia – música – educação seria muito mais adequada a uma perspectiva da sociologia e/ou da psicanálise. Também outra possibilidade de abordagem, seria com relação aos usos e contingências das tecnologias e suas aplicações práticas na música e na educação. Tantos outros caminhos poderiam surgir na tentativa de suscitar questões e reflexões sobre teorias e práticas que busquem lograr êxito no ensino da música ou também apontar problemas pontuais do cotidiano para que possam ser solucionados a contento.

No entanto, antes de buscar soluções práticas para o dia-a-dia em sala de aula – questões fundamentais e laboriosas – há o desejo, aqui neste artigo, de compreender (ao menos em parte) a *compreensão* da música. E ainda, com uma condição: a de que na relação entre tecnologia e a práxis da música, novos conceitos da linguagem musical (sintaxe) emergem com o surgimento de novas habilidades, informações, possibilidades, conhecimentos, teorias, etc. Tudo isso refletirá nas ações pedagógicas propriamente ditas, pois o que quer que venha a ser concebido como o *quid* da música será determinante sobre o ensinar. O método, o conteúdo, a didática, a metodologia etc., decorrerão das premissas e paradigmas de música estabelecidos – conscientemente ou não – pelo professor.

Em concordância a esta assertiva, DUARTE JÚNIOR afirma que em Educação estará sempre implícita uma determinada teoria do conhecimento, ou seja, uma teoria que fundamenta e explica a maneira e o processo pelo qual o homem vem a conhecer o mundo. O *como* o homem conhece, o *como* ele encontra um sentido para sua vida no mundo, passa a ser a pedra angular de qualquer processo educativo. DUARTE JÚNIOR afirma ainda que educar é levar a conhecer, é necessário que se defina então como se dá o ato de conhecimento*, para que a educação se fundamente nesse processo*[1].

Assim, trato aqui da tecnologia não necessariamente como possibilitadora de novas ou antigas práticas, mas sim, como potencializadora de novas visões de mundo. Entretanto, as tecnologias e inovações por si mesmas não são capazes de engendrar revoluções de sistemas de pensamento. Para que estas aconteçam, é fundamental que haja o encontro entre aquelas e os desejos e anseios de quem dela lança mão para atendimento de suas necessidades. Com relação aos sistemas de idéias, Edgard MORIN apresenta-nos um interessante exemplo de como um mesmo acontecimento pode vir a ser re-significado pelo surgimento de novas evidências ou de novas contemplações do mesmo fenômeno. O sol apresenta-se como um mesmo fenômeno para a humanidade pré-copernicana e para a pós-copernicana. Porém, para a primeira o sol é um disco que gira em torno da Terra; já para a segunda um astro ao redor do qual a Terra gira. Nas palavras de Morin, para que a nova teoria se constituísse foram necessárias "novas informações que causaram uma perturbação entre as antigas, mas foi preciso também que um novo sistema coerente de hipóteses mostrasse o Sol no centro do mundo e a Terra na sua periferia"[2].

---

[1] DUARTE JÚNIOR, 1981, p13.
[2] MORIN, 1981, p.56

À guisa de exemplificação, poderíamos esquematizar um processo cíclico da constituição dos sistemas de idéias começando, em primeiro lugar, pelo conhecimento, supondo as suas decorrências: um conhecimento pode gerar uma teoria que pode agir reciprocamente sobre a interpretação do conhecimento. Esta teoria reflete-se na visão de mundo subentendendo, por sua vez, práticas, condutas, costumes, intervenções etc. A percepção das coisas (do mundo, da música etc...) estará submetida a uma determinada visão de mundo, gerando informações e por sua vez conhecimento e assim sucessivamente[3].

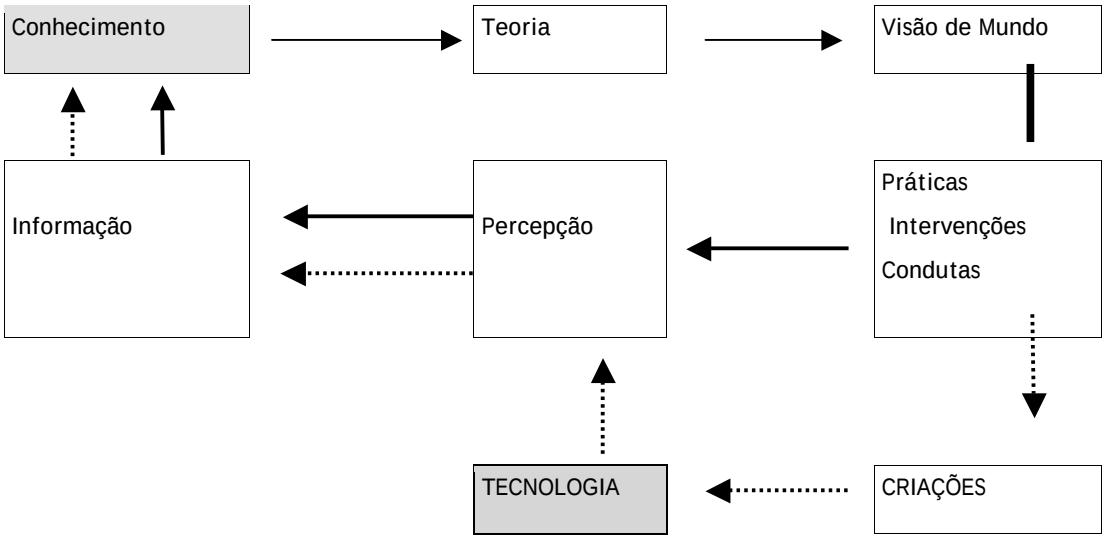



figura 1

No campo das criações, também subjugadas à uma visão de mundo, temos a tecnologia que permite que um mesmo fenômeno apresente novos dados e todas as implicações. Kant afirma que todos os nossos conhecimentos começam com a experiência em processos nos quais os objetos apresentados aos nossos sentidos produzem representações e, a partir de então, impelem a nossa inteligência a compará-los entre si, a reuní-los ou separá-los[4]. Nossa capacidade de conhecer o mundo através da experiência depende das próprias experiências para se aprimorar. Isto é, as nossas estruturas de conhecimento são determinantes em nossa apropriação do mundo e a partir delas erige-se todo o nosso instrumental teórico para a atuação neste mundo. Com relação a este aspecto cognitivo, teremos como fundamento aqui algumas reflexões de Pierre Schaeffer, o fundador da *musique concrete* no *Tratado dos Objetos Musicais* (1966).

> "As contribuições de SCHAEFFER no campo teorético da música são de grande importância para além mesmo de seu propósito na música concreta. SCHAEFFER perscruta por longos caminhos e territórios do pensamento na tentativa de fundamentar e justificar seus experimentos musicais na rádio francesa – bem como o seu conceito de *objeto sonoro* – tecendo relações com diversas disciplinas do conhecimento (semiótica, fenomenologia, física, psico-acústica...). Deste modo, nos conduz a rigorosos questionamentos sobre conceitos e posicionamentos acerca da música e da própria concepção do que é (pode ser) música. Tais reflexões revelam-se muito valiosas quando tomadas como ponto de partida para a pesquisa em diversas frentes da atividade artístico-musical: desde a composição, tecnologia, filosofia, passando ainda pela sociologia e educação"[5].

A respeito da música enquanto objeto do conhecimento, é possível se constatar, segundo Schaeffer, que os modos de apropriação do fenômeno musical passam antes pela referência do que o indivíduo compreende como tal, ou seja, dependem de suas atitudes de escuta. As atitudes de escuta, por sua vez, estão condicionadas a uma *intenção de escuta.* Uma investigação mais detalhada sobre a linguagem e o fenômeno musical poderá nos evidenciar que as percepções múltiplas da música (e do som) estarão condicionadas a estas intenções de escuta e, ainda, às habilidades do indivíduo em perceber e decodificar este fenômeno. Um som pode ser e sempre será relacionado com outras experiências anteriores – sejam estas sonoras ou ainda outra sorte de possibilidades[6].

---

[3] Contudo, a vida é *complexa* e não poderia simplesmente ser compartimentada em categorias e hierarquias indiscriminadamente. Ademais, a relação entre estes aspectos da vida humana tende a apresentar um dinamismo de conseqüências simultâneas e intensivas na qual cada acontecimento reflete no todo globalmente e vice-versa – holísticamente – não necessariamente de um modo linear, subsequente. O que faz com que pequenas coisas tenham grandes influências sobre o todo, sobre o sistema.

[4] KANT, 1966, p.23

[5] MOREIRA, 2006, SIMPEMUS 3, Anais p.232

[6] SCHAEFFER 1993, p. 105-108

Assim, como o homem que se comunica através da linguagem referindo-se somente àquilo que aprendeu e foi capaz de perceber com suas estruturas de percepção e conhecimento, na música ocorre o mesmo. Isto é, se um mesmo fenômeno contiver diferentes maneiras e possibilidades de ser percebido, e se a nossa percepção a parâmetros específicos aprimora a sua força estruturante a cada nova experiência, de acordo como dissemos, com a intencionalidade, é possível que determinados atributos do mesmo fenômeno não venham a ser percebidos, isto é, não venham a ser decodificados devido a uma não-habilidade para percepção/decodificação/apropriação destes[7].

Falando agora mais precisamente sobre as conseqüências das tecnologias na concepção de música, podemos verificar a ocorrência de reformulação de paradigmas, com o surgimento de novas percepções. Por exemplo: a partir da "descoberta" da complexidade harmônica das notas do piano, baseado em critérios acústicos e organológicos, que pode ser verificada através de análises espectrais com o computador[8], a percepção – ainda que virtual – de novos parâmetros produz novas informações, conhecimentos, teorias e por sua vez, modifica a visão de mundo.

Para Pierre Schaeffer, as idéias musicais são dependentes, mais do que se possa acreditar, da aparelhagem musical[9]. A gravação é de grande importância no sistema de Schaeffer e fundamental para o propósito da música concreta e de sua escuta *acusmática*[10]. Também as imbricações entre sistemas e instrumentos são mencionadas por Schaeffer quando este diz que o fenômeno musical tem dois aspectos simultâneos e correlativos apresentando uma "tendência à abstração, na medida em que a execução possibilita estruturas; e aderência ao concreto, na medida em que ele permanece vinculado às possibilidades instrumentais". A este respeito nas palavras de Schaeffer, de acordo com o contexto instrumental e cultural, a música produzida é, sobretudo concreta, ou sobretudo abstrata, ou quase equilibrada[11].

## Música eletroacústica e sintaxe

A música eletroacústica pode ser entendida como a junção entre a música concreta e música eletrônica. A música concreta, utilizando-se de elementos advindos da 'natureza', do caos, realizava recortes e manipulações que, a partir de então, transformava aquele excerto do tempo, "um corte no tempo daquele que escuta", em uma "suspensão na mensagem daquele que se exprime"[12]. A música eletrônica – à qual SCHAEFFER infere: música a *priori* – partindo do serialismo, buscava um rigor algorítimico, intelectual extremo, "uma total obra da inteligência abstrata atuando, ao mesmo tempo, sobre a subjetividade dos autores e sobre o material sonoro" (1993, p. 31). É importante notar a patente divergência na visão de mundo entre ambas as escolas que, muito mais que teóricos e estéticos, eram também ideológicos.

> "Esses dois tipos de música [...] apresentavam, além disso, anomalias inquietadoras, à parte toda a estética: uma não se escrevia, a outra cifrava-se. Por falta ou excesso, elas faziam mais do que contradizer a notação tradicional: elas extrapolavam. Uma devia renunciar a essa notação, diante de uma material sonoro cuja variedade e complexidade escapavam a todo esforço de transcrição. A outra tornava-a anacrônica, por um rigor tão extremo que as aproximações das partituras tradicionais empalideciam diante de tamanha precisão". (Schaeffer 1993, p. 28).

Ainda sobre este contraste entre estas duas tendências (música concreta e abstrata) transcrevemos um pequeno trecho de Sérgio Freire Garcia, ("*Alto; alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical"*, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC, 2004), onde menciona o texto de Simon Emmerson, *"A relação da linguagem com os materiais":*

> "A discussão sobre a sintaxe – cujos extremos são sintaxe abstrata e sintaxe abstraída dos materiais – é um pouco mais complexa, e fundamenta-se na premissa de que "os objetivos de ambas estas formas de música podem ser resumidas como a descoberta e o uso de 'leis universais'." Entretanto, o uso dos termos 'lei' ou 'regra' apresenta ambigüidades, pois encontram-se tanto o uso de "lei como uma 'generalização empírica', ou seja, um resumo de todas as ocorrências observadas de um evento particular" [música concreta], quanto "lei como uma 'necessidade causal' tendo um certo status 'acima' dos eventos e determinando sua ocorrência" [música serial]. Assim, o primeiro uso se relaciona à busca de uma sintaxe abstraída dos materiais observados, enquanto a essência do último é a criação e manipulação pelo compositor de "formas e estruturas definidas essencialmente *a priori*"[13].

Portanto, quando falamos a respeito linguagem musical e seus termos importantes para a compreensão do material sonoro, lidamos com a dualidade do concreto e do abstrato. Por exemplo, ao ouvirmos um

---

[7] Idem, p. 248
[8] GUIGUE, 1998, p.25.
[9] Idem, p.38
[10] Acusmática: projeção sonora cuja procedência não é visível.
[11] SCHAEFFER 1993, p.54.
[12] Idem, p. 39.
[13] FREIRE, Sérgio, Per Musi, vol 7, 2003 pp 8-9

quarteto de flautins tocando simultaneamente as "notas" sol – si – re – fá, *resolvendo*[14] em do – mi – sol, observamos claramente um movimento harmônico do tonalismo: dois acordes, *objetos musicais ideais* atuando como signos de funcionalidade; respectivamente, dominante e tônica. Da mesma forma, teremos estes signos se forem tocadas as mesmas "notas musicais"[15] num quarteto de contrabaixos ou contra-fagotes no mais grave possível em posição cerrada, por exemplo. Contudo, existirão informações concretas de parâmetros distintos ao da altura que proporcionam a riqueza de outros atributos do som que podem passar despercebidos, pois a estrutura de percepção do sujeito, em sua história de experiências, possa jamais ter experimentado isto.

## Reflexos na prática pedagógica

Para o professor, conhecer e conceber outras perspectivas da música, bem como sua linguagem, gera imediatos reflexos na sua forma de ver e o mundo e, por conseqüência, de apresentá-lo ao aluno. Conforme apresenta Pedro Paulo Salles, "possibilita que a visão de música não só deixe de estar limitada por um tonalismo ilimitado e suas implicações, mas se torne aberta aos possíveis ilimitados da imaginação"[16]. O que defendo aqui é que ao se admitir e conceber outras possibilidades do fazer musical, o professor estará em melhores condições teóricas de *optar* pelo seu conteúdo e metodologia, como responsável que é pelo ensino. Salles ainda nos apresenta um interessante exemplo no qual um aluno, em uma aula particular de piano, está realizando improvisações através das regiões do piano preferindo, naquele momento, os sons mais graves – ou ainda traga uma lição feita em casa – porém, no mesmo instante, o professor (ou professora), o "resgata desse devaneio" retomando o exercício.

O exemplo acima, do professor "implacável", pode ser analisada sob diversas perspectivas: psicológica, psicanalítica, pedagógica, didática, antropológica, política, etc. No entanto, vale chamar a atenção para a questão da compreensão do fenômeno musical, onde o professor está sendo coerente com sua visão de mundo no que tange a questões da linguagem, pois aprendeu que a música se divide em harmonia, melodia e ritmo. Sua conduta poderá ser diferente no instante em que perceber que uma simultaneidade de sons pode não ser um *acorde,* mas sim um *bloco de sons* ou de sonoridades. Ou, ainda, que uma sucessão de sons não se trata, necessariamente, de uma *melodia* – que tem por sua vez uma ordem interna que não se resume a uma sucessão de sons. As cercanias da concepção de música influenciarão diretamente a ação do professor de música. Para SALLES...

> "Se em nossas estruturas profundas predominam, no âmbito da música, fortes resíduos do tonalismo e a longa tradição retórica e métrica que o engendrou, faz-se imprescindível ao aprendiz a busca de novas estruturas, de novas realidades musicais, de sistemas de sons diferentes daqueles da tradição, para uma ampliação de seu arco de referências, o mesmo que informa suas estruturas profundas e seu processo criador"[17].

## Conclusão

O propósito deste artigo, como dissemos, foi de verificar a inluência da tecnologia na concepção da música e o reflexo nas práticas pedagógicas. Esta pesquisa está em andamento e muito ainda há de ser feito. Muito pode ser dito, por exemplo, sobre a influência do rádio, da televisão, do celular, iPod, e ainda mais, em tempos de *youtube*! Entretanto seria um campo por demais abrangente. Portanto, atenho-me sobretudo na atuação do professor, com o qual é, em tese, possível um diálogo mais técnico e também deliberativo – na medida em que a partir destas constatações, o professor poderá optar ou não por reconsiderar questões. Acima de tudo, tive aqui desejo não de presecrever métodos, mas sim apontar para os possíveis da música. O que é (pode ser) música?

## Referências bibliográficas

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco, 1981 p. , *Fundamentos estéticos da educação*, São Paulo, Cortez, Editores Associados e Universidade Federal de Uberlândia

GARCIA, Sérgio Freire *Alto; alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC, 2004

GUIGUE, Didier, 1998, "Debussy versus SCHENEBEL: sobre a emancipação da composição e da análise no Séc. XX" - Artigo publicado na revista Opus, Ano V n° 5, pp. 19-47

KANT, Immanuel, Crítica da Razão Pura, MEREJE, J. Rodrigues (trad.), São Paulo, Brasil Editora, 5ª edição, 1966

---

[14] Neste caso, o termo "*resolver"* é estabelecido abstratamente como um procedimento do tonalismo.

[15] O *arquétipo de nota musical* leva em consideração somente um atributos do som, a altura, de modo que uma freqüência de 440 Hz e seus múltiplos de dobro ou metade também serão consideradas como a nota LÁ (SCHAEFFER, 1993, 243-245).

[16] SALLES, 2002, p.108

[17] Idem, p.107s

MOREIRA, José Estevão, *Matéria Música: O que é (pode ser) Música? Reflexões a partir de uma fenomenologia da Escuta de Pierre Schaeffer e os reflexos na educação musical*, Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura, USP, 2007.

_____, e COSTA, Rogério L. M., "Territórios, Momentos e Jogos no prelúdio Des pas sur le neige: Uma perspectiva de análise orientada a objetos" in: Anais ANPPOM 2007.

_____, *Análise da Obra Pianística de Debussy Através de Uma Perspectiva de Análise Orientada a Objetos*, Pesquisa IC, Concluída em Janeiro de 2006, FAPESP

_____, "O que é (pode ser) música? Uma análise fenomenológica das atitudes de escuta segundo Pierre Schaeffer", in: *Simpósio de Pesquisa em Música – SIMPEMUS 3 – UFPR* – Curitiba. Comunicação publicada nos Anais do Evento, novembro de 2005.

MORIN, Edgard 1981, trad. Vera Azambuja - *Para sair do século XX*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1986

SALLES, Pedro Paulo, *A reinvenção da música pela criança: implicações pedagógicas da criação musical*, Tese de Doutorado, USP, 2002.

SCHAEFFER, Pierre, *Tratado dos Objetos Musicais.* Trad. Ivo Martinazzo. Brasília. Editora da UnB, 1993.

# PREDIÇÃO DE ASPECTOS DA EMOÇÃO CONSTATADA EM MÚSICA POR DESCRITORES COGNITIVOS MUSICAIS

*José Fornari (Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora – NICS-UNICAMP)*

RESUMO: O estudo de cognição musical normalmente se utiliza de modelos computacionais para calcular aspectos específicos da percepção e interpretação da informação musical. Estes modelos são chamados na literatura de descritores acústicos quando calculam características musicais, na forma de series temporais, diretamente de arquivos de áudio. Chamamos de descritores cognitivos musicais (DCM) aos descritores acústicos que calculam aspectos contextuais da cognição musical. Neste trabalho apresentamos o desenvolvimento de oito DCMs que aqui foram utilizados para calcular a dimensão de Valencia, que na literatura é normalmente referida como uma das dimensões do modelos dimensionais de emoção musical, e que se estende entre a interpretação do triste ao alegre em música. Aqui utilizamos cada DCM para calcular a variação dinâmica da medida de Valencia em uma peça musical. Posteriormente fizemos o mesmo com um modelo linear utilizando todos os DCMs. Esta medida foi comparada com a média das medidas da variação contínua de Valencia, dada por trinta e cinco estudantes de música. Finalmente comparamos a eficiência de nosso modelo com dois importantes modelos da literatura, para a mesma peça musical. Os resultados mostram que o modelo aqui apresentado foi mais eficiente que os modelos anteriores, o que parece indicar o seu possível uso futuro na previsão de outros aspectos contextuais da emoção constatada na escuta musical.

PALAVRAS-CHAVE: **música e emoção, cognição musical, descritores cognitivos musicais**

ABSTRACT: Music cognition researches normally use computational models to retrieve certain aspects of the perception and interpretation of music material. These models are named as acoustic descriptors when they retrieve music information directly from audio files. Here we name as Music Cognitive Descriptors (MCD) for those ones who retrieve contextual aspects of music cognition. Here we describe the development of eight MCDs and use them to calculate the emotional dimension of Valence, known in the literature as one of the dimensions in the circumplex model of affect. We use each MCD to retrieve the dynamic variation of Valence for a piece of classical music. Following, we build a linear model with all descriptor and, again, calculated Valence, for the same music. These calculations were correlated with actual behavioral data; the mean rating of the measurement of thirty-five listeners. Finally, we compare the result reached for our model with the results of other two important models from the literature. It is seemed that our model reached the best correlation for this piece of music, what seems to suggest to be possible its usage in further experiments for the retrieval of other contextual aspects of music emotion..

KEYWORDS: music emotion, music cognition, cognitive musical descriptors

## 1. introdução

São chamados de descritores musicais, os modelos computacionais utilizados com o propósito de prever aspectos específicos da percepção e interpretação humana durante a escuta musical. Estes descritores são organizados de acordo com a escala de tempo que atuam. Chamam-se descritores de baixo-nível aqueles que tratam da escala de tempo microscópica, da ordem de milisegundos, e assim tratam de aspectos perceptuais ou psicoacústicos da escuta musical, como: *loudness* (percepção da intensidade sonora), *pitch* (percepção da altura musical) ou timbre (percepção da composição espectral do som). Os descritores de médio-nível atuam na escala de tempo relacionada à noção do "presente" ou "agora" musical, que é considerada por muitos pesquisadores como estando na ordem de três a cinco segundos de duração. Já os descritores de alto-nível tratam dos grandes trechos temporais da música e costumam definir aspectos normalmente quase invariantes no decorrer de grandes trechos da peça musical, como: tonalidade, andamento e gênero. Diferente dos descritores de baixo nível, os descritores de médio e alto nível podem descrever aspectos contextuais da música, ou seja, aqueles que dependem do contexto musical e são assim relacionados à interpretação do ouvinte, frente à obra musical. Os descritores podem calcular os aspectos musicais em dois tipos de material musical: simbólico e áudio. O material simbólico é dado pelas formas de representação musical, como a notação da partitura da composição de uma peça ou por seu arquivo MIDI. O material em áudio é dado por um arquivo de som digitalizado da gravação desta peça musical (amostrado no tempo, numa dada taxa de amostragem, e na amplitude, numa dada resolução binária) e que pode se apresentar em diversos formatos, tais como: WAV, AIFF, ou MP3. Enquanto muitas pesquisa anteriores se utilizaram de descritores simbólicos para o estudo dos processos de cognição musical, atualmente vem-se crescendo o interesse pelo desenvolvimento de

descritores acústicos, ou seja, aqueles que agem diretamente sobre os arquivos de áudio digital. A categoria de descritores acústicos contextuais é aqui chamada de descritores cognitivos musicais, ou DCM. Tais descritores permitem a analise dos aspectos cognitivos musicais diretamente sobre o material sonoro e assim podem também ser utilizados em processos de composição e performances musicais.

Em estudos anteriores, desenvolvemos oito DCMs que serão aqui rapidamente apresentados e aplicados em uma das muitas possíveis utilizações; a descrição de Valencia: um aspecto cognitivo musical muito utilizado em modelos dimensionais de emoção em música. Conforme descrito adiante, Valencia trata da constatação de alegria (ou tristeza) em um trecho musical. Note que estamos aqui distinguindo a emoção constatada da emoção sentida. A Valencia para nós trata apenas da emoção constatada, em uma escala continua que varia entre dois extremos: do triste ao alegre, daquilo que é interpretado pelo ouvinte e previsto pelos DCMs. Exemplificando, ao escutarmos uma típica marcha de carnaval, podemos ter certeza da emoção que tal música tenta evocar, mesmo que esta não esteja afetando nosso estado emocional.

Este estudo utiliza os dados comportamentais medidos com trinta e cinco estudantes de música para verificar a previsão dos DCMs. A media dos dados comportamentais é nossa "base de verdade", onde iremos medir a eficiência do nosso modelo. Esta é chamada na literatura de *ground-truth*, ou GT.

## 2. Histórico

A emoção associada à música tem sido estudada por muitos pesquisadores no campo da psicologia, tais como os descritos em [1]. A literatura menciona três modelos principais de emoção musical: 1) o modelo categórico, originado dos trabalhos de [2] que descreve a música em termos de uma listagem de emoções básicas [3]. 2) o modelo dimensional, originado dos trabalhos de [4] onde é proposto que todas as emoções podem ser descritas num sistema da coordenadas cartesianas de dimensões emocionais [5], e 3) modelo do processo componente, do trabalho de [6] que descreve a constatação da emoção musical de acordo com a situação de sua ocorrência e o atual estado emocional do ouvinte.

Do mesmo modo, modelos computacionais para o cálculo de aspectos relacionados às emoção evocada pela música vem sendo desenvolvidos pela comunidade atualmente conhecida como MIR (*Music Information Retrieval*) em estudos tais como em [7], onde se desenvolveu um modelo computacional para classificação de gênero musical, que é similar (apesar de mais simples) ao cálculo de emoção musical. Em [8] tem-se um bom exemplo do uso de descritores acústicos no estudo dos aspectos gestuais relacionados à emoção musical. Existem diversos outros exemplos do uso de modelos computacionais para a extração de aspectos emocionais da música, tal como em [9] e [10] que usaram descritores acústicos de alto-nível (na escala de tempo macroscópica) tal como "tonalidade", em uma variedade de arquivos musicais de áudio digital.

No estudo do desenvolvimento dinâmico de emoção musical, [11] usou um modelo bi-dimensional para medir, em função do tempo, a emoção musical constatada por um grupo de ouvintes sobre diversas peças do repertório clássico. As dimensões emocionais utilizadas foram *Arousal* (que se estende do calmo ao agitado) e Valencia (do triste ao alegre). Assim ele propôs diversos modelos lineares, composto por cinco descritores acústicos, afim de prever essas duas dimensões, através de uma análise das series temporais previstas por este modelo, para cada peça musical. Assim [11] apresentou dois modelos lineares para cada peça musical, um para descrever a dimensão de *Arousal* e outro para descrever Valencia. Posteriormente, [12] utilizou as mesmas medidas comportamentais de [11] dessa vez para criar dois modelos gerais (o mesmo modelo para todas as peças musicais), sendo um modelo para o Arousal de todas as peças e outro para suas Valencias. Estes dois modelos foram desenvolvidos utilizando a técnica conhecida na literatura por *System Identification*.

## 3. As dimensões de *Arousal* e Valencia

É visto nos resultados dos estudos de [11] e [12] que seus modelos computacionais foram capazes de prever a medida comportamental da dimensão de *Arousal* com um alto grau de sucesso. Na verdade, estes estudos mostram que a dimensão de *Arousal* é intimamente ligada à noção de *loudness* e pode assim ser adequadamente prevista através de um simples descritor de baixo-nível, como RMS (*Root Mean Square*).

No entanto, a previsão da Valencia tem provado ser particularmente difícil de ser prevista. Isto pode ser devido ao fato de que os modelos utilizados nos estudos acima mencionados não fizeram extenso uso de descritores contextuais, mas em sua quase totalidade, apenas de descritores de baixo-nível, que, conforme dito anteriormente, não são suficientes para descrever aspectos contextuais da música, mas apenas seus aspectos perceptuais, tais como as clássicas grandezas psicoacústicas. Uma vez que a Valencia é um aspecto contextual da música, sua adequada previsão deve ser conseguida por um modelo utilizando descritores contextuais, tais como DCMs aqui apresentados.

É interessante também notar que os resultados desse experimento deixaram transparecer aspectos não intuitivos da previsão da Valencia. Conforme será visto adiante, na discussão dos resultados, alguns

DCMs que nos pareciam intimamente ligados à interpretação do triste e do alegre em música, aqui foram os que apresentaram menor correlação com os dados comportamentais, enquanto outros que inicialmente não nos pareciam tão importantes para a determinação deste aspecto contextual, apresentaram grande correlação com o GT.

## 4. O desenvolvimento dos DCMs

Os DCMs aqui descritos foram desenvolvidos por mim em 2007, durante um PosDoc na Universidade de Jyväskylä, Finlândia, que fazia parte do projeto *Tuning your Brain for Music* ou simplesmente *Braintuning*. Estes DCMs foram todos simulados e testados no MATLAB com o *Digital Signal Processing Toolbox*. Para testar a predição de cada DCM, também criamos um GT através de um estudo comportamental com trinta e três estudantes de música que ouviram e mediram as mesmas características previstas pelos DCMs em uma centena de trechos musicais de trilhas sonoras de filmes. Todos os trechos eram instrumentais e tinham a duração de cinco segundos. Cada DCM foi desenvolvido e aperfeiçoado até apresentar uma previsão com grande similaridade com nosso GT. A similaridade entre as previsões dos DCMs e o GT foi medida através do coeficiente de correlação entre as series temporais. Todos DCMs obtiveram coeficiente correlação com o GT acima de 0,5 o que é considerado como sendo um resultado promissor na descrição de dados comportamentais por modelos computacionais. Abaixo a descrição de cada DCM desenvolvido é apresentada.

### 4.1 claridade de pulso

O pulso musical é aqui visto como a flutuação musical periódica e perceptível numa freqüência sub-tonal, que está abaixo de 20Hz. Este pulso pode ser de qualquer natureza musical (harmônico, rítmico ou melódico) desde que seja interpretado pelo ouvinte como pulso. A escala deste DCM é continua, indo de zero (nenhum pulso) a um (claro reconhecimento de pulso).

### 4.2 claridade de tonalismo

Este modelo mede quão tonal um dado trecho musical é, não importando qual a tonalidade do trecho musical, mas apenas quão clara é a percepção de um centro tonal. A escala deste DCM varia continuamente entre zero (atonal) e um (tonal). As regiões intermediárias dessa escala (próximas de 0,5) tendem a concentrar os trechos musicais com muitas mudanças tonais, acordes dúbios ou cromatismos.

### 4.3 complexidade da harmonia musical

A noção de complexidade musical está relacionada pela teoria de comunicações à entropia ou grau de desorganização da informação musical. No entanto, o que estamos interessados em medir aqui é a percepção desta entropia, e não a entropia propriamente dita. Por exemplo, se um dado trecho musical é extremamente desorganizado ou complexo, não seremos capazes de identificar tal complexidade e este nos poderá parecer simples (não complexo). O desafio aqui é encontrar o ponto máximo de complexidade musical percebida que a nossa cognição é capaz de processar. Focamos aqui apenas no aspecto da complexidade da harmonia musical, relevando a complexidade melódica e rítmica. A escala deste DCM é contínua e varia entre zero (sem percepção de complexidade harmônica) e um (percepção de grande complexidade harmônica).

### 4.4 Articulação

Este DCM visa detectar a forma da articulação da melodia de uma dado trecho musical. Em música, a articulação da melodia costuma se estender entre *staccato*, ou destacada, onde cada nota é tocada destacadamente, com uma clara pausa temporal entre uma nota e outra, e *legato*, onde as notas da melodia são tocadas sem qualquer pausa entre elas, ou seja, ligadas sequencialmente uma à outra. Sua escala vai continuamente de zero (staccato) a um (legato).

### 4.5 Repetição

Este modelo analisa a similaridade de trechos temporais. A repetição que se quer medir pode ser de natureza melódica, harmônica ou rítmica, mesmo que varie de natureza ou timbre durante a repetição. O importante não é a quantidade ou freqüência das repetições, mas apenas a medição da claridade de uma interpretação de repetição de eventos musicais. A escala deste DCM varia continuamente de zero (ausência total de repetição) a um (clara existência de repetição).

### 4.6 Modo

Apesar de existirem sete modos clássicos da escala musical diatônica, estamos aqui interessados em determinar o grau subjetivo entre o modo menor e o modo maior. Os valores intermediários desta

medida podem se referir aos outros modos bem como a variações tonais encontradas no trecho musical analisado. A escala deste DCM varia continuamente entre zero (clara percepção de modo menor) a um (clara percepção do modo maior).

### 4.7 Densidade de Eventos

Aqui é medida a interpretação de uma densidade de eventos musicais de qualquer natureza (melódica, harmônica e rítmica), desde que possíveis de serem percebidos distintamente. Do mesmo modo que no caso da percepção de complexidade harmônica, aqui é levada em consideração a capacidade máxima de percepção de eventos simultâneos, que a cognição é capaz de suportar, a partir da qual, o aumento do número de eventos musicais poderá corresponder a uma diminuição perceptual de eventos simultâneos. A escala deste DCM varia continuamente entre zero (sensação da existência de um único evento musical) e um (sensação da existência de uma grande quantidade de eventos simultâneos).

### 4.8 Brilho

Aqui mede-se a sensação de brilho de um trecho musical. Apesar de fortemente influenciado pela presença de elementos perceptuais, tais como parciais de alta freqüência no espectro musical, outros fatores também podem contribuir para este aspecto, tal como a presença de ataques, articulação destacada ou mesmo a ausência de parciais em outras regiões do espectro sonoro. A escala deste DCM varia continuamente entre zero (ausência de brilho) e um (grande presença de brilho).

## 5. Criando um modelo para se prever Valencia

Em [11] foi estudada dinâmica temporal de emoções constatadas durante a escuta musical, onde foi criado um GT com dados comportamentais coletados de trinta e cinco ouvintes que dinamicamente (ao longo do tempo) mediram as emoções que eles constatavam ao longo da escuta de peças musicais selecionadas do repertório clássico. Através de um modelo bi-dimensional baseado no modelo circumplexo descrito em [13] categorias de emoções foram mostradas na tela de um computador, dispostas em um circulo, num plano onde as coordenadas eram Arousal e Valencia. Enquanto escutavam cada música, os usuários moviam o cursor da tela, através do *mouse* do computador, sobre as emoções que estavam constatando naquele instante. Esta informação era gravada pelo programa de computador em intervalos de um segundo de duração. Ao final do experimento, havia para cada usuário uma série temporal, amostrada a cada segundo, da dinâmica emocional constatada pelo ouvinte, para cada peça musical escutada. A média das projeções das medidas dessas emoções sobre as coordenadas (dimensões *Arousal* e Valencia) foi dada na forma de um GT contendo duas séries temporais, uma para cada dimensão emocional. Este GT foi posteriormente usado por [12] para o desenvolvimento dos dois modelos únicos para a previsão das dimensões de *Arousal* e Valencia, e finalmente, utilizado também neste trabalho aqui apresentado, porém, para a previsão apenas da dimensão de Valencia. Calculamos aqui a correlação entre a previsão de cada DCM e a série temporal de Valencia estabelecida pelo GT dado por [11] de uma única peca musical, o "Aranjuez concerto" cuja duração é de dois minutos e quarenta e cinco segundos. Nesta peça, tem-se durante o primeiro minuto, o violão que apresenta sozinho o tema musical. Em seguida, e abruptamente, toda a orquestra passa a acompanhar o violão, agora como solista. A intensidade da orquestra vai, pouco a pouco, decaindo até novamente o violão permanecer sozinho, finalizando com o tema principal desta peça musical.

Ao analisarem o arquivo de áudio desta peça, os DCMs apresentaram series temporais similares àquela dada pelo GT. A correlação entre cada DCM e o GT é dada abaixo, iniciando pelo DCM com maior correlação, ou seja, o que melhor descreveu os dados comportamentais de Valencia, até o que apresentou menor correlação.

Densidade de eventos: r = 0,59

Complexidade harmônica: r = 0,43

Brilho: r = 0,40

Claridade de pulso: r = 0,35

Repetição: r = 0,16

Articulação: r = 0,09

Claridade de tonalismo: r = 0,08

Modo: r = 0,05

Em seguida desenvolvemos um modelo linear com os oito DCMs, através da técnica de regressão múltipla. Este modelo utilizou uma janela temporal de três segundos, referente ao tempo do "agora" ou "presente" em cognição musical, avançando a cada um segundo da escala de tempo. Isto equivale a dizer, em termos de processamento de sinais, que o modelo utilizou um *overlap* de dois segundos por

janela. Assim, foi também obtida, com este modelo, uma serie temporal amostrada a cada um segundo da escala de tempo, similar à da medida comportamental do GT. Este modelo apresentou um coeficiente de correlação r = 0,64 implicando num coeficiente de determinação $R^2$ = 42%.

Comparando, o modelo descrito em [11] usou cinco descritores para prever o mesmo dado comportamental. Estes foram:

1) Tempo,

2) Centróide do espectro de freqüências,

3) Loudness,

4) Contorno melódico

5) Textura.

Com exceção do descritor Textura (que tenta medir características timbrísticas da música) os demais são descritores de baixo-nível, o quais, como dissemos anteriormente, não tratam de aspectos contextuais da música. Em [11] a previsão de cada descritor foi também diferenciada antes de ser utilizada pelo modelo linear. Isto foi feito, segundo o autor, com o propósito de se levar em consideração, não a medida absoluta da previsão dos aspectos perceptuais, mas sua variação relativa. Assim, foi criado um modelo linear, de primeira ordem, com a predição desses cindo descritores. Este tipo de modelo é conhecido na literatura como OLS (*ordinary least square*).

O modelo posterior, apresentado em [12] utiliza dezoito descritores de baixo-nível, onde foram testados diversos modelos para se escolher aquele que mais se aproximava das medidas apresentadas pelos dados comportamentais. Segundo este autor, o melhor modelo encontrado foi o ARX (*autoregressive with extra inputs*).

A tabela abaixo mostra o resultado das comparações de $R^2$ para a medida comportamental de Valencia, para o concerto Aranjuez.

| | **[11]** | **[12]** | **Nosso modelo** | **Densidade de evento** |
|---|---|---|---|---|
| **tipo** | OLS | ARX | Regressão múltipla | Apenas um DCM |
| **$R^2$** | 33% | -88% | 42% | 35% |

**Tabela 1.** Medida comportamental VALENCIA. Ground-truth: Aranjuez concerto

A tabela acima mostra que o nosso modelo, utilizando oito DCMs teve, para a predição de Valencia do concerto de *Aranjuez*, uma performance significativamente melhor que aqueles apresentados em [11] e [12]. Enquanto o modelo de [11] apresentou um coeficiente de determinação razoável, o modelo de [12] apresentou um coeficiente negativo, o que significa que a predição deste modelo é totalmente dispare daquela apresentada nos dados comportamentais. A última coluna da tabela mostra a predição dada pelo DCM com maior correlação, o "Densidade de Eventos". Note que este, por si só, já apresenta correlação superior ao modelo de [11]. A previsão de nosso modelo apresentou coeficiente de determinação bastante superior a ambos modelos, o que parece sugerir que, de fato, DCMs podem ser utilizados eficientemente para a predição de dados comportamentais associados à constatação de emoções, tal como a dimensão de Valencia.

A figura a seguir mostra, em termos gráficos, a comparação entre a média da medida de Valencia dos trinta e cinco ouvintes e a predição dada pelo nosso modelo utilizando os oito DCMs.

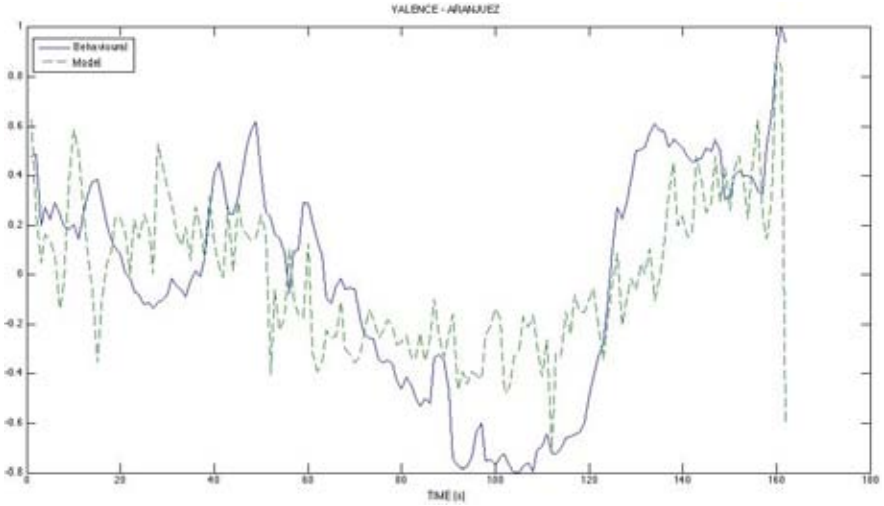



**Fig. 1.** Média das medidas comportamentais de Valencia (linha continua) e o nosso modelo de predição (linha pontilhada).

Note que a figura acima apresenta a medida de Valencia indo do alegre (valores negativos) ao triste (valores positivos).

## 6. Discussão e conclusões

Estes DCMs foram desenvolvidos pela necessidade encontrada em se obter modelos computacionais para a predição de específicas interpretações do material musical em áudio que pudessem estar relacionadas à constatação de emoções em música, especialmente no que tange a predição contextual diretamente sobre arquivos de áudio musical. Na literatura de cognição musical, um grande número de estudos para a predição de conotações emocionais tem sido investigado. Conforme é visto em modelos anteriores, para a predição dinâmica de emoções altamente contextuais, tal como a Valencia, ou seja, a constatação de alegria e tristeza em música, o uso de descritores de baixo-nível parece não ser suficiente para prover resultados de predição adequados, uma vez que, por agirem em escalas microscópicas do tempo, estes não tem como levar em consideração aspectos contextuais da música.

Foi interessante observar que a predição apresentada pelo DCM "Densidade de Evento" apresentou a maior correlação, enquanto "Claridade de Tonalidade" e "Modo" apresentaram as menores correlações com os dados comportamentais. Lembrando que "Modo" determina uma escala entre o modo menor e o modo maior, era de se esperar que este tivesse papel fundamental na determinação da Valencia, uma vez que nos é intuitivo relacionar o modo menor ao triste e o modo maior ao alegre em música. Do mesmo modo, a pouca correlação apresentada pela "Claridade de Tonalidade" também vai contra a premissa intuitiva de que o atonal estaria relacionado à interpretação de algo misterioso ou hermético, enquanto o tonal seria mais entendível e, portanto, relacionado ao alegre e confortável. No entanto, o que de fato parece ter mais contado para a noção de alegria e tristeza constatada nessa específica peça musical analisada, foi a sua densidade de eventos, Assim, independente da tonalidade, este experimento parece sugerir que uma peça solo tende a parecer naturalmente mais melancólica, da mesma maneira que uma orquestra executando uma obra contrapontística tende a inspirar excitação e alegria.

Escolhemos especificamente esta peça musical (*Aranjuez*) por ter sido aquela cuja Valencia foi apresentou menor correlação nos experimentos dos outros modelos e assim queríamos testar se nosso modelo seria de fato capaz de apresentar melhores resultados para esta peça. Sem dúvida, mais experimentos serão necessários para validar a eficiência dessas medidas, mas nós acreditamos que os resultados aqui alcançados já sugerem um prognóstico positivo para o desenvolvimento de mais e melhores DCMs e a sua utilização na predição dinâmica de aspectos cognitivos musicais.

## Agradecimentos

Gostaria de registrar o meu agradecimento para toda a equipe de pesquisadores que compuseram o projeto *Braintuning*, (www.braintuning.fi) pela oportunidade que tive de desenvolver este projeto durante minha pesquisa de PosDoc em cognição musical.

## Referências bibliográficas

Sloboda, J. A. and Juslin, P. (Eds.): Music and Emotion: Theory and Research. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-263188-8. (2001)

Ekman, P.: An argument for basic emotions. Cognition & Emotion, 6 (3/4): 169–200, (1992).

Juslin, P. N., & Laukka, P.: Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? Psychological Bulletin(129), 770-814. (2003)

Russell, J.A.: Core affect and the psychological construction of emotion. Psychological Review Vol. 110, No. 1, 145-172. (2003)

Laukka, P., Juslin, P. N., & Bresin, R.: A dimensional approach to vocal expression of emotion. Cognition and Emotion, 19, 633-653. (2005)

Scherer, K. R., & Zentner, K. R.: Emotional effects of music: production rules. In J. P. N. & J. A. Sloboda (Eds.), Music and emotion: Theory and research (pp. 361-392). Oxford: Oxford University Press (2001)

Tzanetakis, G., & Cook, P.: Musical Genre Classification of Audio Signals. IEEE Transactions on Speech and Audio Processing, 10(5), 293-302. (2002)

Leman, M., Vermeulen, V., De Voogdt, L., Moelants, D., & Lesaffre, M.: Correlation of Gestural Musical Audio Cues. Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction. 5th International Gesture Workshop, GW 2003, 40-54. (2004)

Wu, T.-L., & Jeng, S.-K.: Automatic emotion classification of musical segments. Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception & Cognition, Bologna, (2006)

Gomez, E., & Herrera, P.: Estimating The Tonality Of Polyphonic Audio Files: Cogtive Versus Machine Learning Modelling Strategies. Paper presented at the Proceedings of the 5th International ISMIR 2004 Conference, October 2004., Barcelona, Spain. (2004)

Schubert, E.: Measuring emotion continuously: Validity and reliability of the two-dimensional emotion space. Aust. J. Psychol., vol. 51, no. 3, pp. 154–165. (1999)

Korhonen, M., Clausi, D., Jernigan, M.: Modeling Emotional Content of Music Using System Identification. IEEE Transactions on Systems, Man and Cybernetics. Volume: 36, Issue: 3, pages: 588- 599. (2006)

Russell, J. A.: A circumplex model of affect. Journal of personality and social psychology. 39, 1161-1178. (1980)

# MÚSICA E MUSICOTERAPIA NA EDUCAÇÃO INFANTIL: A CONTEXTURA DE SENTIDOS E ESPAÇOS DE ESCUTA

*Patrícia Wazlawick (UFSC) Kátia Maheirie (UFSC)*

RESUMO: O trabalho discute uma experiência musicoterápica realizada com crianças da educação infantil regular de uma escola em Curitiba. Será relatado parte do processo musicoterápico, tendo em vista as dificuldades de relação, comunicação, escuta e comportamento que as crianças enfrentavam devido à troca de professora. O foco principal esteve em proporcionar e construir, junto às crianças e a coordenação, espaços de escuta, comunicação e diálogo na escola. Da mesma forma, também remete a possibilidades de atuação da musicoterapia no contexto educacional para contribuir com a constituição dos sujeitos envolvidos nos processos de ensinar-aprender.

PALAVRAS-CHAVE: musicoterapia; educação infantil; psicologia social da música; sentidos; espaços de escuta.

## introdução

A idéia de escrever este texto surgiu de um momento de revisita a escritos/relatórios da prática musicoterápica realizada com crianças em uma escola de educação infantil particular, situada na cidade de Curitiba. Passados quatro anos do trabalho, o olhar com que olhamos e nos dirigimos ao texto daquele acontecimento é um olhar de estranhamento, um olhar estrangeiro como diz Ítalo Calvino (1990), num movimento de aproximação-distanciamento como propõe Bakhtin (2003) na práxis da exotopia[1].

Para tal movimento, os horizontes teóricos que escolhemos e que ao mesmo tempo "se nos apresentam" como tônicas relativas para e deste acontecimento vivido, dizem respeito a temáticas tanto da área da música, quanto da musicoterapia – de uma musicoterapia centrada na cultura (STIGE, 2002), bem como da psicologia – em uma abordagem histórico-cultural (VYGOTSKI), tendo também um pé e quiçá implicações para a educação musical. No final das contas, estas reflexões e pensamentos estão implicados com as relações múltiplas e facetadas que o homem pode estabelecer e empreender com a(s) música(s) nos mais diversos contextos. Sendo assim, Stige – musicoterapeuta norueguês - iluminado por idéias de Bakhtin (2003), tal como nos propomos aqui, destaca que é uma busca de se trabalhar com as possibilidades de diálogo, onde em "um empreendimento dialógico[2] pode-se reconhecer diferenças como também a necessidade em compartilhar códigos para tornar possível a comunicação" (STIGE, 2002, p. 8).

De acordo com Stige e Bakhtin, para se ter e acontecer diálogo(s) deve-se haver diferenças – diferenças não só em respostas, mas também em perguntas (STIGE, 2002, p. 8). A partir daí, tecendo uma síntese dialógica entre nossas áreas de pensamento e o acontecimento que aqui será discutido, muito mais que resposta(s) emerge para nós a questão: de que maneira pode a música e a musicoterapia permitir a construção de espaços outros de escuta[3] e a construção de sentidos outros ao vivido, por sujeitos – neste caso crianças, mas também junto a adultos, isto é, sujeitos em relação – em contextos de ensinar-aprender?

---

[1] Exotopia: entendida como o olhar de fora, distância ou distanciamento (Bakhtin, 2003). De acordo com Faraco (2006), para Bakhtin "...o processo estético pressupõe um olhar de fora, isto é, um eu posicionado do lado de fora em relação ao outro para poder enformá-lo esteticamente" (Faraco, 2006, p. 23).

[2] Bakhtin "...vai caracterizar as relações dialógicas como *relações de sentido* que se estabelecem entre enunciados, tendo como referência o todo da interação verbal (e não apenas o evento da interação face-a-face)" (FARACO, 2006, p. 63). "'...não há limites para o contexto dialógico'. O universo da cultura é intrinsecamente responsivo, ele se move como se fosse um grande diálogo" (FARACO, 2006. p. 57). Nota acrescentada pelas autoras.

[3] Sobre ouvir e escutar: "apesar de estarem intimamente ligados, os termos ouvir e escutar possuem uma diferença. Segundo Ferreira, escutar significa 'tornar-se ou estar atento para ouvir; prestar atenção para ouvir alguma coisa' (1977, p. 195). Ouvir, por outro lado, traz a noção de 'perceber, entender (os sons) pelo sentido da audição; ouvir os sons, dar atenção, atender' (ibid., p. 354)" (Wazlawick, 2001). Para o presente trabalho não faremos distinção e trataremos como sinônimos os termos ouvir e escutar, pontuando mais como uma atitude de escuta, como dar espaço a escuta, como construir espaços para a escuta acontecer.

## Metodologia e pontos de reflexão iniciais

Será relatado e discutido aqui parte do processo musicoterápico realizado com uma turma de crianças. Este trabalho começou ao iniciar-se o ano letivo, tendo em vista as dificuldades de relação, comunicação, escuta e comportamento que as crianças enfrentavam, principalmente, devido à troca de professora.

As atividades musicoterápicas começaram a ser desenvolvidas com a turma, com o objetivo principal de auxiliá-los no enfrentamento deste período e permitir que pudessem se deparar com a situação, com a maneira como estavam agindo, que pudessem expressar o que sentiam, e compreender o vivido, construindo sentidos para o mesmo. Da mesma forma, as atividades realizadas na musicoterapia serviram de mediação para uma melhor comunicação por parte dos adultos daquela escola, e as crianças, e vice-versa. O foco principal do trabalho da musicoterapia esteve em proporcionar e construir, junto às crianças, a coordenação e os professores – já era uma terceira professora que acompanhava a turma em menos de dois meses -, espaços de escuta, comunicação e diálogo na escola.

De acordo com Hamel (2006), médico e musicoterapeuta alemão, a pessoa que é e se sente escutada, aprende a escutar. Por meio de uma escuta mútua pode-se criar fundamentos para uma melhor comunicação e diálogo, que estavam encontrando descompassos naquela situação no contexto escolar.

A musicoterapia é uma área de conhecimento e de prática possível a partir de entrecruzamentos interdisciplinares entre várias áreas do saber. Segundo Bruscia (2000) muitas disciplinas relacionadas em torno das áreas de "música" e de "terapia" se (re)combinam para formar o "híbrido designado de musicoterapia" (p. 8). Neste sentido, além de outros pontos de ancoragem importantes a musicoterapia trabalha com e se nutre principalmente da escuta, a criatividade e a comunicação – não de modo pré-estabelecido, mas acompanhando os diferentes fazeres, acontecimentos, momentos e atividades nas relações entre os sujeitos e seus contextos de vida.

Atividades realizadas na musicoterapia e na música, e também educação musical, mesmo tendo diferentes focos e objetivos, de uma maneira geral trabalham com a escuta. Uma escuta enredada, ou produção de espaços de escuta, em meio a todo o fazer, a todas as ações que podem acontecer. Na musicoterapia destaca-se a questão de que ela produz um ambiente impregnado de escuta, e, neste sentido, quando alguém escuta, pode pensar e interpretar de uma outra maneira. Aqui nos voltamos para a possibilidade de construção de sentidos, entendidos como significados singulares, em base a Vygotski (1992) e seus interlocutores, quando o sujeito trabalha com atividades criadoras e estéticas, por exemplo, que permitem (re)criar os contextos vividos, as compreensões deste vivido, e a si mesmo.

Por ocasião do XII Congresso Mundial de Musicoterapia, realizado em julho de 2008 em Buenos Aires, recordamos o musicoterapeuta Dr. Rolando Benenzon, quando disse que "a música é, na musicoterapia, entendida como a arte de combinar os silêncios e as pausas para reconhecer os sons". Pensamos aqui que dialética ou síntese dialógica pode existir, no fazer do sujeito, entre silêncios, pausas, sons e significados/sentidos? Ao mover energias de vida o que são ou como são traduzidos, o que significam nossos movimentos rítmicos, sonoros e musicais? Que silêncios e sons ouvimos ou não conseguimos ouvir? Enfim, que sentidos portam o silêncio, os sons e as músicas e as dificuldades de ouvirmos e ouvirmo-nos?

Com estas inquietações e estranhamentos em base ao trabalho que ora apresentamos, oportunamente Benenzon (22/07/2008) também trouxe outro comentário/pergunta lançando-os aos ouvintes na abertura do congresso acima referido: "O silêncio permite o reconhecimento recíproco. O que existe entre o silêncio e a nota que o precede ou que virá?"

## Relato do acontecimento

A atividade de musicoterapia começou em março do ano letivo de 2004. A turma constava de onze crianças com idade por volta de 5 anos, sendo cinco meninos e seis meninas. Neste ano eles seriam os "maiores" da escola, tendo em vista que no ano seguinte iriam para uma escola maior, para a primeira série.

A situação apresentada iniciou-se com o fato de que a professora que os acompanhou no ano anterior e que os acompanharia também no ano seguinte estava com licença-maternidade, e eles tinham um forte vínculo com ela, era uma pessoa muito dinâmica e criativa. No final do primeiro mês de aula estavam já com uma terceira professora, apresentando-se agitados, com um menor rendimento escolar, falavam todos ao mesmo tempo, não se "ouviam" e não "ouviam" a professora, nem a coordenação da escola, tinham interesses em várias brincadeiras durante as aulas, alguns apresentavam comportamento agressivo, com pouca atenção e concentração.

Nos primeiros encontros em grupo na musicoterapia no início prestavam atenção, realizavam uma atividade, mas logo dispersavam, saíam da sala sem comunicar, falavam ao mesmo tempo, e assim as atividades "diluíam-se".

Como musicoterapeuta[4] que estava desenvolvendo a atividade com eles, conversei com a coordenadora e sugeri conseguirmos várias caixas grandes de papelão para aquele que seria o quarto encontro. Ao mesmo tempo, combinamos que a partir de daquele momento cada criança iria escolher a música que mais gostasse e trazer o CD num dia combinado, para o trabalho da musicoterapia.

No quarto atendimento o aluno "sorteado" para trazer sua música foi Gabriel[5]. Trouxe a canção "Vou Deixar" (Skank), era um menino com interesse em música, gostava de bateria e músicas de *rock'n roll*, tinha uma especial musicalidade e ritmo muito presente. Distribuímos as caixas de papelão pela sala, eles se organizaram em duas ou três crianças para cada caixa, e a consigna foi de que quando começasse a tocar a música no aparelho de som todos cantassem e percutissem juntos, acompanhando o ritmo, nas caixas de papelão. Quando começou eles percutiram com intensidade muito forte, aleatoriamente, por alguns minutos. Imediatamente Gabriel disse: *"Não estão ouvindo a 'minha' música, eu não estou escutando nada de música"* – com uma sensação de frustração e desaprovação pela atitude do grupo. Continuaram mais um pouco nesta forte intensidade sonora, quando Gabriel fazia sinais para que todos parassem de tocar. Quando todos pararam, diminui a intensidade da música e desliguei-a, e conversamos sobre o que tinha se passado, eles colocaram suas impressões, e a partir desta vivência experenciada puderam, aos poucos, perceber e sentir como estavam agindo desde o início das aulas.

Ainda por um período houve a presença simultânea de momentos de envolvimento-participação nas atividades da musicoterapia, e os comportamentos iniciais ainda estavam presentes. Aos poucos eles foram se integrando, aumentando o período/tempo de concentração e participando das atividades musicais na musicoterapia. Estavam tendo um espaço para vivenciarem/sentirem suas dificuldades e seus comportamentos, a relação em grupo, ou seja, um espaço de escuta de si mesmos, de sua interação, de seus modos de agir e ser criança naquele momento, um espaço que estava também sendo construído por eles. No final do mês de abril a professora retornou.

Em um dos atendimentos no início do segundo semestre uma aluna trouxe um CD com canções gravadas/cantadas por várias turmas de educação infantil de uma outra escola de Curitiba, eles gostaram muito das canções e viram que cada turma tinha um "nome", assim como as turmas de sua escola. Outra aluna perguntou se poderiam fazer um CD da/para a turma deles também. Conversamos sobre esta idéia, se queriam, se gostariam, e se poderíamos trabalhar com este "projeto" a partir daquele momento, e todos se interessaram. Assim passamos a este "fazer" e "confeccionar" este CD.

No final do ano produzimos um CD com cada uma das músicas escolhidas pelas crianças da turma, cada um desenhou uma capa/encarte para o CD, e escreveram o nome do grupo: *"Grupo Coração"*. Estavam mais calmos e mais centrados em si mesmos e no grupo, e em seus processos de ensinar-aprender no ano letivo em que tiveram cinco anos de idade. Este CD foi motivo de orgulho, alegria e realização para cada um deles.

## Discussão e considerações finais

Tal como já apresentamos em outro texto (WAZLAWICK & MAHEIRIE, 2008), diz Vygotski (2001) no texto "A educação estética", que "educar sempre significa mudar". Se não houvesse nada para mudar não haveria nada para educar (p. 140). Neste sentido, o conhecimento, o saber, a reflexão crítica, não são mais suficientes para as transformações do sujeito (SARTRE, 1984; SAWAIA, 2001; MAHEIRIE et al., 2006; MAHEIRIE, 2007). Tendo em vista as novas configurações de mundo e os contextos sociais nos quais todos nos encontramos, percebemos nas mais variadas áreas de trabalho com o ser humano, que três dimensões devem ser mobilizadas para a mudança do sujeito: a) o saber; b) a sensibilidade - sentir; e c) a ação – agir. Nesta perspectiva, Maheirie (2007), ao considerar os contextos de vida na contemporaneidade e as ações desenvolvidas pelos sujeitos, pontua que, já não é suficiente que o saber venha em primeiro lugar, mas sim a dimensão do sentir. Vivências e experiências vinculadas, aí sim, ao saber, orientarão ações de acordo com as demandas sentidas e necessárias em determinados contextos de vida.

O que aconteceu na situação vivida e experenciada pelas crianças no momento em que todos percutiam fortemente nas caixas de papelão em detrimento de apreciar a música escolhida por Gabriel? Ele mesmo se deu conta que não estavam ouvindo a sua música, e verbalizou isto para todos quase gritando. *"Não estão ouvindo a 'minha' música, eu não estou escutando nada de música"* (sic.). Nada de música estava sendo ouvido, apreciado, mas sim barulhos, com muita energia, uma situação que denunciava, talvez, o modo como estavam se relacionando naquele período, sem uma orientação, onde todos queriam "falar" ao mesmo tempo, fazer tudo que tinham vontade, onde não estavam se ouvindo e sendo não ouvidos pela coordenação da escola, que chegava apenas para dizer, de modo autoritário como deveriam se portar adequadamente, sem de fato ouvi-los naquilo que estavam passando e enfrentando - as

[4] Patrícia Wazlawick.
[5] Nome fictício.

demandas reais de crianças na escola, pequenos seres humanos sim, mas seres humanos, sujeitos em constituição, que vivem também suas angústias.

Na configuração deste período vivido e desta situação em particular na musicoterapia, faz-se óbvio que não escutariam de modo a apreciar a música do colega, pois não havia espaço para isto, pois, crianças e adultos viviam um descompasso preenchido por barulhos, ruídos e desencontros na escola. Todos queriam falar e serem ouvidos, mas não se sabia como, assim como não estavam encontrando um modo de resolver tudo aquilo.

Com isto não estamos querendo dizer que a musicoterapia solucionou por si só o problema, até porque outros momentos complicados ainda se fizeram presentes, inclusive nos próprios encontros de musicoterapia. Porém, aquele foi um momento singular, onde algo se fez diferente a eles, primeiro a Gabriel, mas em seguida ao grupo todo. Um estranhamento, um *start* que despertou algo diferente a eles: o começarem a perceber, sentir o que e como estavam fazendo e se relacionando. E no se dar conta com este sentir, vivenciar e compreender o que se passava, abriu-se espaço para a escuta, onde eles começaram a construir este espaço de escuta de si, do outro, do grupo, construindo, ao mesmo tempo, sentidos para o que viviam.

"Não estamos nos ouvindo", "queremos todos falar ao mesmo tempo e isto vira uma bagunça", a compreensão começou a passar por aí. Não que tivessem que começar a ficar todos em silêncio, comportados, para ouvirem-se, porque sabemos que nem sempre é assim na escola, mas ao estranhar a atitude do grupo em não ouvir nada de música, em meio só a barulhos, a vontade de ouvir se reacendeu, ao mesmo tempo por eles e a partir de agora, de modo diferente, dos adultos da escola em relação a eles.

A construção deste espaço de escuta permitiu também uma escuta diferente na seqüência, a vontade de criar um CD com suas músicas, as músicas escolhidas por cada um dos alunos daquela turma – trabalho que se desenvolveu durante o segundo semestre até o final do ano, culminando com a objetivação de suas músicas gravadas em um CD. E o que é um CD senão uma mediação material para poder ouvir e escutar músicas? Naquelas canções escolhidas havia a presença de cada um deles, das músicas que lhes estavam sendo significativas naquele momento, que dizia algo deles, que era cada um deles ali, que os fazia serem ouvidos e escutados por todos, e que os coloca em escuta para os tempos que viriam. A vontade que surgiu de confeccionar este CD, sendo então um projeto do grupo, foi extremamente significativa, foi, podemos hoje dizer, a objetivação da escuta, da construção de um espaço de escuta, mostrando movimentos de transformação possíveis por sujeitos na escola.

Segundo Maheirie (2001) "a partir da música, pode-se criar novas significações, vivências, reflexões sobre a realidade social e sobre o cotidiano" (p. 11). Não é propriamente e em si a música como uma entidade isolada que faz isto, mas as relações estabelecidas pelos sujeitos com o fazer musical. Maheirie (ibid.), em uma compreensão psicossocial da música diz que a(s) relação(ões) dos sujeitos com a(s) música(s) permite construir este mesmo sujeito, permite que ele possa produzir maneiras outras de compreender a si mesmo e ao mundo, permite construir identidades singulares e coletivas.

Esta autora também cita Simon Frith (1987) que salienta que a música cria o nosso entendimento sobre as coisas. Nós acrescentamos e priorizamos mais uma vez que nossa relação com a música permite construir e tecer sentidos sobre o vivido. Frith destaca que as músicas não só expressam, mas buscam definir os sujeitos de forma coletiva e singular. E isto foi sendo visível no acontecimento em musicoterapia que narramos neste texto. Segundo Frith "o sujeito se constitui e se transforma pela mediação da música e das funções que cumpre no seu dia-a-dia" (1987, apud MAHEIRIE, 2001, p. 170).

O musicoterapeuta norueguês Dr. Even Ruud (1998) em seu estudo sobre música e identidade também referencia Frith quando este pontua que "fazer música não é uma forma de expressar idéias; é uma forma de vivê-las" (FRITH, 1996, p. 11 apud RUUD, 1998). Assim, o sujeito envolvido e implicado no fazer musical, nas atividades musicais, na musicoterapia, por exemplo, pode sentir, pode se deparar com o estranhamento estético que a relação com a música proporciona, tal como se deu com nossas crianças. Pode viver e sentir, deixando-se "tocar" e "mover-se" pela música e por tudo que ela pode despertar em nós, para, construindo novos sentidos e novas formas de lidar conosco mesmos, com as situações, relações e com a realidade, experenciar e tentar novas formas de agir e atuar, de resolver as problemáticas nas quais estamos envolvidos, onde nos construímos e buscamos, tecemos e (re)criamos novas possibilidade de ser e de fazer a própria vida.

É neste sentido que ousamos uma reposta, mas uma resposta aberta, que não coloca um ponto final, e quem sabe uma provocação – provocação ao pensamento e à própria pesquisa -, à questão feita por Benenzon, a respeito de "o que existe entre o silêncio e a nota que o precede ou que virá?" Ousamos dizer - não entendendo de modo linear, mas por saltos qualitativos - que neste ínfimo milésimo de segundo que pode haver entre os fragmentos de silêncio e as notas que o precedem ou que virão existe, entrelaçando e engendrando silêncios e sons, a contextura do(s) sentido(s). Que não param por aí, mas que imediatamente se desafiam a uma cadeia infinita, aberta e inacabada de, entre sons e silêncios, tecer sentidos, e assim construir a trama, também sonora e musical, da vida de sujeitos.

## Referências bibliográficas:


BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRUSCIA, Kenneth E. *Definindo Musicoterapia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo. As idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2006.

FRITH, Simon. Toward in aesthetic of popular music. Em: McLary, S.; LEPPERT, R. (Orgs.). *Music and society: the politic of composicion, performance and recepcion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HAMEL, Niels. Musicoterapia: a escuta terapêutica da linguagem musical. *Revista Brasileira de Musicoterapia-UBAM*, n. 8, 2006, pp. 66-77.

MAHEIRIE, Kátia. *"Sete mares numa ilha": a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Doutorado em Psicologia Social, PUC-SP, São Paulo, 2001.

MAHEIRIE, Kátia. Relações estéticas, criação e o movimento de subjetivação e objetivação. In: DIÁLOGOS EM PSICOLOGIA SOCIAL: ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO, XIV, 2007, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRAPSO, 2007, versão eletrônica.

MAHEIRIE, Kátia; DA ROS, Silvia Z.; ZANELLA, Andréa V.; URNAU, Lílian C.; TITON, Andréia P.; WERNER, Francyne W.; CABRAL, Marcelo G.; VITÓRIO, Michele; SANDER, Lucilene. O desenho de uma proposta de formação continuada de professores com oficinas estéticas. Em: DA ROS, Silvia Z.; MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa Vieira. (Orgs.). *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência*. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006, pp. 239-254.

RUUD, Even. *Music Therapy: improvisation, communication, and culture*. Gilsum: Barcelona Publishers, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. Questão de método. Em: SARTRE, Jean-Paul. *Crítica da razão dialética.* São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Edição concisa).

SAWAIA, Bader B. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. Em: SAWAIA, B. B. (org.). *As artimanhas da exclusão. Análise psicossocial e ética da desigualdade social.* 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

STIGE, Brynjulf. *Cultured-centered Music Therapy*. Gislum: Barcelona Publishers, 2002.

VYGOTSKI, Lev S. A educação estética. pp. 323-363. Em: VYGOTSKI, Lev S. *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VYGOTSKI, Lev S. Pensamiento y palabra. Em: VYGOTSKI, Lev. *Obras Escogidas II.* Madrid: Visor Distribuiciones, 1992.

VYGOTSKI, Lev S. *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WAZLAWICK, Patrícia. *A música, a musicoterapia e o ser. O que pode acontecer. Uma reflexão acerca do complexo som-ser humano-som*. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Graduação em Musicoterapia, Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2001.

WAZLAWICK, Patrícia; MAHEIRIE, Kátia. Ressonâncias musicais de uma relação estética na musicoterapia: oficina de canções e sensibilização com educadoras da educação infantil. *Revista da ABEM*, n. 19, 2008, pp. 83-92.

# DA LEITURA DE PARTITURAS MUSICAIS À TRANSCRIÇÃO/ARRANJO PARA CONJUNTOS DE CÂMARA[1]

*Denise Silvia Borusch - (EMBAP)*

RESUMO: O ideal de proporcionar a vivência musical em conjuntos de câmara a estudantes de nível intermediário de instrumento bem como a dificuldade de encontrar partituras adequadas aos conjuntos formados, ensejou a criação e a realização desse projeto. Nessa pesquisa, desenvolvida durante o ano letivo de 2007, estudantes comprovaram ser essa uma aprendizagem que os estimulou a *fazerem* música com orgulho, por recriarem um produto musical, e com *prazer*, por tocarem em uma nova leitura, em conjunto com seus colegas. A partir dessa vivência e do seu produto final dessa experiência, buscou-se entender como se deu o processo de transcrição/arranjo elaborado por esses estudantes. Esse trabalho contou com a participação de nove alunos, a colaboração de duas estagiárias, alunas do Curso de Composição e Regência da EMBAP e da professora. O processo construtivo e investigativo dessa pesquisa realizou-se a partir do tripé: a pesquisa-ação; os princípios filosóficos do Programa de Extensão da EMBAP, embasado na teoria do desenvolvimento musical de Swanwick; e os pressupostos do sócio-interacionista Vygotsky. Esse processo culminou com o material apostilado *Transcrições/arranjos para Conjuntos de Câmara*, o qual contém nove peças transcritas/arranjadas pelos participantes da pesquisa, e com um recital gravado de sete dessas peças.

PALAVRAS-CHAVE: Transcrição/arranjo. Música de Câmara. Educação Musical.

ABSTRACT: The ideal of providing a chamber music experience to instrument students of intermediate level, as well as the difficulty in finding appropriate scores to the formed groups, originated this project. In this research, developed during the school year of 2007, students proved this to be a kind of learning that stimulated them to make music with pride, for recreating a musical product, and with pleasure, for performing in a new view, together with their friends. Starting from this experience, and from the final product of this experiment, one tried to understand how the process of transcription/arrangement of these students happened. This work counted with the participation of nine students, the collaboration of two trainees, EMBAP's students of the Course of Composition and Conducting, and the teacher. This research's constructive and investigative process took place following the tripod: search-action; EMBAP's Extension Program philosophical principles, based on Swanwick's musical development theory; and Vygotsky's social-interactionist assumptions. This process resulted in the creation of the *Transcrições/arranjos para Conjuntos de Câmara* compilation, which contains nine transcribed/arranged scores developed by these research's participants, and with a recorded recital of seven of those works.

KEYWORDS: Transcription/arrangement. Chamber Music. Music Education.

## 1. introdução

O desnível de exigência entre a parte de um ou de mais instrumentos melódicos em relação à parte do piano, encontrado em muitas músicas de câmara, foi constatado na tentativa de formar conjuntos entre colegas na classe de música de câmara nos cursos Formação Musical I (FM I), Formação Musical II (FM II) e Avançado (AV) da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

A pesquisadora, professora de piano, movida pelo interesse de alguns alunos de fazerem música de câmara, e por pesquisas comprovando a necessidade dessa prática para a formação do músico, não pôde deixar de pesquisar meios para que os estudantes de instrumento do nível médio e intermediário[2] tivessem essa oportunidade.

Nirenberg (1995, p. 158) recomenda a prática de música em conjunto na área da educação musical, pois ele não concebe uma "boa formação musical sem a vivência camerística". Ele considera que "a música de câmara, enquanto prática de vivência e convivência, faz crescer o músico".

---

[1] Artigo realizado com base na dissertação de Mestrado do mesmo autor. BORUSCH, Denise Silvia. Da leitura de Partituras Musicais à Transcrição/arranjo para Conjuntos de Câmara. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – MINTER – Universidade Federal da Bahia / Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Salvador, 2008.

[2] Foi considerado, nessa pesquisa, como aluno de nível médio aquele que é capaz de executar polifonias, como as existentes no Pequeno Livro de Ana Magdalena Bach, e aluno de nível intermediário aquele que é capaz de executar polifonias, como as existentes no livro de Bach, Invenção a Duas Vozes.

Para Koellreutter valores como: "autodisciplina, concentração, subordinação de interesses pessoais aos interesses do grupo, autocrítica, criatividade e desenvolvimento da sensibilidade" são adquiridos com a prática musical em conjunto (KOELLREUTTER[3], *apud* FURLANETTO, 1994, p. 2).

Para poder desenvolver essa atividade, houve a necessidade de alargar o repertório camerístico específico para o nível musical desses estudantes, o que foi realizado mediante a transcrição e o arranjo. Entre 2003 e 2006, esse trabalho foi realizado pela pesquisadora, o qual, após esse período, foi idealizado para os alunos participarem nessa tarefa. Assim, a transcrição/arranjo de partituras para conjuntos de câmara, realizados pelos próprios alunos de instrumento do nível intermediário na disciplina de Música de Câmara, mediados pela professora e estagiárias, foi o foco de pesquisa de mestrado da autora.

Durante o ano letivo de 2007, foi colocada em prática a primeira fase dessa pesquisa, contemplando tanto as transcrições/arranjos de músicas quanto a sua execução pelos próprios alunos. Nos primeiros dois meses, todas as fases do trabalho com os discentes foram orientadas pela pesquisadora: a escolha das partituras, a transcrição/arranjo e a interpretação. Com a ampliação dessa experiência, surgiu a necessidade de envolver mais pessoas na condução dos trabalhos. Foram convidadas, então, estudantes do Curso Superior de Composição e Regência da EMBAP, que participaram como estagiárias com a função de mediadoras nos trabalhos de transcrição/arranjo realizados pelos alunos e, de revisoras dessas peças. Durante esse mesmo ano, foram trabalhadas dez peças, das quais oito foram estudadas, culminando com a gravação de sete.

Tendo em vista essa vivência, o objetivo geral dessa pesquisa foi examinar como se deu o processo de transcrição/arranjo de peças para conjuntos de câmara, realizado pelos estudantes participantes da disciplina Música de Câmara dos cursos FM I, FM II e AV. Quanto aos objetivos específicos, pretendeu-se elaborar um material apostilado com as transcrições/arranjos para utilização didática das partituras; fazer uma análise crítica da participação dos estudantes envolvidos nas atividades de transcrição/arranjo e de execução; e observar a importância de tal atividade na vivência pessoal, musical e profissional dos envolvidos.

As palavras-chave *transcrição e arranjo*, constantes nessa pesquisa, foram investigadas na literatura para que se tenha compreensão dos seus significados.

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *transcrição* significa "um arranjo, especialmente envolvendo uma mudança do meio *de orquestra para piano*" (SADIE, 1980, v. 19, p. 117, grifo do autor). Já por *arranjo*, na mesma obra encontra-se a seguinte definição: "o re-trabalhar de uma composição musical, geralmente com um meio diferente do original" (SADIE, 1980, v. 1, p. 627).

Para Barbeitas (2000, p. 89, 95), o sentido do termo *transcrição musical* é "entendido como o processo que muda o meio fônico originalmente estabelecido para uma dada composição". A transcrição "coloca em especial relevo a figura do intérprete, inclusive como sujeito da criação". Para esse autor, transcrever exige uma reflexão para a utilização dos instrumentos associada à preservação da coerência e a proposta de organização, contidas no original. "A transcrição musical impõe para a interpretação uma postura radicalmente diferente e muito mais profunda do que a comum subserviência calada frente à partitura".

No decorrer do processo de transcrição das peças para os conjuntos de câmara para o estudo dessa pesquisa, ocorreram pequenas mudanças também na composição. Essas modificações foram necessárias de acordo com os instrumentos usados e as possibilidades técnicas e interpretativas dos discentes, assim caracterizando-as como *transcrições/arranjos*.

## 2. fundamentação e metodologia

O processo construtivo e investigativo dessa pesquisa realizou-se a partir do tripé:

os princípios filosóficos e a meta dos Cursos FM I, FM II e AV;

os pressupostos dos autores Swanwick e Vygotsky;

o método pesquisa-ação.

Os princípios filosóficos dos cursos FM I, FM II e AV são "baseados na idéia de que todo o indivíduo é capaz de aprender música e com isto desenvolver o seu potencial estético e artístico" (EMBAP, 2000, p. 8). A meta desses cursos é "oferecer uma Educação Musical que desenvolva o senso estético e criativo musical do aluno, através de experiências individuais e coletivas em execução e apreciação, complementadas pela composição/improvisação/arranjo" (EMBAP, 2000, p. 19).

[3] KOELLREUTTER, H. J. Educação Musical no terceiro Mundo: Função, Problemas e Possibilidades. In: *Cadernos de Estudo n. 1*. São Paulo: Atravez, p. 1-8. 1990.

O trabalho de transcrição/arranjo perpassou pelas cinco atividades do Modelo Tecla de Swanwick as quais, segundo o autor, são indispensáveis para o desenvolvimento do conhecimento musical. São elas: técnica; execução; composição; literatura; e apreciação.

Visualiza-se no Quadro 1, as atividades realizadas pelos alunos participantes dessa pesquisa nesse processo de transcrição/arranjo.

| Atividade | | Descrição das atividades realizadas |
|---|---|---|
| (T) | Técnica | Os estudantes reconheceram os sons, os timbres e a escrita musical dos instrumentos com os quais trabalharam; desenvolveram a habilidade para a leitura à primeira vista, o controle técnico e a habilidade de execução em conjunto. Além disso, trabalharam com orquestração, grafia musical com ou sem programas de computador. |
| E | Execução | Os estudantes utilizaram seus próprios instrumentos, expressando suas idéias musicais, como também se interessaram pelos demais instrumentos e em saber como os colegas se expressavam. À medida que as transcrições/arranjos eram elaboradas, eram também experimentadas por meio da execução. |
| C | Composição | A partir de suas capacidades, cada estudante procurou desenvolver a habilidade em agrupar, dissociar, acrescentar e suprimir os materiais sonoros de forma expressiva, contribuindo assim com as transcrições/arranjos e transposições realizadas. |
| (L) | Literatura | A literatura musical trabalhada foi diversificada, de escolha de todos os integrantes e com aprovação final dos estudantes. Termos, sinais e itens musicais ocorreram sistematicamente. Investigações históricas e musicais para contextualização e compreensão das obras foram realizadas. |
| A | Apreciação | A apreciação esteve presente desde a escolha das peças a serem transcritas/arranjadas e a escolha das partes destinadas a cada instrumento, até o dia da gravação final, passando por todas as etapas de transcrição/arranjo para experimentação dos resultados obtidos no decorrer deste processo. |

QUADRO 1 - ATIVIDADES REALIZADAS FONTE: BORUSCH (2008, f. 119) NOTA: Elaborado a partir do MODELO (T)EC(L)A (SWANWICK, 1979, *apud* EMBAP, 2000, f. 13)

Para demonstrar as dimensões do aprendizado e para explicar a evolução intelectual que é caracterizada por saltos qualitativos de um conhecimento para outro, Vygotsky desenvolveu o Conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal, apresentando-o dessa maneira:

Segundo o autor (2003, p. 117-118), o aprendizado cria a zona de desenvolvimento proximal e, em conseqüência, estimula vários processos internos de desenvolvimento que são operados quando o aprendiz interage com companheiros e adultos em seu ambiente. Esses processos, quando internalizados, tornam-se aquisição do desenvolvimento.

> O conceito de zona de desenvolvimento proximal é de extrema importância para as pesquisas do desenvolvimento infantil [e juvenil] e para o plano educacional, justamente porque permite a compreensão da dinâmica interna do desenvolvimento individual. Através da consideração da zona de desenvolvimento proximal, é possível verificar não somente os ciclos já completados, como também os que estão em via de formação, o que permite o delineamento da competência da criança [do estudante] e de suas futuras conquistas, assim como a elaboração de estratégias pedagógicas que o auxiliem nesse processo (REGO, 1995, p. 74).

O método pesquisa-ação esteve de acordo com esse trabalho por ser um tipo de pesquisa social com base empírica, concebida e realizada em associação com uma ação coletiva, na qual a professora/pesquisadora, as estagiárias e os alunos estiveram envolvidos de modo cooperativo e participativo (THIOLLENT, 2005, p. 16).

Esse método foi utilizado, pois abrange as situações concretas de aprendizado e todo um processo de descoberta de capacidades individuais e coletivas, e de novas maneiras de se relacionar-se com a música. Gerou, ainda, a produção e a circulação de informação, com base na transcrição/arranjo de obras existentes. Esta pesquisa-ação foi realizada com o auxílio principalmente do método dialógico, propiciando que a tomada de decisões acontecesse de maneira crítica e dialética. Como afirma Thiollent (2005, p. 42), nesse diálogo, os pesquisadores e os demais participantes trazem "o

conhecimento de diversos elementos de teorias ou de experiências anteriormente adquiridas". A construção do conhecimento deu-se a partir da discussão entre os envolvidos.

Além disso, a pesquisa-ação possibilitou à pesquisadora "melhores condições de compreensão, decifração, interpretação, análise e síntese do *material* qualitativo gerado na situação investigativa" (THIOLLENT, 2005, p. 31, grifo do autor).

O estudo em questão consistiu no trabalho de transcrição/arranjo de peças para conjuntos de câmara, escolhidas e elaboradas pelos alunos, mediados pelas estagiárias e pela professora, e na revisão destas peças pelas estagiárias. As transcrições/arranjos foram submetidas pela professora/pesquisadora, a uma análise comparativa entre as partituras originais e as elaboradas pelos participantes, observando-se como os elementos musicais das peças originais foram transpostos e/ou arranjados.

Para saber se os alunos compreenderam o trabalho de transcrição/arranjo realizado por eles e se eles e as estagiárias aprovaram esse tipo de atividade, foi utilizada a técnica de questionário semi-estruturado com pergunta aberta "que fornece dados qualitativos, para investigar a estrutura natural das respostas, com respeito a um tópico específico" (BAUER; GASKELL, 2002, p. 509). Possui a vantagem de "dar mais informações" (HILL; HILL, 2005, p. 94). Já para Andrade (1997, p. 134), "a interpretação procura um sentido mais amplo nas respostas para os problemas propostos" e, por intermédio da análise, "procura-se verificar as relações existentes entre o fenômeno estudado e outros fatores".

Para o registro das peças transcritas/arranjadas foi utilizada uma câmera fotográfica SONY, com 5.1 mega pixels, com capacidade para filmagem. O objetivo da gravação dessas peças foi para demonstração em eventos científicos e, para presentear os participantes desta pesquisa, com som e imagem o fechamento deste trabalho.

Finalizando, a pesquisadora procedeu ao exame de cada parte do processo, buscando compreender como ocorreu a vivência da atividade de transcrição/arranjo e execução das obras pelos alunos.

## 3. População

O projeto dessa pesquisa foi aplicado à única classe de Música de Câmara, disciplina das Práticas em Conjunto dos Cursos FM I, FM II e AV do Programa de Extensão da EMBAP. As aulas foram semanais, de 50 minutos cada, e por iniciativa de alguns alunos, houve aproximadamente quatro horas extraclasse.

Participaram onze estudantes, duas estagiárias e a pesquisadora, professora da EMBAP, responsável por esta disciplina e autora deste artigo.

Os estudantes participantes dessa disciplina estavam matriculados nos Cursos FM I (7º ano), FM II (1º e 2º anos) e AV (1º, 2º e 3º anos) e tinham conhecimento musical e habilidade de execução instrumental compatível com as *Invenções a duas vozes de Bach* (QUADRO 2).

Dos onze alunos participantes, a faixa etária de nove deles era dos 12 aos 16 anos de idade e de outros dois estava acima dos 40 anos, pois não há limite de idade para o ingresso de alunos nos Cursos FM II e AV. Houve também, a transferência da aluna NB, do Curso Avançado para o Curso Superior de Composição e Regência, por ter sido aprovada por meio de reaproveitamento de vagas para este curso de graduação. Devido a essa aprovação, já em maio, NB começou a participar dessa pesquisa como estagiária e revisora das peças. Contudo, ainda como aluna, participou e contribuiu com o arranjo de uma peça e participou do recital em novembro para a gravação.

Em setembro, um dos alunos abandonou todas as disciplinas do curso em que estava matriculado e, um outro aluno demonstrou não ser assíduo, faltando também no dia do recital/gravação. Portanto, dos onze estudantes iniciais, os trabalhos foram encerrados no dia da gravação com nove alunos, duas estagiárias e a pesquisadora. A aluna NB foi considerada duas vezes. Tanto como aluna, como estagiária (QUADRO 2).

| Estudantes | Ano/Curso | Instrumento |
|---|---|---|
| JB | 7º FM I | Violoncelo |
| MM | 7º FM I | Violino |
| TM | 7º FM I | Saxofone alto |
| XX* | 1º FM II | Saxofone alto |
| AB | 1º FM II | Clarinete |
| ER | 1º FM II | Viola |

| | | |
|---|---|---|
| VC | 1º FM II | Flauta |
| RG | 2º FM II | Flauta |
| PG | 1º AV | Piano |
| NB** | 2º AV | Piano |
| DS | 3º AV | Piano |

QUADRO 2 – ESTUDANTES, CURSOS E INSTRUMENTOS FONTE: BORUSCH (2008, f. 59) NOTAS: *XX: aluno desistente; **NB: aluna até o mês de julho e participante da gravação

Dez alunos aceitaram participar da pesquisa e seus respectivos responsáveis assinaram um Termo de Consentimento de Participação de Pesquisa para o Estudante, no qual foi dada permissão para:

colocar o nome de cada aluno em seus produtos musicais;

filmar e gravar a apresentação dos alunos destes produtos;

responder ao questionário entregue pela pesquisadora.

As duas alunas do Curso Superior de Composição e Regência assinaram o Termo de Consentimento de Participação de Pesquisa para a Estagiária, no qual foi dada a permissão para:

colocar seus nomes em seus produtos musicais e nas revisões que realizaram;

responder ao questionário entregue pela pesquisadora.

Assim, nas transcrições/arranjos, foram colocados os sobrenomes dos respectivos autores e revisores, os quais se sentem orgulhosos e prazerosos por essa decisão. Porém, no decorrer da discussão, foram usadas apenas as suas iniciais.

## 4. A pesquisa

Essa pesquisa, aplicada no decorrer de 2007, constou da escolha das partituras pelos estudantes dentre as partituras levadas pela professora/pesquisadora, pelas estagiárias e pelos próprios alunos[4]; da transcrição/arranjo realizada pelos alunos, mediados ou não pela professora/pesquisadora e pelas estagiárias; da revisão dessas peças pelas estagiárias; da execução e da gravação dessas peças pelos alunos; e do questionário respondido pelos estudantes e estagiárias, sobre as atividades realizadas em classe. Com exceção da gravação na execução final, todas as outras etapas ocorreram simultânea e espontaneamente, a partir das necessidades do próprio processo. A elaboração das transcrições/arranjos era discutida e iniciada em aula. Os próprios alunos assumiram as partes instrumentais que eram capazes de trabalhar. O resultado era trazido na aula seguinte, ocasião em que era executado e colocado à apreciação do grupo. A partir daí, quando necessário, ocorriam sucessivas modificações e novas apresentações nas aulas subseqüentes. Os participantes, alunos, estagiárias e professora podiam dar sugestões, porém as mudanças na escrita eram realizadas pelos alunos e, depois de prontas, foram passadas pela professora/pesquisadora, para o programa *Encore 4.5*, transformadas em *pdf – Adobe Reader*, realizando assim, um material apostilado com as peças trabalhadas. Isso garantiu a participação de todos na construção da experiência, cada qual buscando estender sua compreensão. Durante todas as atividades foram enfatizados dois aspectos: de um lado, a experiência de reconstruir com liberdade e de manipular criativamente uma composição pré-existente; de outro, a vivência da prática da música de câmara como ação prazerosa e de auto-realização.

Ao longo do ano, os participantes selecionaram dez músicas, conforme suas possibilidades e preferências, para serem transcritas/arranjadas. Dessas dez, uma delas, mesmo com sua transcrição/arranjo realizada, não foi entregue. Das nove peças entregues, todas foram revisadas. Dessas peças, duas não foram gravadas. Uma delas porque o aluno responsável por sua transcrição e que tinha parte no quarteto, faltou no dia da gravação. A outra por ter sido elaborada muito próxima à gravação.

O Quadro 3, apresenta os nomes das peças e do(s) autor(es), as iniciais dos transcritores/arranjadores responsáveis, os instrumentos para os quais cada peça foi trabalhada, a inicial do revisor e, quais delas foram gravadas. As peças estão ordenadas conforme foram sendo trabalhadas.

| Peça original | Autor(es) | Transcr./arr. | Instrumentos | Revisão | Gravação |
|---|---|---|---|---|---|

[4] Partituras extensas como, por exemplo, *Sonatas*, não foram aceitas para que os alunos pudessem transcrever/arranjar o mais rápido possível, para poder tocar esses produtos.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Seresta* para piano | Guerra-Peixe | PG | Violino, Violoncelo e Piano | JR | Sim |
| *Secret Agent of the 88s* para piano | Catherine Rollin | JR; TA | Clarinete, Saxofone alto e Piano | NB; JR | Sim |
| **Lascia ch'io pianga from "Rinaldo"* canto e piano | G. F. Händel | - | - | - | - |
| *Falando de Amor* para canto e piano | A. C. Jobim Arr.: P. Jobim | NB | Flauta, Violoncelo e Piano | NB | Sim |
| *Velha Melodia Francesa* para piano | P. I. Tschaikowsky | ER | Clarinete, Violino Viola e Violoncelo | JR | Não |
| *That's All* para canto e piano | Bandt e Haymes | DS; TA | Saxofone alto e Piano | NB; JR | Sim |
| *The Entertainer* para piano | S. Joplin | PG; VC | Flauta, Clarinete e Piano | JR | Sim |
| *Carinhoso* para piano | Pixinguinha | VC; RG; AB ER; NB; JB; PG; DB | 2 Flautas, Clarinete, Viola, Violoncelo e Piano | JR; NB | Sim |
| *Berceuse op. 16* Transcrição para flauta ou clarinete e piano | G. Faurè | AB; DS; MM JB/DB | Clarinete, Violino Violoncelo e Piano | JR | Sim |
| *Vieram os Pastores* para piano a 4 mãos | Henrique Morozowicz de Curitiba | RG; DB | Flauta, Clarinete, Violoncelo e Piano | JR | Não |

QUADRO 3 – PEÇAS TRANSCRITAS/ARRANJADAS FONTE: BORUSCH (2008, f. 61) NOTA: HÄNDEL, G. F. *Lascia ch'io pianga from "Rinaldo"* peça que não foi entregue

## 5. Como se deu o processo de transcrição/arranjo

Por meio da análise comparativa entre as peças originais e as transcritas/arranjadas, realizada pela professora/pesquisadora pôde-se saber como se deu o processo de transcrição/arranjo de partituras para conjuntos de câmara elaborados pelos estudantes participantes da disciplina Música de Câmara para eles próprios tocarem.

Esse processo deu-se em três etapas: a primeira etapa relaciona os procedimentos iniciais; a segunda relaciona o desenvolvimento do processo construtivo das peças[5] e conforme a habilidade do aluno transcritor/arranjador, este pôde transitar pelas duas etapas sem a experimentação da primeira; a terceira etapa relaciona os procedimentos finais para a realização da *performance* dessas peças.

**Primeira etapa:**

escolha da peça a ser transcrita/arranjada;

audição e/ou análise da peça para distinguir as vozes;

escolha do instrumento para cada voz;

mudança de região (altura) tanto na escrita quanto com a indicação de oitava;

escrita, execução, apreciação e discussão.

**Segunda etapa:**

duplicação de notas, motivos e frases para execução em dois instrumentos ao mesmo tempo;

duplicação de notas selecionadas do acompanhamento para criação de frases;

colocação de notas, motivos, frases e acompanhamentos por meio da análise harmônica e/ou recurso auditivo;

mudança do valor da nota;

supressão de notas e/ou linha melódica e/ou transferência destas para outro instrumento;

alternância de instrumentos entre as vozes;

utilização de *glissando*, *appogiatura*, trinado;

colocação de articulação, de dinâmica;

antecipação de motivo rítmico/melódico;

adição de um compasso;

mudança de andamento;

mudança na condução harmônica;

escrita, execução, apreciação e discussão.

**Terceira etapa:**

revisão das peças transcritas/arranjadas pelas estagiárias;

elaboração de uma apostila, pela professora/pesquisadora, com as peças transcritas/arranjadas, para distribuição entre os participantes;

gravação das peças transcritas/arranjadas em um recital.

## 6. A importância desta atividade na vivência pessoal, musical e profissional dos envolvidos

Neste contexto, tanto o material apostilado quanto a gravação são aspectos visíveis da trajetória percorrida. Os inúmeros outros saberes internalizados podem ser apenas intuídos mediante os comentários e as respostas dos alunos e das estagiárias, dadas aos questionários.

Respostas dos estudantes:

TA disse que, depois do percurso realizado, está tocando melhor outras músicas;

PG afirmou que este trabalho a ajudou "a treinar cadências, acordes e escalas";

DS respondeu que a experiência lhe proporcionou crescimento "na parte prática (arranjos, improvisos) e também na parte teórica (harmonia)". Ela buscou manter-se em "sintonia com a harmonia e dar base ao solista";

MM afirmou que antes "pegava as músicas prontas e não conhecia o 'processo' de transcrever, escrever", e agora ela sabe;

RG respondeu que "foi uma excelente matéria, porque abre o campo de conhecimento sobre música e sobre tocar com outros instrumentos";

[5] Alguns itens ocorreram em apenas uma peça.

AB aprendeu "a ver música sem tocar somente o [...] [seu] instrumento (clarinete), mas a pensar nas diversas sonoridades antes de começar a transcrição";

NB considerou "importante a disciplina na formação do Músico [!], pois ele aprende a tocar com os outros músicos [!]".

Respostas das estagiárias:

para JR, a parceria contribuiu "para o desenvolvimento musical de ambas as partes" e "a sugestão é que continue e amplie para alcançar os demais", pois "é muito bom";

segundo NB, foi "uma oportunidade para [...] [as estagiárias testarem] os diversos timbres instrumentais nos arranjos propostos e desenvolvidos com a turma". "O contato com os alunos propicia crescimento e aprendizado";

NB como sugestão, solicitou a "parceria constante de alunos de Composição e Regência com os alunos de FM I, FM II e AV, trabalhando com orquestração e arranjos, formando Conjuntos de Música de Câmara da EMBAP".

## 7. Considerações finais

Foi com o intuito de trazer ao processo de educação musical a dinamicidade e a permanência do aprendizado, por meio da vivência alargada do fazer música em conjunto, que surgiu essa pesquisa. A experiência dos envolvidos foi constituída desde a compreensão da obra original, a sua desconstrução, a sua reconstrução criativa individual e/ou coletiva, as experimentações auditivas durante este processo, até a sua performance para a gravação.

A história da música mostra que o aprendizado musical ocorria de maneira integrada, copiando-se e/ou manipulando-se grandes obras do passado. Os grandes mestres da música como Bach, Mozart, Beethoven, Schumann e Liszt, entre outros, todos eles compositores e intérpretes, copiavam, transcreviam, adaptavam, construíam variações sobre composições de seus antecessores e contemporâneos tanto para aprender a escrever quanto para possibilitar a performance por eles próprios e por outros.

Nota-se, portanto, que no passado a música em seus possíveis fazeres era praticada como um todo. No entanto, no passar de poucos séculos, houve a cisão entre o músico compositor e o músico intérprete. Desvinculou-se o ver, o investigar, o manipular, o compor e o tocar, encontrando-se a prática musical, hoje, ainda compartimentalizada. Acredita-se não ser fácil o professor dar o passo inicial nesta mudança, por não ter tido ele próprio esta experiência ou intimidade com a composição.

Com a realização desse projeto, procurou-se oportunizar aos alunos um retorno à vivência do construir o próprio conhecimento musical. Ao mesmo tempo em que se está possibilitando aos participantes uma nova abordagem da música, tem-se como retorno uma nova aprendizagem, advinda da troca e da ousadia. Aprende-se muito, também, observando o processo pelos quais eles passaram, cada qual dentro das próprias possibilidades procurando ampliá-las.

É nesse sentido que a realização dessa pesquisa tem sua importância maior. De um lado, a vivência ampliada da experiência musical, que tem como conseqüência uma nova visão do fazer música. De outro, uma compreensão significativa do processo de construção musical com liberdade, o qual colabora para a conscientização das muitas possibilidades do si mesmo e da inserção deste ser no mundo. O compartilhar com o coletivo, por sua vez, propicia trocas tanto de conhecimento quanto de afetividade.

De certa maneira, pode-se considerar que essa pesquisa não foi uma novidade, foi uma volta a um passado que traz consigo aspectos fundamentais para uma nova abordagem de ensino musical. Esta abordagem envolve as cinco atividades do modelo (T)EC(L)A, proposto por Swanwick, constituindo uma vivência que o autor considera uma experiência completa do discurso musical. Com base nessa experiência, pode-se alargar esse projeto para que alcance muito mais alunos para que possam experimentar, manipular, fazer novas conexões com a música como também iniciar uma outra vivência, um outro processo, pois de acordo com Nirenberg, (1995, p. 159, grifos do autor), "*faz-se* música de câmara, e não *toca-se* música de câmara. São o *fazer através da vivência* e a *vivência através do fazer*, requisitos fundamentais para tornar-se camerista. Trata-se de um processo, e um processo de amadurecimento".

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Maria Margarida. Introdução à Metodologia do Trabalho Científico: elaboração de trabalhos na graduação. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1997.

BARBEITAS, Flávio T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. In: PER MUSI – Revista de Performance Musical. Escola de Música – UFMG. v. 1, 2000. p. 89-97.

BAUER, Martin W.; GASKELL (editores), George. Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: Um manual prático. Tradução de: Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BORUSCH, Denise Silvia. Da leitura de Partituras Musicais à Transcrição/arranjo para Conjuntos de Câmara. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – MINTER – Universidade Federal da Bahia / Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Salvador, 2008.

EMBAP - ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. Referencial Acadêmico e Administrativo. Programa de Extensão em Música. Curitiba, 2000.

FURLANETTO, Beatriz Helena. O Pianista na Música de Câmara. Monografia. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. 1994.

HILL, Manuela Magalhães; HILL, Andrew. Investigação por Questionário. 2. ed. Lisboa: Silabo, 2005.

NIRENBERG, Ivan Sérgio. Música de Câmara – Música de conjunto ou música em conjunto? abordagem interdisciplinar do fenômeno camerístico: aspectos psico-filosóficos e a questão conceitual de sua definição. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1995.

REGO, Teresa Cristina. Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

SADIE, Stanley (Ed.). The new Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan, 1980. v. 19.

SWANWICK, Keith. Ensinando Música Musicalmente. Tradução de: Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

THIOLLENT, M. Metodologia da Pesquisa-Ação. 14. ed. aum. São Paulo: Cortez, 2005.

VYGOTSKY, Lev Semyonovitch. A Formação Social da Mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. COLE, Michael et al. (Org.); tradução de: José Cipola Neto, Luis Silveira Mena Barreto, Solange Castro Afeche. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

## Referências das partituras

BRANDT, Alan; HAYMES, Bob. That's All. USA: Mixed Bag Music, © 1953 (Renewed 1981). 1 partitura, (2 p.). Canto e Piano.

FAURÉ, Gabriel. Berceuse Op.16. Transcrição de: Jeney Zoltán. Budapest: Musica. © 1975. 1 partitura (5 p.). Flauta, ou Clarineta, ou Oboé e Piano.

GUERRA-PEIXE. Seresta. In: 1.ª Suíte Infantil. Revisão de Lorenzo Fernândez. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, © 1944. 1 partitura (2 p.). Piano.

HÄNDEL, Georg F. Lascia ch'io pianga from "Rinaldo", (Act II, Scene I). In: Fifteen Arias for High Voice. New York; London: G. Schimer, 1952. 1 partitura (4 p.). Canto e Piano.

JOBIM, Antônio Carlos. Falando de Amor. Arranjo de: Paulo Jobim. In: Cancioneiro Jobim; 4. v. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. partituras (p. 166-169). Canto e Piano.

JOPLIN, Scott. The Entertainer. Fotocópia de arranjo simplificado, de autor desconhecido. 1 partitura, (2 p.). Piano.

MOROZOWICZ, Henrique de Curitiba. Vieram os Pastores. In: Suíte de Natal. [S.l.: s.n.], 1976. 10 peças (17 p.). Piano a quatro mãos.

ROLLIN, Catherine. Secret Agent of the 88s. USA: Alfred Publishing, © 1990. 1 partitura, (2 p.). Piano.

TSCHAIKOWSKY, Piotr Iljitsch. Velha Melodia Francesa. In: Álbum para a Juventude Op. 39. Revisão de Souza Lima. 7. ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, © 1957. 24 partituras (41 p.). Piano.

Vianna, Alfredo da Rocha Jr. [PIXINGUINHA]; BARRO, J. B. Carinhoso. São Paulo; Rio de Janeiro: Mangione, © 1936. 1 partitura, (2 p.). Canto e Piano.

# "MÚSICA É UMA CAÇADA AO TESOURO": *WORLD MUSIC* E *BUENA VISTA SOCIAL CLUB*

*Andrey Garcia Batista (UDESC)*

RESUMO: Questões relativas à chamada *world music* têm sido examinadas por pesquisadores nas últimas duas décadas, envolvendo discussões sobre globalização, tradição *versus* cosmopolitismo, relações de troca e apropriação de bens musicais, dentre outras. Neste artigo, o projeto *Buena Vista Social Club*, que durante a década de 1990 documentou e deu visibilidade internacional ao gênero *son* da música cubana, é confrontado com estudos sobre a *world music* e analisado a partir do ângulo político-ideológico e mercadológico. *Buena Vista* toca em pontos delicados no que diz respeito às complexidades culturais e históricas que existem entre os dois países — Cuba e Estados Unidos — envolvidos no projeto.

PALAVRAS-CHAVE: etnomusicologia – *world music* – música cubana

ABSTRACT: During the last two decades, scholars have been discussing several issues concerning the concept of *world music.* Those issues involve discussions about globalization, tradition *versus* cosmopolitanism, music trading and appropriation. In this article, *Buena Vista Social Club* — a musical project in the 1990s which registered the *son* Cuban musical genre, and provided international visibility to it as well — is faced with studies about world music and analyzed in its political, ideological and market elements. *Buena Vista* contains delicate issues related to the cultural and historical complexities existent between Cuba and United States.

KEYWORDS: ethnomusicology – *world music* – Cuban music

## Introdução

Durante a segunda metade da década de 1990, a mídia internacional teve suas atenções atraídas para o Caribe, mais precisamente para Cuba, depois que o projeto chamado *Buena Vista Social Club* se tornou um *best-seller* dos mercados fonográfico e cinematográfico. Os *soneros*, músicos cubanos ligados ao *son,* gênero musical tradicional na ilha, foram colocados sob o foco de holofotes dos dois lados do Atlântico, agitando o mercado da *world music.*

Pretende-se identificar e examinar alguns dos pontos para discussão contidos em *Buena Vista Social Club,* relacionados às práticas discursivas em torno da música popular e da chamada *world music,* segundo determinado recorte bibliográfico (CONNELL e GIBSON, 2004; FELD, 1994, 1996, 2005; HAMM, 1995; HARRIS, 2000; HAYNES, 2005; LUCAS, 1996; MIDDLETON, 1990; WYNDHAM e READ, 2003), bem como lançar um olhar crítico sobre algumas das questões gerais, de cunho social, ideológico e político, suscitadas pela produção, nas suas formas tanto fonográfica quanto cinematográfica.

O termo *world music,* depois de ter surgido no âmbito acadêmico — que além de tentar ser uma alternativa otimista para o termo 'etnomusicologia', buscava também "um efeito pluralizador nos conservatórios ocidentais, ao promover a contratação de executantes e o estudo de práticas não-ocidentais" (FELD, 2005, p.11) —, foi transformado em uma espécie de rótulo para um determinado tipo de produto da indústria musical. O mercado internacional busca em culturas situadas fora do âmbito ocidental novos materiais musicais, que são transformados em mercadoria. Este processo de troca intercultural acaba ocorrendo sob a ação de forças desiguais, que tendem a privilegiar os envolvidos de maneira desequilibrada. Este universo é palco de relações complexas, onde práticas discursivas e ideologias desempenham um papel significativo. A apropriação musical, de acordo com Feld (1994), reflete duas categorias discursivas: de um lado, um discurso se forma em torno da noção de tradição e "raiz"; e de outro, em torno da idéia de exploração. Segundo Haynes, "a *world music* é geralmente imaginada, celebrada e embalada como um exemplar de uma harmonia global e como a planta de um projeto para uma sociedade multicultural" (HAYNES, 2005, p. 366)

As complexidades que envolvem as práticas musicais sob o rótulo da *world music* atingem e afetam largamente o mercado musical atual. Mesmo que a embalagem do produto não traga o rótulo estampado literal e explicitamente, os processos envolvidos na produção deste tipo de mercadoria cultural podem caracterizá-lo como tal. *World music*, portanto, mais do que uma divisão na prateleira da loja de discos, é uma postura, uma atitude, consolidada através de práticas discursivas que geram polarizações entre "música" e "músicas", tradição e cosmopolitismo, autenticidade e hibridismo, local e global.

## O projeto Buena Vista Social Club

*Buena Vista Social Club* é uma produção que registra uma reunião de músicos norte-americanos e cubanos em álbum (COODER et al., 1997) e documentário cinematográfico (WENDERS, 2000) homônimos. O

álbum tem a produção assinada por Ry Cooder, compositor, guitarrista e produtor musical norte-americano — que traz no currículo trabalhos em trilha sonora para cinema, além de dois prêmios *Grammy* na categoria *world music* em 1993 e 1994 —, sob o crivo de Nick Gold, produtor britânico que dirige o selo World Circuit Records. O filme ficou a cargo do cineasta alemão Win Wenders, responsável pela direção e roteiro.

Em uma das falas de Ry Cooder registradas no documentário, o músico declara que, em 35 anos de carreira como produtor musical, *Buena Vista Social Club* foi o disco que desfrutou de melhor aceitação por parte do seu público. Até então, Cooder considerava o trabalho como sendo o auge de sua trajetória. A produção também foi contemplada com o prêmio *Grammy*, no ano de 1997, na categoria de música latina. O filme de Wenders ganhou mais de uma dúzia de prêmios em festivais internacionais de cinema, além de uma indicação ao *Oscar* no ano de 2000.

O projeto contou com a colaboração presença de músicos cubanos membros de uma espécie de 'velha guarda', incluindo nomes como Francisco 'Compay Segundo' Repilado, Ibrahim Ferrer, Eliades Ochoa, Rubén Gonzáles, dentre outros. O repertório é focado quase que exclusivamente em composições abrangendo gêneros musicais que se consolidaram e eram praticados em Cuba entre as décadas de 1930 e 1950, incluindo o *son*, o *danzón*, o *bolero* e a *guajira*.

Abaixo se lê as palavras do produtor musical, em que manifesta suas impressões sobre o projeto, que servem como impulso para a análise e discussão que seguem.

> Os músicos e cantores do 'son de Cuba' têm cultivado esta música refinada [...] numa atmosfera selada, livre dos acontecimentos de um mundo hiper-organizado e ruidoso. Num período de cerca de 150 anos, eles desenvolveram um belo conceito de conjunto que funciona [...].
>
> Esta música está viva em Cuba, e não é um vestígio de museu no qual nos deparamos sem querer. [...] Música é uma caçada ao tesouro. Você cava, cava, e às vezes encontra alguma coisa. Em Cuba a música flui como um rio, cuida de você e o reconstrói de dentro para fora. [...] [1]

## "Música é uma caçada ao tesouro"

Um músico *pop* norte-americano ou europeu faz uma viagem a um país distante para pesquisar e recolher uma música exótica; o material é gravado e transformado em mercadoria da indústria cultural; o álbum arrecada um tesouro de milhões de dólares em vendas de discos no mercado internacional. Esta é uma descrição, obviamente simplificada e caricata, de um tipo de prática que se tornou bastante freqüente a partir da década de 1980 dentro do que veio a se chamar de *world music* (FELD, 2005, p.12). A produção de *Buena Vista Social Club* pode ser enquadrada como típico exemplo de mercadoria musical produzida por esta indústria. A exemplo de outros produtos que se apresentam sob este rótulo (cf. CONNEL e GIBSON, 2004; FELD, 1994, 1996, 2005), o produto carrega consigo questões bastante complexas sobre a produção, a circulação e o consumo de mercadorias musicais. O que acontece em *Buena Vista Social Club*, através da figura do seu produtor Ry Cooder, parece ser exatamente uma caçada a um tesouro musical que esteve supostamente esquecido durante décadas. O país distante é a Cuba da década de 1950, romântica e nostálgica, pré-revolução, "do tempo em que Havana era um *playground"* para o povo americano (WYNDHAM e READ, 2003, p. 501).

Os profissionais envolvidos nos dois projetos *Buena Vista Social Club*, tanto Cooder quanto Gold e Wenders, desempenham um papel que se encaixa no que Bourdieu chama de "mediador cultural", conforme apontado por Haynes (2005, p. 368). Haynes destaca dois tópicos relacionados ao conceito de mediação cultural:

a) existe, para Bourdieu, uma forma de tensão que está situada no senso de identidade de classe, que associada ao papel profissional, mistura distinções da vida cotidiana, gostos e atividade profissional;

b) o trabalho dos mediadores visa a produção simbólica através de formas de promoção (propaganda, marketing) como tentativa de moldar o valor de troca e de uso dos bens culturais. Assim, o mediador cultural assume uma posição de controle que, através de persuasão via técnicas de marketing e da

---

[1] Excertos do texto de apresentação escrito pelo produtor Ry Cooder no encarte do disco Buena Vista Social Club (sem grifo no original). Eis a transcrição do texto original, na íntegra: "The players and singers of the 'son de Cuba' have nurtured this very refined and deeply funky music in an atmosphere sealed off from the fall out of a hyper-organised and noisy world. In the time of about a hundred and fifty years, they have developed a beautiful ensemble concept that works like greased lightning. This album is blessed with some of the finest musicians in Cuba today — their dedication to the music and rapport with each other is unique in my experience. Working on this project was a joy and a great privilege. This music is alive in Cuba, not some remnant in a museum that we stumbled into. I felt that I had trained all my life for this and yet making this record was not what I expected in the 1990s. Music is a treasure hunt. You dig and dig and sometimes you find something. In Cuba the music flows like a river. It takes care of you and rebuilds you from the inside out. My deepest thanks to everybody who participated in this record".

criação de um mercado, possibilita manejar as conexões que tais valores possam ter com as vidas do público consumidor.

> Assim, o alvo dos mediadores culturais é ligar um produto cultural a consumidores potenciais tentando estabelecer processos de identificação entre, por exemplo, um jogo de computador e um adolescente, uma estrela de novela e um espectador, e no caso dos mediadores culturais na indústria da world music, um CD de música senegalesa e um ouvinte inglês. (Haynes, 2005, p. 368).

Wyndham e Read (2003) sugerem que *Buena Vista Social Club* pinta um retrato da música cubana que foi formatado e direcionado pelos seus produtores, para certo tipo de consumidor norte-americano (dentro de um perfil de classe média cosmopolita), cujo gosto já está moldado justamente pelos vínculos culturais e simbólicos que existem entre os dois países, conforme será visto mais adiante.

## "A música flui como um rio"

O projeto *Buena Vista Social Club* reflete um tipo de discurso sobre autenticidade bastante comum no âmbito da *world music,* sobretudo no que diz respeito a questões envolvendo a presença da africanidade na América Latina e no Brasil: Lucas (1996) identifica pontos nas práticas discursivas difundidas entre meios de comunicação, numa análise sobre as representações da música brasileira na mídia norte-americana, que podem se estender à discussão sobre a cultura de Cuba. A visão sobre a música cubana retratada em *Buena Vista Social Club* é um reflexo de discursos semelhantes aos analisados por Lucas.

> A música brasileira aparece expressa na versão ilustrada/romântica do paraíso, [...] em narrativas do tipo 'na paisagem luxuriante dos trópicos o ouvinte a cada momento encontra-se com trilhas sonoras ricas em melos e ritmos, dominadores de corpo e alma'. No sistema discursivo dos textos veiculados pela mídia americana sobre a música brasileira, o Brasil é traduzido musicalmente pela personificação do mito do latin lover, [...] que produz uma música capaz de oferecer exotic aural delights/seductive sounds/spicy melodies corporificados em sensual rhythms. A rítmica afro-brasileira é invariavelmente apontada como o elemento étnico-exótico mais importante da identidade musical brasileira. (Lucas, 1996, p. 3)

Além desta "fetichização do lugar" (CONNEL e GIBSON, 2004, p. 353), são narrativas em torno da africanidade e do componente rítmico africano nas musicalidades presentes nos países latinos que aparecem refletidas em *Buena Vista*: Joachim Cooder, percussionista norte-americano participante do projeto, filho de Ry, também entrevistado no filme, comenta o tom de brincadeira com que foi tratado pelos músicos cubanos: ficou conhecido como "o cara dos sons engraçados", por ter incorporado às gravações instrumentos de percussão alheios à tradição musical nativa, e portanto, que os *soneros* não costumam utilizar (como o *udu drum* e o *dumbek*); e Ry Cooder, por sua vez, afirma que a intenção inicial do projeto do selo World Circuit Records era gravar um álbum que misturaria músicos camponeses cubanos com músicos do oeste da África. Os dois exemplos mostram uma tendência a uma imagem de alteridade musical generalizante, que coloca as músicas dos "outros" em um amontoado genérico — uma *world music* que deveria ser chamada de *third world music*, conforme ironiza Feld (2005, p.12).

## "Uma música cultivada numa atmosfera selada..."

Quanto à problemática da autenticidade, conforme afirma Middleton (1990), por mais que se formem discursos em torno do que é ou não genuíno, "na prática, nenhuma música anda pelo cenário histórico de forma descontaminada". E é justamente no tocante à autenticidade — de uma música "cultivada numa atmosfera selada", para usar as palavras do próprio Cooder —, em que sobressaem algumas das contradições de *Buena Vista Social Club*. O álbum traz a especificação do gênero musical de todas as faixas gravadas, e duas delas estão classificadas sob o nome *influencia americana,* o que já demonstra um traço de hibridismo e interculturalidade. A presença dos Cooder — a *slide guitar* de Ry e a percussão exótica de Joachim — irritou alguns críticos (DE LA HOZ, 2000; EBERT, 1999); talvez, justamente, porque esperavam a música autêntica "cultivada numa atmosfera selada".

Afinal, por que Ry Cooder participa do filme como músico? Contrariamente ao que Feld (1994, 1996) problematiza a respeito de outros músicos do cenário pop, não parece haver a intenção explícita por parte de Cooder, no álbum produzido por ele, de se "apropriar" da música dos *soneros*: todos os compositores estão devidamente creditados, bem como os músicos. Mas as imagens do filme mostram Cooder numa posição de destaque, não somente por encabeçar a produção, mas por ser o mentor e o responsável por um encontro antes impossível.

> A elite dos artistas pop está na posição artística e econômica mais forte para se apropriarem do que gostam na diversidade musical humana, com todo o apoio das companhias gravadoras e muitas vezes com a gratidão dos músicos cujo trabalho apenas aparece com novo nome. (Feld, 1994, p. 245)

Conforme Feld, figuras ligadas ao cenário pop fazem parte de uma estrutura triangular que move o mercado musical, abrangendo as *gravadoras*, os *artistas principais* e os *músicos,* sendo que os últimos

geralmente servem como mão-de-obra no momento da produção, e geralmente têm pouca ou nenhuma participação nos ganhos com o produto final. Feld aponta exemplos em que, do ponto de vista da propriedade do produto, o distanciamento entre o *status* dos astros pop e dos músicos que colaboram na produção estabelece o limite entre o que é participação e o que é propriedade, sendo que esta última quase sempre é conferida ao *pop star* (1994, p. 242).

> Talento como trabalho pode ser importado, transformado em mercadoria através de apropriação e exportado com um novo rótulo, reafirmando o talento, a habilidade e a singularidade do artista que reuniu tudo. (Feld, 1994, p. 245)

Terá sido esta a intenção de Ry Cooder? Nas cenas de palco, o produtor sempre ocupa a posição central. A última imagem do filme, exatamente a última, logo após os créditos finais, não é nada democrática: ao invés de mostrar os músicos cubanos, congela em Cooder sozinho, agradecendo os aplausos do Carnegie Hall lotado. A problemática do salvacionismo, bastante presente nas discussões sobre a *world music*, aparece de forma clara: as imagens tendem a mostrar que o heróico projeto liderado pelo músico norte-americano salvou os *soneros* cubanos do esquecimento e das condições de vida em que se encontravam, e que a presença da família Cooder resgatou e mostrou para o mundo esta música (supostamente) rara, (supostamente) cultivada dentro de um (suposto) ambiente hermeticamente fechado.

## "...e livre dos acontecimentos de um mundo hiper-organizado e ruidoso"

A afirmação de Harris (2000, p. 25), de que "nenhuma prática musical pode ocorrer inteiramente separada de processos sociais", por mais que hoje pareça um truísmo, merece ser enfatizada e transposta para o contexto aqui analisado. Para um espectador mais atento, *Buena Vista* é inquietante: nenhum trabalho musical envolvendo músicos norte-americanos e cubanos poderia passar despercebido e deixar de suscitar as sérias questões que envolvem a trajetória histórica dos dois países. Certamente não é nenhuma novidade que o binômio Cuba/EUA é um vespeiro de tensões políticas, "que transformaram as meras 90 milhas que separam a península da Flórida da ilha de Cuba em um muro de Berlin caribenho" (WYNDHAM e READ, 2003, p. 498). E embora exista esta forte divisão motivada pelo distanciamento político — Cuba é vista por uma significativa parcela da sociedade norte-americana como um "outro" político, social, histórico —, para Wyndham e Read, os "ventos culturais" atuais ultrapassam esta barreira, causando uma aproximação e promovendo trocas entre as culturas dos dois países que resultam num quadro bem mais complexo, que vai além da simples questão política.

Obviamente, quem assiste o documentário dirigido e escrito por Wenders percebe que o diretor optou por não se arriscar nestes terrenos minados — fica claro que trata-se de um documentário musical, e não político. Ao mesmo tempo, entretanto, o roteiro não parece ter sido elaborado com muito cuidado (se é que houve no diretor a intenção de ter algum cuidado) e algumas questões sérias e provocantes saltam aos olhos.

Como interpretar estes tópicos delicados nos quais a produção esbarra? Em vários momentos no filme, algumas cenas parecem funcionar como armadilhas ideológicas que — intencionais ou não —, podem capturar o espectador desavisado, e que refletem, de uma forma ou de outra, um discurso político subliminar. Tomadas de câmera nas ruas de Havana, focalizando automóveis enferrujados e prédios de arquitetura neoclássica em conservação precária, aparecem intercaladas com imagens de *outdoors* com o retrato de Che Guevara ou com frases como "*esta revolución es eterna*" ou "*creemos en los sueños*". Numa das entrevistas com o cantor Ibrahim Ferrer, a uma de suas declarações, em que diz "nós, cubanos, temos muita sorte... somos pequenos, mas somos fortes", é sobreposta a imagem de um luxuoso automóvel, típico dos anos 1950, em péssimo estado de conservação. Já próximo ao *gran finale* — o concerto dos *soneros* no Carnegie Hall —, o documentário retrata os cubanos passeando por entre arranha-céus nas calçadas de Manhattan, olhando vitrines, visitando o topo do edifício Empire State. No final, as imagens do grupo tocando no teatro são intercaladas com novas tomadas das ruas de Havana.

O filme parece querer criar (ou enfatizar), portanto, uma imagem de alteridade bastante polarizada, uma noção de 'nós' e 'outros' separada pelo muro de Berlin caribenho, construída sobre oposições: progresso *versus* atraso, Nova York *versus* Havana, riqueza *versus* pobreza, capitalismo *versus* comunismo, democracia *versus* ditadura. Eis um dos pontos tensos de *Buena Vista Social Club:* o componente ideológico, ao qual pode ser bastante difícil fazer vistas grossas. Cenas como as citadas podem transmitir uma visão maniqueísta e simplista de um processo que é muito mais complexo e intrincado do que o filme aparentemente relata.

Entretanto, há outras possibilidades de interpretação para o componente político-ideológico de *Buena Vista*: ao mesmo tempo e por outro ângulo, conforme propõem Wyndham e Read (2003, p. 498), "o filme quer fingir que as tensões entre as duas nações [...] nunca existiram, e tenta nos convencer de que algo essencial une as pessoas de Cuba e dos Estados Unidos". Os autores entendem que o encontro de Cooder com os cubanos é mostrado como algo natural e familiar. As relações tensas são transformadas em inofensivas através do charme da cultura musical cubana, a qual já se encontra, de alguma forma e em certo grau, assimilada pelo público norte-americano.

> A câmera trabalha criando um senso de 'momentos em família'. Como fotografias num álbum, as canções no filme são cortadas e coladas, lado a lado, sugerindo fragmentos de um quadro maior. Um observador nota que nenhuma das músicas é executada por inteiro. Por que se dar ao trabalho? Para quem é íntimo de uma cultura, como membros de uma família, não é preciso dar todas as notas, 'nós já a conhecemos bem'. Os cortes alimentam um senso de compartilhamento de valores e experiências. Coisas não ditas, músicas inacabadas, tudo faz parte das memórias de família. Esta informalidade premeditada confere à história uma aparente intimidade e genuinidade. (Wyndham e Read, 2003, pp. 502-503)

A intenção que existe em construir o clima de familiaridade parece ser a de remeter o espectador a uma Cuba nostálgica do período pré-revolução, que faz parte do imaginário da cultura norte-americana.

> Ironicamente, foram a turbulência dos movimentos de independência, as demonstrações anticoloniais e as vigorosas lutas nacionalistas do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 na África, Ásia e América Latina que alimentaram essa criação de um mercado dos, e desejo comercial pelos, autênticos (e muitas vezes nostálgicos) alhures musicais. (Feld, 2005, p.12)

Wyndham e Read (2003), portanto, defendem que o projeto *Buena Vista Social Club* é uma tentativa de reivindicação e reapropriação de traços da cultura cubana por parte dos norte-americanos. Segundo os autores, o propósito principal do filme de Wim Wenders é "reificar o direito cultural norte-americano sobre a ilha enfatizando o que convém e obscurecendo o que não convém".

## Conclusão

Conforme Harris (2000), "embora não exista um ponto de vista privilegiado a partir do qual se possa fazer um julgamento geral sobre os resultados da globalização da música, é importante tentar encontrar perspectivas analíticas que permitam relacionar processos locais e globais". Examinar exemplos como o do projeto *Buena Vista Social Club* pode ser um exercício de compreensão para as relações entre globalização e tradições locais. A produção concentra um número considerável de contradições que merecem a atenção dos estudos acadêmicos sobre cultura popular e circulação de mercadorias musicais.

## Referências


CONNELL, John; GIBSON, Chris. "World music: deterritorializing place and identity", in: **Progress in Human Geography,** 28, 3, 2004. pp. 342-361.

COODER, Ry; FERRER, Ibrahim; et al. **Buena Vista Social Club.** [s.l.:] World Circuit/Nonesuch Records, 1997. Obra fonográfica, em formato CD.

DE LA HOZ, Pedro. "Buenavista Social Club", in: **Granma**, 14 ago 2000. Disponível em <http://afrocubaweb.com/buenavista.html>. Acessado em janeiro de 2008.

EBERT, Roger. "The Buena Vista Social Club", 1999. Disponível em <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990625/REVIEWS/906250302/1023>. Acessado em dezembro de 2007.

GRAMMY Awards. Disponível em <http://www.grammy.com/> Acessado em janeiro de 2008.

FELD, Steven. "Notes on 'World Beat'", in: FELD, Steven; KEIL, Charles (eds). **Music Grooves: essays and dialogues.** Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 238-246.

_____. "Pigmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis", in: **Yearbook for Traditional Music**, v. XXVIII, 1996, pp.1-35.

_____. "Uma doce cantiga de ninar para a 'world music'", in: **Debates: Cadernos de Pós-Graduação em Música** (nº 8). Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2005, pp. 9-38.

HAMM, Charles. 1995. "Modernist narratives and popular music", in: **Putting Popular Music in its Place.** Cambridge, UK: Cambridge University Press. pp. 1-40.

HARRIS, Keith. "'Roots'?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene", in: **Popular Music,** v. 19/1. Cambridge University Press, 2000, pp.13-30.

HAYNES, Jo. "World music and the search for difference", in: **Ethnicities,** v.5. London: Sage Publications, 2005, p. 365-385.

LUCAS, Maria Elizabeth. "Wonderland Musical: notas sobre as representações da Música Brasileira na Mídia Americana", in: **Revista Transcultural de Música,** v.2. 1996. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/lucas.htm>. Acessado em outubro de 2007.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music.** Buckingham, UK: Open University Press.

WENDERS, Win. **Buena Vista Social Club** (10262DV). [s.l.:] Spectra Nova Produções, Edições e Comércio, [2000]. Obra cinematográfica, em formato DVD.

WYNDHAM, Marivic; READ, Peter. "Buena Vista Social Club: local meets global and lives happily ever after", in: **Cultural Geographies in Practice,** 10, 2003. pp. 498-503.

# OS INSTRUMENTOS DA DANÇA: UM ENFOQUE ORGANOLÓGICO SOBRE O TRATADO *ORCHÉSOGRAPHIE* (1589) DE THOINOT ARBEAU

*Camilo Hernandez Di Giorgi (UNICAMP)*

RESUMO: O artigo revela e examina as referências e descrições de instrumentos musicais contidos na obra Orchésographie (1589) de Thoinot Arbeau. Embora voltada à dança, esta obra apresenta informações valiosas para a organologia, uma vez que contextualiza sócio-culturalmente os instrumentos que descreve.

PALAVRAS-CHAVE: música antiga, organologia, dança, renascimento, instrumentos.

ABSTRACT: This article reveals and analyses references and descriptions of musical instruments within the treatise Orchésographie (1589) by Thoinot Arbeau. Although being a dance manual, this treatise presents valuable information to organology in that it locates instruments in their social and cultural environment.

KEYWORDS: ancient music, organology, dance, renaissance, instruments.

Os movimentos de valorização e revitalização da chamada música antiga, aquela compreendida entre os períodos medieval, renascentista e barroco, têm lançado mão do uso e revisão de uma série bastante diversificada de documentos históricos em busca de fundamentos para as "interpretações historicamente informadas". Entre estes documentos, os tratados de instrumentos receberam muita atenção por parte dos profissionais da organologia histórica. Os mais conhecidos e explorados até o momento foram as obras de Sebastian Virdung (*Musica getutchst,* 1511), Martin Agricola (*Musica instrumentalis deudsch,* 1528), Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1618) e Marin Mersenne (*Harmonie Universelle,* 1636). Estes documentos apresentam propostas universais e muitas vezes exaustivas de sistematização e descrição de instrumentos musicais.

A obra da qual este artigo tratará é o manual de dança *Orchésographie* (1589) de Thoinot Arbeau.[1] Por conter informações valiosas e únicas sobre as danças sociais praticadas no norte da Europa do século XVI, ilustrando e descrevendo pormenorizadamente seus movimentos, reverências e posturas, seu conteúdo coreográfico sempre foi e ainda é objeto essencial nos estudos de danças renascentistas, juntamente com obras de Fabritio Caroso (*Il Balarino,* 1680 e *Nobilitá de Dame*,1600) e Cesari Negri (*Nuove inventione di balli,* 1604). Diferentemente desses, no entanto, este manual francês apresenta uma série de outras informações adjacentes ao *corpus* principal da obra. Dele constam nada menos que 43 trechos musicais melódicos de peças bastante populares no repertório da música de dança, além de preciosas ilustrações e descrições de instrumentos musicais.

Estas ilustrações e descrições é que serão o objeto deste artigo. Longe de ter sua importância diminuída pelo fato de a obra não constituir um tratado organológico de fato, com propostas universais e exaustivas, sua importância e preciosidade reside justamente no fato de apresentarem uma seleta gama de instrumentos musicais especificamente utilizados no contexto social e histórico das danças renascentistas, alguns deles pouco ou nada pormenorizados em outros tratados.

Para Arbeau, a dança irá depender essencialmente da música [...]: "uma vez que sem sua qualidade rítmica, a dança seria obscura e confusa. Da mesma forma que os gestos dos membros acompanham as cadências dos instrumentos musicais, os pés não podem falar uma coisa e os instrumentos outra." (p. 5r. e 5v.). Toda a metodologia empregada no livro está de acordo com esta visão. Se pensarmos na importância que o autor reserva à música, as descrições de instrumentos que faz talvez não devam ser vistas como realmente periféricas no *corpus* da obra. Assim, é na intenção de explorar este conteúdo pouco freqüentado pela bibliografia que este artigo propõe um olhar organológico sobre a obra de Arbeau, trazendo à tona e examinando de maneira sumária especificamente seus trechos que contêm informações sobre os instrumentos musicais descritos pelo autor e seu papel na música de dança.

A exposição e discussão que se apresentará agora é parte integrante de uma pesquisa de mestrado em andamento. Esta tem como sua temática o instrumento flauta e tambor ou tamboril, suas características e uso no Renascimento.

---

[1] Os trechos da obra que serão utilizados neste artigo foram traduzidos do francês pelo autor do artigo a partir de uma impressão de uma edição eletrônica fac-similar da obra, disponível na Biblioteca do Congresso Americano: http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+219))

Os trechos da obra que seguirão, foram traduzidos do francês a partir de uma impressão fac-similar.

## Os instrumentos das danças marciais

O papel que Arbeau reserva à música está de acordo com os ideais de sua época. A música e a dança eram parte importante de um processo amplo de disciplinamento comportamental e cultural da aristocracia francesa no início do século XVI (Orden, 2005). Neste período, a cultura nobre estava intrinsecamente ligada ao serviço militar e constituía o que se chamava de "noblesse d'épee". Desta maneira, entende-se o porquê de Arbeau iniciar seu livro com a descrição das chamadas "danças marciais", ou seja, o conjunto de instruções de marcha e deslocamento de tropas. Os instrumentos nelas empregados são os primeiros a constar no livro: "[...] buccines & trompettes, litues & clerons cors & cornets, tibies, fifres, arigots, tambours, & aultres ſemblables, meſmement leſdicts tambours."[2] (p. 6v.). Destes, apenas descreverá o tambour des perſes[3], o tambour duquel vſent les françois[4], o pífaro e o *Arigot*.

O tambor persa será assim descrito:

> O tambor dos persas (que usam alguns alemães, pendurando-o no arcão da sela] é composto de uma meia esfera de cobre tampada de um forte pergaminho de mais ou menos dois pés e meio de diâmetro. Ele faz o barulho de um trovão quando sua pele é percutida pelas baquetas (p. 6v.)

Da maneira como é descrito, trata-se do tímpano de então, ainda identificado com as montarias orientais apesar de presente na Europa pelo menos desde o século XV. A célebre série de 137 imagens do Triunfo de Maximiliano I traz imagens bastante precisas destes instrumentos, freqüentemente associados aos trompetes.

O tambor francês é um instrumento militar desacompanhado, tocado por duas baquetas cuja imagem é fornecida na obra (figura 1).

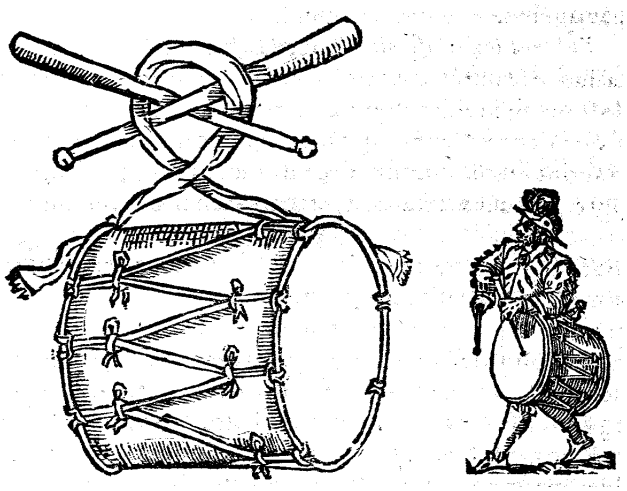


Figura 1: Tambor Francês (p.7r.)

Segundo Arbeau, seu uso está relacionado à uniformização dos deslocamentos, sinalização e encorajamento das tropas. O autor o descreverá no seguinte trecho:

> O tambor usado pelos franceses [bastante conhecido por qualquer um] é de madeira oca, longo em aproximadamente dois pés e meio. É tapado de um lado e outro por peles de pergaminho, seguras com dois círculos de aproximadamente dois pés e meio de diâmetro e amarradas com cordéis, afim de que sejam mais rijas. [Ele] faz [como vós podeis ter ouvido muitas vezes] um grande barulho quando as ditas peles são tocadas com dois bastões que aquele que as bate tem em suas mãos. (p.7r.)

Com ele será descrito o *fifre* ou pífaro: "Nós chamamos de pífaro uma pequena flauta transversa com seis furos que é usada pelos alemães e suíços e, por possuir uma furação bem estreita, da largura de uma bala de pistola, ela produz um som agudo [...]" (p. 17v.). Esta mesma flauta pode ser vista em uma das tábuas do *Syntagma Musicum* (1618) de Michael Praetorius. Nessa ilustração, os pífaros, chamado de *Schweizer Pfeiffen*, flautas suíças, estão acompanhados de grandes tambores munidos de esteiras em seu fundo. Estas mesmas esteiras aparecerão na obra de Arbeau descritas como *double*

---

[2] Buzinas e trompetes, trombetas e clarins, trompas e cornetos, tíbias, pífaros, arigots, tambores e outros semelhantes aos ditos tambores.
[3] Tambor dos persas.
[4] Tambor usado pelos franceses.

*cordeau*, cordel duplo, em uma alusão posterior. Da mesma maneira que se vê em Praetorius, Arbeau nos revela que estes cordéis apenas cobrem uma das peles do tambor.

O *Arigot* é descrito na passagem logo posterior:

> [...] Alguns utilizam em vez do pífaro o chamado flageolet e fluttot, também chamado de Arigot que, conforme sua pequenez, possui mais ou menos furos. Os melhores têm quatro furos em cima e dois furos embaixo e seu som é bastante penetrante; podem ser chamadas de pequenas Tíbias, uma vez que eram feitas originalmente de tíbias e pernas de grous. Os executantes dos ditos tambores e pífaros são chamados pelos nomes de seus instrumentos, e, quando se fala de dois soldados, diz-se que um é o tambor e o outro o pífaro de algum capitão (p. 17v.).

O autor fornecerá imagens tanto do pífaro (imagem 2) quanto do Arigot (imagem 3). Esta última é visivelmente retratada como um instrumento de bisel, ou seja, um instrumento da mesma família das flautas doces.

Imagem 2: Pífaro (p.17r.)

Imagem 3: Arigot (p.17r.)

Para o Fifre e o Arigot, Arbeau fornecerá algumas instruções de articulação bem como uma longa melodia, posteriormente reescrita em compasso ternário.

## Os instrumentos das danças recreativas

Terminada a explanação sobre as danças marciais, o autor partirá para as chamadas "danças recreativas" e introduzirá outro tambor que é assim descrito:

> Arbeau
>
> [...] É preciso que vós saibais primeiramente que à semelhança do tambor de que falamos acima, fez-se um pequeno, chamado tambor de mão, com uma largura aproximada de dois pequenos pés e de um pé de diâmetro, [...]. Sobre seus fundos e peles são colocados fios retorcidos,[...].
>
> Capriol
>
> Para que servem esses fios retorcidos?
>
> Arbeau
>
> Para que, quando o tambor for batido por uma baqueta ou pelos dedos, o seu som seja estridente e trêmulo. (p. 21v.)

Por outras referências fornecidas ao longo do livro, a medida "pé" parece ter 29,4 cm. Ao contrário desse, nenhum dado ou parâmetro é fornecido para calcular-se o *petit pied*, mas é possível supor que este seja menos da metade do tamanho do *pied* já que na imagem fornecida pelo autor (figura 4), o tamborileiro suspende um instrumento que tem altura visivelmente maior que o diâmetro da pele.

Figura 4. Tamboreiro (p.22v.)

Este tambor faz par com a flauta de três furos e serve "[...] de base e diapasão a todas as harmonias" (p.21v. e 22r.), mas antes de partir para a descrição deste duo rítmico-melódico o autor também descreve outro tipo de tambor usado pelos bascos e berneses:

> [...] Os bascos e os berneses utilizam um outro tambor que mantém suspenso na mão esquerda enquanto o tocam com os dedos da mão direita. A peça de madeira é apenas meio pé funda, ao passo que as peles têm um pequeno pé de diâmetro. Ele é cercado por guizos e pequenas peças de cobre que tornam seu som agradável [...] (p. 22r.)

Trata-se, portanto, de outro instrumento, bem menor, configurando-se tal como um pandeiro.

A descrição da flauta e tambor, ou tamboril, contida na obra é a mais pormenorizada entre os instrumentos que aparecem neste tratado e constitui uma das fontes mais preciosas de informação sobre o instrumento entre todas as fontes escritas dos séculos XVI e XVII. Com ilustrações freqüentes desde o século XIII, este duo instrumental tocado por um só executante parece ter gozado de popularidade continental na Europa até o início do século XVII. A partir dessa data, irá desaparecer na maioria dos países europeus e sobreviverá até hoje nos folclores da França, Espanha e Portugal. Com a colonização do continente americano, será incorporado nas culturas populares e indígenas de uma série de países hispano-americanos. Alguns poucos indícios levam a crer que foi empregado no Brasil, introduzido pelos jesuítas nas culturas indígenas.

A união do tambor com a flauta é explicitada neste trecho:

> [...] Quanto ao nosso tambor, nós não lhe colocamos guizos e comumente o tocamos acompanhado de uma longa flauta ou grande tíbia. Nessa flauta o músico toca[5] todas as canções quanto boas lhe parecem, segurando-a com a mão do braço esquerdo, o mesmo que suspende o tambor. (p. 22v.)

A flauta é assim suspendida:

> A extremidade próxima à janela é sustentada na boca do executante enquanto a extremidade de baixo é sustentada entre o dedo auricular e o dedo anelar. Além disso, para que a flauta não escorregue da mão do executante, há um cordão em sua parte baixa onde se coloca o dedo anelar para encaixá-lo e assim sustentar a flauta. (p. 22v.)

O que o autor chama de terceiro dedo é na verdade o dedo anular e não o médio, como se acreditaria normalmente. O cordão citado parece envolver a flauta e formar um pequeno laço na extremidade inferior do instrumento, destinado ao encaixe do dedo anular e à suspensão do instrumento. A mesma idéia é explorada numa sua congênere moderna, o Txistu basco, onde um anel metálico se localiza embaixo do instrumento e recebe o dedo mindinho.

A flauta é assim descrita:

> [...], tem somente três furos, dois na frente e um atrás. É admiravelmente confeccionada, de maneira que, com o dedo indicador e o do meio, que tocam os dois furos da frente, e ainda com o dedão, que toca o furo de trás, todos os tons e vozes da escala são facilmente achados. (p. 22v. e 23r.)

O mecanismo da produção das notas através dos diferentes harmônicos é assim explanado:

> Vós deveis saber que os tubos ou canos que são altos e longos e que têm a janela baixa e estreita, como é a flauta em questão, saltam facilmente e naturalmente à sua quinta quando são soprados um pouco mais fortemente, e se são soprados ainda mais fortemente, sobem até a oitava. Quando a flauta longa é assoprada docemente e todos os furos são tapados, supondo-se que ela soe a nota sol, quando se abre o primeiro furo, tapado pelo dedo médio,

[5] Na obra, este verbo aparece como "canta", o que evidencia o espelhamento, comum na época, da música vocal instrumental e vocal.

> ela soará a nota lá, e se o segundo furo, tapado pelo indicador, for aberto, ela soará a nota si, e se o terceiro furo, que é o último e é tapado pelo dedão, for aberto, ela soará a nota dó. Depois disso, todos os furos estando bem fechados, assoprando-se um pouco mais forte, ela salta à quinta e soa a nota ré. Com este mesmo sopro, se o dedo médio é levantado, ela soa a nota mi, e fá se o dedo seguinte é levantado. Isto feito, tirando-se o dedão, ela soa sol, e assim continuando, elevando os dedos e soprando fortemente como se deve, encontram-se muitas notas da escala. (p.23r.)

Esta passagem vem ao encontro de muitos aspectos que hoje são tidos como certos sobre as flautas de três furos. Além de constatar-se que se trata de fato de um instrumento delgado, todo o mecanismo de preenchimento das notas faltantes entre os diferentes harmônicos através do progressivo encurtamento do tubo é claramente explicado.

O autor ainda menciona o hábito de se tocar duas das mesmas flautas simultaneamente: "Eu me lembro de ter visto tocar uma flauta dupla [...], uma delas era cortada mais curta [que a outra] e fazia [o intervalo de] uma terça sobre a maior. Aquele que as tocava com as duas mãos as fazia afinar harmoniosamente." (p.23r e p.23v.)

O termo *Tibie,* freqüentemente encontrado na obra, é usado para designar a flauta de três furos, mas significa para o autor ao mesmo tempo uma miríade de instrumentos de sopro longiníleos, entre eles, os oboés. O emprego destes e das sacabuxas nas danças recreativas é explicitado no trecho a seguir, onde também são feitas considerações sobre a potência sonora da flauta de três furos:

> Capriol
>
> Na verdade os oboés têm certa semelhança com os trompetes e produzem uma consonância assaz agradável quando os grandes, soando na oitava de baixo, são tocados conjuntamente com os pequenos, que mantém a oitava em cima.
>
> Arbeau
>
> Esta dupla é eficaz para fazer ressoar um grande barulho, tal como é preciso nas festas de aldeias e em grandes ajuntamentos. Porém, se ela fosse unida à flauta, ofuscaria o som desta. Pode-se juntar também esta dupla com o tamboril ou com o grande tambor.
>
> Capriol
>
> Pode-se utilizar o grande tambor para a dança recreativa?
>
> Arbeau
>
> Sim, certamente, mesmo com os ditos oboés que são barulhentos e gritantes e que são assoprados com força. (p.23v. e 24r.)

Neste trecho é possível perceber-se que o instrumento, não apresentava uma potência sonora grande o suficiente para tocar junto a um conjunto de oboés e sacabuxas sem o comprometimento de sua audibilidade.

Embora tenha se detido em explicação pormenorizada sobre o conjunto flauta e tambor, na passagem a seguir, o autor explicitamente liga o uso do instrumento ao passado, a práticas não mais em voga.

> O tambor, acompanhado da flauta longa, entre outros instrumentos, era empregado no tempo dos nossos pais para que apenas um músico fosse suficiente para conduzir os dois juntos. Ele fazia a sinfonia e todo o ajuste sem que fosse necessário ter maiores despesas e muitos outros músicos como violinistas e semelhantes. Agora não há trabalhador, por pobre que seja, que não queira ter oboés e sacabuxas em suas núpcias. [...] (p.24r.)

Desta maneira o uso da flauta e tambor parece já estar em decadência em seu próprio tempo.

A base da metodologia contida no livro será constituída pela união dos diferentes movimentos e passos com a melodia e as batidas do tambor. Nas chamadas *tabulations* ao lado de cada nota melódica será colocado o movimento ou conjunto de passos a ser executado.

O autor, não atribui unicamente à flauta o papel de fornecer linhas melódicas para as danças. O mesmo não pode ser dito para o tambor como mostra o seguinte trecho:

> Capriol
>
> É preciso que sejam empregados necessariamente o tambor e a flauta nas pavanas e danças-baixas?
>
> Arbeau
>
> Não quem não queira; uma vez que se pode tocá-las em violinos, espinetas, flautas traversas e doces, oboés e todo tipo de instrumentos. Pode-se até mesmo cantá-las, mas o tambor, com suas batidas uniformes, ajuda maravilhosamente a fazer os passos conforme as posições requeridas pelos movimentos [da dança]. (p. 33v.)

Deste modo, é possível ver como o ritmo imprimido pelo tambor é elemento essencial e estruturante na concepção do autor. Tal constatação pode levar a crer também que o emprego de contra-ritmos ou síncopas era algo provavelmente não praticado neste contexto, uma vez que prejudicariam a referência rítmica.

Da mesma maneira que as grandes obras sobre instrumentos musicais escritas e publicadas durante o renascimento e parte do período barroco, o tratado de Arbeau deve ser examinado com bastante cuidado e contextualização. A procura por modelos únicos e invariáveis de instrumentos musicais é um gesto típico de nossa era, cercados e acostumados que somos aos padrões industriais e comerciais. Quase que inevitável também, é a procura por certa "eficiência musical" destes instrumentos, que invariavelmente se reportará às nossas necessidades contemporâneas, mesmo na execução historicamente informada da música antiga.

## Referências bibliograficas:

ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances.* Langres: Jehan des Preys Imprimeur, 1589.

ORDEN, Kate van. Music, discipline and arms in early modern France. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

# UMA QUESTÃO DE GOSTO CONSIDERAÇÕES SOBRE ORNAMENTAÇÃO E ARTICULAÇÃO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI

*Teresa Cristina Rodrigues Silva (UNICAMP)*

RESUMO: O objetivo desta comunicação é apresentar as idéias musicais de Francesco Geminiani em relação à ornamentação e a articulação. Estes aspectos da interpretação são decisivos para a execução da música do século XVIII e no caso de Geminiani estão estreitamente vinculados a um gosto considerado peculiar por seus contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: ornamentação, articulação e gosto.

ABSTRACT: the aim of this speech is to present Francesco Geminiani´s musical ideas in relation to ornamentation and articulation. These aspects of interpretation are extremely relevants for the performance of the XVIII century music and specially in the case of Geminiani they are intrinsically related to a taste considered peculiar by his contemporaries.

KEYWORDS: ornamentation, articulationand and taste.

Segundo informações contidas na biografia escrita por Enrico Careri[1], Francesco Geminiani, violinista e compositor Italiano nascido em Luca, estudou composição com Alessandro Scarlatti (1660-1725) violino com Arcangelo Corelli (1653-1701). Considerado como um dos maiores violinistas da sua época, foi apelidado por Tartini como *"il foribondo"*[2] devido a sua maneira extremamente expressiva de tocar. Geminiani era possuidor de forte personalidade, idiossincrático e paradoxal. Em seus dias foi aclamado como grande violinista por uns, porém, criticado negativamente por outros. Transferiu-se para Londres ainda jovem e trabalhou como musico independente, rejeitando várias oportunidades de emprego na corte. Foi um dos responsáveis pela difusão do estilo Italiano na Inglaterra. No final de sua vida escreveu diversos tratados, entre eles destacam-se *The Art of Playing on the violin* (A arte de tocar ao violino) [Londres 1751] e *A Treatise on Good Taste in Musick* (Um tratado sobre o bom gosto em música) [Londres, 1749]. Produziu um conjunto de obras pequeno, porém, muito original.

Geminiani viveu na Inglaterra numa época na qual as idéias musicais de J. J. Rousseau (1712 – 1778) estavam sendo difundidas através do influente historiador Charles Burney (1726 - 1814). A maior parte da produção musical de Geminiani é formada por composições em estilo rebuscado, com progressões harmônicas surpreendentes, linha do baixo movimentada e imitativa, em estilo contrapontístico, característicos do barroco[3]. Rousseau defendia a naturalidade, a simplicidade e a simetria das frases, execrava a polifonia e as harmonias complexas[4] denotando a preferência pelo estilo *galant*[5]. Neste caso é oportuno citar a definição do próprio J. J. Rousseau [6] dada ao termo *Baroque*.

> A musica barroca é aquela na qual a harmonia é confusa, carregada com modulações e dissonâncias, a melodia é sombria e pouco natural, a entonação difícil e o movimento refreado. Parece que este termo vem do barroco dos logistas. (Paris, 1768)

O caráter depreciativo dado na definição acima nos indica o gosto de Rousseau em relação a este estilo de música. Considerando a importância de suas opiniões naquele período e a influencia que elas exerciam sobre os intelectuais Ingleses, entendemos o porquê das críticas contundentes recebidas por Geminiani em relação à suas obras. Acreditamos que essa complexidade criada pelas adversidades de

---

[1] CARERI, Enrico. Francesco Geminiani (1687 - 1762). Londres: Clarendon Press - Oxford, 1993

[2] O furioso. Todas as traduções apresentadas neste texto são da autora.

[3] Falamos aqui do estilo barroco especificamente e não do período de tempo que compreende 1580 a 1750

[4] "Para que uma musica se torne interessante, para que ela leve à alma so sentimentos, é necessário que todas as partes concorram a fortificar a expressão do sujeito, ...que o baixo se movimente de maneira uniforme e simples e guie de toda maneira aquele que canta e aquele que escuta sem que nenhum nem outro perceba, para dizer em uma só palavra, que o conjunto todo leve apenas uma melodia por vez ao ouvido e uma só idéia ao espírito... A respeito das contra fugas, fugas duplas, fugas reversas, baixos refreados… são com certeza vestigios de barbarie e de mal gosto que só servem, como so portões das nossas igrejas góticas, para a vergonha daqueles que tiveram a paciência de fazê-las." Jean-Jacquses Rousseau., Lettre sur la musique française, Lettre sur la musique française, tome V des Oeuvres complètes de Rousseau, «Bibliothèque de la Pléiade" Paris, Gallimard

[5] Expressão usada no século XVIII para designer musica em estilo gracioso, com melodies periódicas e com acompanhamento ligeiro. Implica, em sintonia com os idéias iluministas, uma música que é clara, agradável e "natural", em oposição ao contraponto elaborado da geração anterior. Dicionário Grove de Música – Edição concisa. Rio de Janeiro, 1994

[6] Rousseau, J. J., Dictionaire de la Musique, Paris, 1768, p. 41.

gosto do período em que ele viveu dificultaram para que sua obra ocupe um lugar de maior destaque em nossos dias. Suas composições são raramente executadas e muitas delas permanecem inéditas. Para a compreensão do estilo de Geminiani é necessário um aprofundamento nas questões interpretativas levantadas por ele em seus tratados. Destacaremos dois pontos cruciais nos quais Geminiani expressa o seu gosto: a ornamentação e a articulação.

Em seu *A Treatise on Good Taste in Musick* (Um tratado sobre o bom gosto em música) [Londres, 1749], Geminiani trata exclusivamente do tema da ornamentação. Ele atrai a atenção do intérprete para a importância da execução dos ornamentos, pois estes determinam de maneira qualitativa o gosto do intérprete. Na introdução do A *Treatise....* Geminiani declara que este: "Contém todos os ornamentos de expressão necessários para a execução com bom gosto" (GEMINIANI, 1749 p.2). A seguir, ele desenvolve suas idéias relacionando o bom gosto ao discernimento e ao julgamento na aplicação dos ornamentos:

> O que é normalmente chamado de bom gosto no canto e na interpretação ao instrumento, tem sido considerado desde alguns anos como algo que destrói a verdadeira melodia e a intenção de seus compositores. Muitos supõem que o verdadeiro bom gosto não pode ser adquirido por regras de arte; pois isto é considerado um dom natural e peculiar concedido somente àqueles que têm naturalmente um bom ouvido, e muitos se iludem pensando possuir esta perfeição, entretanto é o que acontece quando aquele que canta ou toca sempre as mesmas ornamentações acreditando que desta maneira será considerado um bom intérprete, sem saber que tocar com bom gosto não consiste em ornamentações freqüentes, mas sim em expressar com força e delicadeza a intenção do compositor. (GEMINIANI, 1749, p.2).

Ele faz uma apresentação textual de quatorze ornamentos essenciais os quais ele chama notavelmente de ornaments of expression. Além do texto explicativo (anexo A) para cada ornamento, ele organiza uma tabela (figura 1) na qual são especificados os símbolos e a execução de cada um deles.

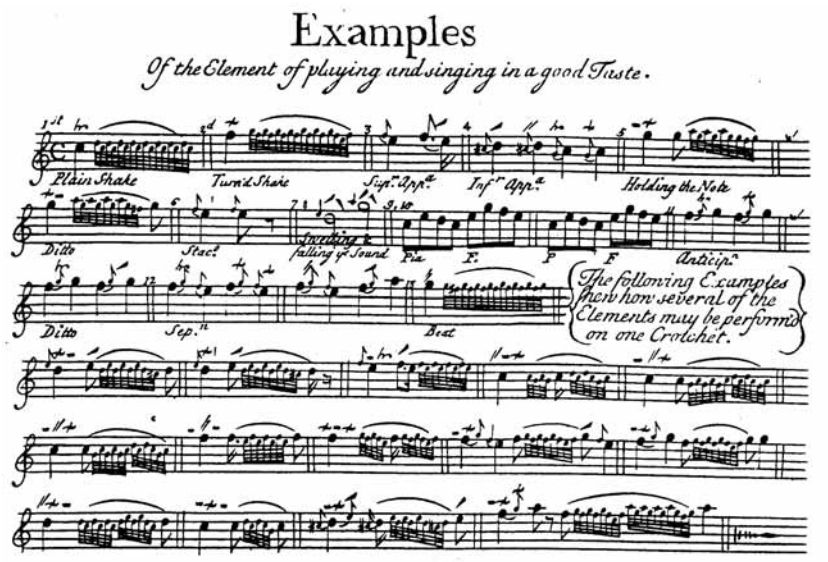



Figura 1 Ornamentos, símbolos e execução. Fonte: GEMINIANI, 1949, p.6

Dos quatorze ornamentos citados, cinco estão relacionados à expressão de diferentes afetos. Geminiani descreve a aplicação de cada um deles mostrando que é possível variar o efeito de um mesmo ornamento por diferenças sutis de execução. Ele demonstra como se produzem os afetos de alegria, ternura, amor, prazer, majestade e dignidade, assim como as pathopeia[7] que provocam medo, raiva, fúria, resolução, horror e lamentação.

Num estudo detalhado das reedições de Geminiani, o musicólogo Peter Walls (WALLS, 1986, p.221) notou que com o passar dos anos ele se tornou cada vez mais preocupado em explicitar suas idéias musicais, especialmente com relação à ornamentação. Walls mostra como Geminiani assimilou a notação musical francesa utilizando símbolos para a ornamentação e sinais de inflexão. Além disto, acrescentou ornamentações por extenso. Ele cita como exemplo um trecho do *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression* de William Hayes:

[7] Figuras retóricas que causam forte emoção. Ver Tarling, 2004

> "Minha opinião sobre ele (Geminiani) como compositor é que ele é extremamente desigual. As excursões que ele fez a Paris não contribuíram em nada para sua desigualdade: embora possam ter proporcionado um novo contorno às suas melodias, à sua maneira de variá-las ou mostrar perspicácia, apresenta como resultado uma de suas mais trabalhadas e complicadas melodias, uma massa impossível de se compreender"[8].

Em sua obra, as ornamentações carregam grande parte do apelo emocional ou seja, do *pathos* a que ele se refere com freqüência em seus tratados. O julgamento de suas obras por Hayes, como trabalhadas, complicadas e impossíveis de se compreender, se faz também pelo fato de Geminiani supervalorizar a ornamentação, escrevendo-a com freqüência por extenso. Porém, sua verdadeira intenção era deixar claro que estas são indispensáveis para execução calcada no que ele considerava bom gosto. Observamos que os adjetivos utilizados por ambos, Hayes, são os mesmo utilizados por Rousseau, em tom depreciativo, na sua definição do termo Barroco.

Sobre as articulações Geminiani apresenta suas idéias no *The Art of Playing on the violin* (Londres, 1751). Geminiani explicita o seu gosto desta vez como julgamento com juízo de valor designando-as: Buono, Medíocre, Cattivo, Cattivo o particolare, Meglio, Ottimo, Péssimo[9]. No enunciado do Example XX[10] Geminiani enfatiza que:

> Não é suficiente dar a elas (as notas) sua verdadeira duração, é necessário também dar a expressão apropriada a cada uma delas. Quando isto não é considerado, com freqüência acontece que muitas composições boas são arruinadas por aqueles que tentam executá-las. (Londres 1751, p.8)

Observamos com este enunciado que além da duração, Geminiani considera as articulações responsáveis também pelo conteúdo expressivo das notas. Ele apresenta três tipos de articulações: o staccato que segundo ele deve ser executado fora da corda, a nota simples tocada com arco na corda e o *swelling the sound*[11]cuja execução está descrita no Example IB:

> Uma das principais belezas do violino é o **swelling, ou seja**, o crescendo e diminuendo do som. É realizado com maior ou menor pressão do arco sobre as cordas, pela ação do dedo indicador. Nas notas longas o som deve começar suavemente, com um gradual crescendo até o meio, e então decrescendo até a ponta. Por ultimo, deve-se tomar cuidado especial para não interromper o curso do arco, dando continuidade do talão à ponta. Observando estes princípios, assim como mantendo o arco sempre paralelo com o cavalete, pressionando-o apenas com o dedo indicador, o instrumento terá uma bela sonoridade. (Londres, 1751, p.2)

No exemplo prático, referente ao Example XX Geminiani apresenta 14 padrões de articulações em tempo lento (Adágio, o Andante) e 14 em tempo rápido (Allegro o Presto) e suas respectivas classificações. David Boyden em sua introdução ao Facsimile do The Art... considera os julgamentos de Geminiani em relação às articulações como "difíceis de entender... em quais bases essas distinções são feitas não é claro além do fato que, golpes de arco em notas individuais sem nuance são geralmente considerados medíocres." Concordamos que o julgamento de Geminiani possa aparentemente conter pouca lógica; no entanto com o objetivo de compreender melhor as suas idéias, organizamos um quadro no qual pode se visualizar mais facilmente uma comparação entre os julgamentos das articulações em ambos, andamento lento e rápido.

Quadro 1: Articulações segundo Geminiani

Fonte: GEMINIANI 1751, p.2

| Adágio ou Andante | | **Allegro ou Presto** |
|---|---|---|
| Swelling the sound | **Ótimo** – utilizado juntamente às ligaduras de duas em duas colcheias e aplicado tanto na primeira quanto na segunda colcheia.<br>**Bom -** nas seqüências de mínimas, semínimas e colcheias.<br>**Melhor** - aplicado na seqüência de semicolcheias é considerado melhor do que a articulação simples de apenas ligaduras de duas em duas semicolcheias. | **Bom** – nas seqüências de mínimas e semínimas.<br>**Melhor** – na articulação mista de ligado e staccato, em seqüências de colcheias, aplicado sobre a segunda colcheia ligada. |

[8] "My opinion of him as a composer is that he is extremely unequal. The excursions he hath made to Paris, have not a little contribuited to his unequality: For althougth this may have given a new Turn to his Melodies, and his manner of variegating of the one, and the want of Perspecuity in the other, render some of his most laboured, complicated Strains a mere Hodge-Podge; an unintelligible Mass of Learning.". Willian Hayes, Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression, London, 1753, p.123, apud Peter Walls, op.cit, p. 228.

[9] Bom, medíocre, ruim, ruim ou particular, melhor, ótimo, péssimo. Dicionário Italiano-Português – Oberdan Masucci, São Paulo: Edição Folco Masucci, 1971.

[10] Geminani utiliza o termo "Example" para organizar cada tópico de seu tratado The Art of Playing on the violin.

[11] Observamos que o termo Swelling the sound corresponde ao termo Messa de voce em italiano. Acrescentamos que este efeito também aparece como um ornamento de expressão no Example XVIII do The Art...p.7

| | | |
|---|---|---|
| Arco na corda | 1-**Medíocre –** nas seqüências de mínimas<br>2- **Ruim ou particular** – nas seqüências do ritmo formado por semicolcheias pontuadas e fusas.<br>2- **Ruim –** nas seqüências de semínimas e de colcheias | **Ótimo** – na seqüência de semicolcheias, incluindo combinação com ligaduras.<br>**Bom** – nas seqüências de semicolcheias pontuadas ou não.<br>**Péssimo** – Nas seqüências de colcheias |
| Staccato | 1- **Ruim ou particular** – nas seqüências de semínimas, de colcheias e de semicolcheias. | 1 – **Bom** – nas seqüências de colcheias<br>2- **Melhor** – nas seqüências de colcheias quando misturado ao ligado e ao swelling the sound.<br>2- **Ruim** – nas seqüências de semicolcheias |
| Legato | **Ótimo –** Nas seqüências de colcheias misturado com o swelling the sound<br>**Bom** – sempre de duas em duas nas seqüências de semicolcheias<br>**Melhor** – quando misturado ao swelling the sound e variado com três ligadas | **Ótimo –**<br>**a)** nas seqüências de semínimas de duas em duas e alternado com o staccato.<br>b) Ótimo quando combinado com o arco na corda nas seqüências de semicolcheias.<br>c) Ótimo nas seqüências de semicolcheias, quando usado sobre misturando sobre duas ou três notas.<br>**Melhor –** nas seqüências de colcheias, alternando com os staccatos (melhor do que somente staccatos)<br>3- **Ruim –** nas seqüências de semicolcheias. |
| Ligadura sobre pontos | 1 **– Particular** – nas seqüências de semicolcheias | (não é citado) |

Observando o quadro acima, constatamos que Geminiani não atribui *ottimo* para nenhum padrão de articulação que inclua *staccato*. Ele atribui *ottimo* apenas para padrões compostos de duas articulações diferentes como, por exemplo, o *legato* e o arco na corda. Articulações que incluem o *staccato* são consideradas *Buonno* apenas nas seqüências de colcheias em tempo rápido e *Meglio* quando recebem a nuance do *swelling the sound* ou seguidos, ou antecedidos de *legatos*. Observamos também que as articulações sobre notas individuais sem a nuance do *swelling* são considerados por ele *mediocres*, *cattivo* o *particolare*.

Concluímos que o gosto de Geminiani não seguia os padrões de sua época. Geminiani tinha uma predileção pela variedade em detrimento da igualdade. A riqueza de detalhes prescritas por ele tanto para a ornamentação quanto para a articulação caracterizam o rebuscamento de suas composições e o caráter improvisatório. de suas obras. Ironicamente essas características que foram severamente criticadas em seu tempo, hoje em dia são objeto de grande interesse pela sua singularidade. Salientamos aos intérpretes da música do século XVIII, que a importância dada à ornamentação e à articulação deva ir além do simples reconhecimento dos símbolos e suas respectivas execuções. Muito mais do que isto, elas deve representar um gosto, uma época ou no caso de Geminiani, representar a inventividade e imaginação peculiar de um compositor.

## Referências bibliográficas

BARTEL, Dietrich. Musica Poetica: Musical Rethorical Figures in German Baroque Music. Nebraska: University of Nebraska Press, 2002.

BOYDEN, David D. The History of Violin Playing from its Origins to 1761. Londres: Oxford University Press, 1965.

_____. Introduction to Geminiani's The Art of Playing on the Violin (1751), edição facsimile. Londres: Oxford University Press, 1952.

BROWN, Clive. Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900. Londres: Oxford University Press, 1999.

CARERI, Enrico. Francesco Geminiani (1687 - 1762). Londres: Clarendon Press - Oxford, 1993.

CARTER, Stewart A., Ornaments. Grove Music on line<http//www.oxfordmusiconline.com/article/grove/music/pg4> acesso em 28/07/2008

DONINGTON, Robert. Baroque Music: Style and Performance A Handbook. New York – Londres: W.W. Norton & Company, 1982.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. Violino & Retórica. Monografia final do Curso Lato Sensu de Cultura e Arte Barroca. Universidade Federal de Ouro Preto, IAC, Ouro Preto, 1994.

GEMINIANI, Francesco. A Treatise of Good Taste in the Art of Music (edição facsimile), Londres, 1749.

_____. The Art of playing on the Violin, edição facsímile editada com uma introdução de David D. Boyden. Oxford: Oxford University Press, 1952.

TARLING, Judy. Baroque String Playing for ingenious learners. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000.

_____. The Weapons of Rethoric, a guide for musicians and audiences. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004.

**ANEXO A - Introdução e texto explicativo dos ornamentos. Fonte: GEMINANI, 1749**

[ 2 ]

## An INTRODUCTION to a good Taſte in MUSICK.

WHAT is commonly call'd good Taſte in ſinging and playing, has been thought for ſome Years paſt to deſtroy the true Melody, and the Intention of their Compoſers. It is ſuppoſed by many that a real good Taſte cannot poſſibly be acquired by any Rules of Art; it being a peculiar Gift of Nature, indulged only to thoſe who have naturally a good Ear: And as moſt flatter themſelves to have this Perfection, hence it happens that he who ſings or plays, thinks of nothing ſo much as to make continually ſome favourite Paſſages or Graces, believing that by this Means he ſhall be thought to be a good Performer, not perceiving that playing in good Taſte doth not conſiſt of frequent Paſſages, but in expreſſing with Strength and Delicacy the Intention of the Compoſer. This Expreſſion is what every one ſhould endeavour to acquire, and it may be eaſily obtained by any Perſon, who is not too fond of his own Opinion, and doth not obſtinately reſiſt the Force of true Evidence. I would not however have it ſuppoſed that I deny the powerful Effects of a good Ear; as I have found in ſeveral Inſtances how great its Force is; I only aſſert that certain Rules of Art are neceſſary for a moderate Genius, and may improve and perfect a good one. To the End therefore that thoſe who are Lovers of Muſick may with more Eaſe and Certainty arrive at Perfection, I recommend the Study and Practice of the following Ornaments of Expreſſion, which are fourteen in Number; namely,

1ſt A plain Shake ( ~ ) 2d A Turn'd Shake ( ∽ ) 3d A ſuperior Apogiatura ( ♪ ) 4th An inferior Apogiatura ( ♪ ) 5th Holding the Note ( - ) 6th Staccato ( | ) 7th Swelling the Sound ( ⟩ ) 8th Diminiſhing the Sound ( ⟨ ) 9th Piano ( p. ) 10th Forte ( f. ) 11th th. Anticipation ( ♪ ) 12th Separation ( ♪ ) 13th A Beat ( // ) 14th A cloſe Shake ( ∿ ) From the following Explanation we may comprehend the Nature of each Element in particular.

### ( *Firſt,* ) Of the PLAIN SHAKE.

The plain Shake is proper for quick Movements; and it may be made upon any Note, obſervingafter it to paſs immediately to the enſuing Note.

### ( *Second,* ) Of the TURNED SHAKE.

The turn'd Shake being made quick and long is fit to expreſs Gaiety; but if you make it ſhort, and continue the Length of the Note plain and ſoft, it may then expreſs ſome of more tender Paſſions.

### ( *Third,* ) Of the Superior APOGIATURA.

The Superior Apogiatura is ſuppoſed to expreſs Love, Affection, Pleaſure, *&c.* It ſhould be made pretty long, giving it more than half the Length or Time of the Note it belongs to, obſerving to ſwell the Sound by Degrees, and towards the End to force the Bow a little: If it be made ſhort, it will loſe much of the aforeſaid Qualities; but will always have a pleaſing Effect, and it may be added to any Note you will.

### ( *Fourth,* ) Of the Inferior APOGIATURA.

The Inferior Apogiatura has the ſame Qualities with the preceding, except that it is much more confin'd, as it can only be made when the Melody riſes the Interval of a ſecond or third, obſerving to make a Beat on the following Note.

### ( *Fifth* ) Of Holding a NOTE. )

It is neceſſary to uſe this often; for were we to make Beats and Shakes continually without ſometimes ſuffering the pure Note to be heard, the Melody would be too much diverſify'd.

*Sixth*

### (*Sixth*) Of the STACCATO.

This expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; and for this Reason Singers should be careful to take Breath in a Place where it may not interrupt the Sense.

### (*7th* and *8th*) Of SWELLING and FALLING the SOUND.

These two Elements may be used after each other; they produce great Beauty and Variety in the Melody, and employ'd alternately, they are proper for any Expression or Measure.

### (*9th* and *10th*) Of PIANO and FORTE.

They are both extremely necessary to express the Intention of the Melody; and as all good Musick should be composed in Imitation of a Discourse, these two Ornaments are designed to produce the same Effects that an Orator does by raising and falling his Voice.

### (*Eleventh*) Of ANTICIPATION.

Anticipation was invented, with a View to vary the Melody, without altering its Intention: When it is made with a Beat or a Shake, and swelling the Sound, it will have a greater Effect, especially if you observe to make use of it when the Melody rises or descends the Interval of a Second.

### (*Twelfth*) Of the SEPARATION.

The Separation is only designed to give a Variety to the Melody, and takes place most properly when the Note rises a second or third; as also when it descends a second, and then it will not be amiss to add a Beat, and to swell the Note, and then make the *Apogiatura* to the following Note. By this Tenderness is express'd.

### (*Thirteenth*) Of the BEAT.

This is proper to express several Passions; as for Example, if it be perform'd with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, *&c.* If it be play'd less strong and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, *&c.* But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, *&c.* By making it short and swelling the Note gently, it may express Affection and Pleasure.

### (*Fourteenth*) Of the Close SHAKE.

This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, *&c.* But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, *&c.* and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreable; and for this Reason it should be made use of as often as possible.

Men of purblind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings? But whenever I hear such a Question put, whether for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall mak no Difficulty to answer in the affimative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that the



the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases.

These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany'd with Words; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience to be first inspired himself, which he cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.

# MÚSICA NA UMBANDA

*Renata Schmidt de Arruda Gomes*

RESUMO: Esta investigação faz parte de uma pesquisa de mestrado, em andamento, onde busco discutir as práticas sonoras de um Terreiro de Umbanda localizado na cidade de Pelotas/RS. Tal trabalho se dá através de uma etnografia focada na memória dos participantes do referido grupo, com o objetivo de analisar e entender o fazer sonoro a partir da visão êmica. Neste texto pretendo focalizar nas seguintes questões: valores sonoros do ambiente em questão e música e conversão.

PALAVRAS-CHAVE: Memoria, Música, Umbanda.

ABSTRACT: This investigation makes part of an inquiry of master's degree in progress where I look to discuss the resonant practices of a Terreiro de Umbanda located in the city of Pelotas/RS. Such work happens through an ethnography focused in the memory of the participants of the above-mentioned group, with the objective to analyse and to understand doing resonantly from the vision emic. In this text I intend to focus in the next questions: resonant values of the environment open to question and music and conversion.

KEYWORDS: Memory, Music, Umbanda.

Meu primeiro contato com a Umbanda deu-se no ano de 2003 devido a um convite que recebi por parte de amigos para ir a uma "festa de Ciganos", em virtude do aniversário do Terreiro de Umbanda Reino de Luz – este que hoje é meu objeto de pesquisa. Passei a freqüentar a casa e após algum tempo a fazer parte da corrente[1]. No ano de 2005 me afastei da terreira[2] por motivos pessoais e em 2007 voltei a ter contato com o Reino de Luz, mas dessa vez como pesquisadora.

Refletindo sobre minhas experiências como membro da terreira – através da escrita de um caderno de campo de memórias –, juntamente com este novo encontro com a casa e minhas idas a campo, observei que o fato de a Umbanda ser uma religião musical foi um fator muito importante para que eu me convertesse umbandista, assim sendo busquei saber como os membros da corrente do Reino de Luz viam tal questão. No presente texto, pretendo começar a refletir sobre: O fato de a Umbanda ser uma religião musical influenciou para que os umbandistas do Reino de Luz entrassem ou continuassem nesta? Se existe gira[3] sem música? E caso sim: se é a mesma coisa.

## Uso da memória como elemento na pesquisa etnográfica

Além de ser uma categoria já prevista dentro do universo umbandista – através da memória corpórea, utilizada como forma de reconhecer as entidades[4] ou também da transmissão de conhecimentos que é em grande parte repassada via oral – a obtenção de dados a partir de memórias é bastante usada pelos que trabalham com narrativas e a entrevista é um dos meio de chegar a essas informações.

Tomando como exemplo o trabalho de Cláudia Neiva de Mattos, "A poesia popular na república das letras – Silvio Romero folclorista", onde a autora, concentrada nos textos de Silvio Romero, "[...] nos problemas que eles manifestam e levantam, e na maneira como se relacionam com as questões marcantes de sua obra e de sua época", parte para uma análise mais geral dos estudos oitocentistas brasileiros sobre poesia popular. A autora relata que os estudos de Silvio Romero acerca da poesia popular tiveram como base suas vivências, isto é, que este não foi a campo para recolher esses cantos e poesias. "Silvio aproveita as circunstâncias que a vida lhe oferece para ir colhendo aqui e ali, desde os tempos de menino, nas várias províncias por onde passa, os documentos que reunirá nos Cantos e Contos". Mas nem por isso os escritos de Silvio Romero não são importantes, a autora destaca exatamente o contrário, o quão importante é a contribuição dele para os estudos de folclore (Mattos, 1994).

Sendo assim, busco ver a reconstituição de minhas memórias e o uso delas como um recurso etnográfico, como realizado por Sílvio Romero e, ao mesmo tempo, farei como Cláudia Neiva de Mattos, situarei esse discurso e verei como ele pode de fato ser utilizado como um recurso etnográfico.

---

[1] Assim é chamado o grupo de participantes do Terreiro.
[2] Utilizo o termo terreira, no feminino, pois é desta maneira que os membros do Reino de Luz se referem a casa.
[3] Assim também são chamados os trabalhos ou rituais da casa.
[4] As entidades são os espíritos com quem os médiuns da Umbanda incorporam.

Segundo Gomes,

> "A memória é um trabalho. Como atividade, ela refaz o passado segundo os imperativos do presente de quem rememora, resignificando as noções de tempo e espaço e selecionando o que vai e o que não vai ser "dito", bem longe, naturalmente, de um cálculo apenas consciente e utilitário. Quem aceita fazer o trabalho da memória, o faz por alguma ordem de razões importantes, dentre as quais estão a busca de novos conhecimentos, a realização de encontros com outros e consigo mesmo, de forma a que os resultados sejam enriquecedores sob o ponto de vista individual e coletivo." (GOMES, 1996: 22)

Com este objetivo de "busca de novos conhecimentos" e "realização de encontros com outros e consigo mesmo" é que proponho o uso da memória como meio de obter materiais etnográficos. Aqui, através das entrevistas, de convivência com os envolvidos e conversas, busco melhor entender os discursos dos participantes do Reino de Luz acerca de suas vivências e práticas religiosas.

Uso minhas memórias, sem pretender, de forma alguma realizar um monólogo e privilegiar as minhas concepções, pois sei que elas não podem refletir o que os participantes daquele ambiente pensam sobre ele. Além disso não pretendo realizar um trabalho em cima somente dessas memórias, mas com elas, estas podem ser úteis se aliadas as memórias dos membros da corrente e a um trabalho de observação-participante previamente estruturado. Deste modo a memória é a principal categoria metodológica deste trabalho, ela foi o recurso utilizado durante as conversas, entrevistas, constituição do questionário destas e até mesmo para chegar aos questionamentos relativos ao campo em si.

## Música como fator de conversão e permanência na Umbanda

Acredito que a música possa ser um atrativo dentro da religião. Assim como aconteceu em meu caso específico – relatado acima – outras pessoas podem ter se aproximado da religião a partir da música. Deste modo considerei bastante interessante saber como os membros da corrente do Reino de Luz vêm e sentem a musica dentro da religião, a fim de saber se a música havia sido um fator importante na conversão e permanência destes na Umbanda.

As práticas musicais são descritas de diferentes maneiras pelos membros do Reino de Luz. Estas adquirem valores que a primeira vista poderiam ser considerados como extra-musicais, mas que, para os participantes da casa, fazem parte do universo sonoro. Assim, muitos consideram que para o trabalho e a música serem bons, o tamboreiro precisa ter vontade de tocar e de estar no ambiente religioso. Além de vontade, seriedade e vibração também são valores recorrentes nas falas dos umbandistas da casa em questão. Deste modo, vontade, seriedade e vibração tornam-se características que a música deve ter para que os trabalhos fluam bem.

A música é vista também como um fator de ajuda na concentração e na entrega[5] dos participantes durante os rituais. Luiz Roberto Jara, mais conhecido como Zinho[6], relata

> Zinho – "Eu.. quando eu entrei? Foi no aniversário da terrera. Na inauguração, era aniversário e sinceramente eu entrei porque.. mais pelo tambor assim, não entrei pela religião, porque eu.. entrei pelo tambor mesmo, porque eu gostava de tocar tambor, tambor e percussão, entrei por onda assim porque eu queria tocá. Aí.. logo depois eu comecei a me envolvê com a religião, a vê que eu.. que eu não tinha entrado só por aquilo, que a minha missão era seguir espiritualmente com a religião. Foi por isso, entrei mais pela música mesmo porque eu sempre gostei.
>
> **Eu – "Tu acha que existe gira sem música?"**
>
> Zinho – "Pode até existir. Acho que existe, mas a vibração fica totalmente diferente. Pra mim quando... no caso assim, eu me concentro melhor com a música assim, com.. o ponto tocado. Eu consigo mentalizar algo e aí eu entro num nível, aí eu consigo tê uma... mas sem tê a música começa aquela... mesmo tando silêncio eu não consigo me concentrar direito, a música pra mim influencia muito."
>
> **Eu – "Na concentração?"**
>
> Zinho – "É, na concentração." (Em entrevista a autora)[7]

Para Zinho, a música não só influenciou em sua entrada para religião como ajuda em sua concentração durante os trabalhos. Perguntei a Diego Peres

> Eu – "O fato da.. de a Umbanda sê uma religião musical influenciou pra ti.. te interessares?"

---

[5] Entregar a cabeça é como os membros da corrente se referem à incorporação.
[6] Optei pela utilização dos apelidos, pois é assim que estas pessoas são conhecidas e tratadas dentro da terreira. Zinho é o tamboreiro do Reino de Luz.
[7] Transcrevi as entrevistas com as falas coloquiais.

> Diego Peres – "Claro, com certeza, porque a.. a música assim, ela te.. ela te concentra mais, ela faz tu concentrar no que tu ta vivendo, no que tu ta presenciando no momento. A vibração do... a vibração que o som, assim, causa em ti é uma vibração boa.. quando tu tas envolvido em certos rituais que a Umbanda tem." Eu – "E.. como tu sente a música dentro da Umbanda, dentro da nossa casa?"
>
> Diego Peres – "Eu acho que a música dentro da nossa casa ela vem... como mais... assim ó, a mais pura vibração porque eu acho que é dali que vem.. não que eles precisem disso, mas é que dali que vem a nossa vontade de.. de entregá, acho que é dali que vem a nossa firmeza. Sabe? Não é tanto pra eles, acho que é mais é pra nós mesmo."
>
> Eu – "Entendi. E existe gira sem música?"
>
> Diego Peres – "Ah, existe."
>
> Eu – "Ta e é a mesma coisa, tu acha que é a mesma coisa?"
>
> Diego Peres – "Não. Porque é a mesma coisa assim ó.... se tu ta numa festa, vamo botá assim pra vê se tu me entende, se tu tas numa festa, numa festa sem música, tu não tens a mesma animação, tu não tens a mesma dedicação, vamo dizê assim.. agora se... aonde a música ta tocando, tu.. te distrai, aí tu começa a ficá mais feliz, tu.. começa a te vibrá mais, muda."
>
> Eu – "E é a mesma coisa na religião?"
>
> Diego Peres – "É a mesma coisa na religião." (Em entrevista a autora)

Aqui Diego, assim como Zinho, aponta a música como sendo um elemento importante dentro da concentração do médium, para a "vontade de entregá". Lucas Loy tem uma visão parecida

> Eu – "E o fato da Umbanda sê uma religião musical ti influenciou a escolhê essa religião pra sê a tua? Fez com que tu seguisse nela? Influenciou em alguma coisa?"
>
> Lucas – "Influenciou muito, eu acho tri bonito assim, acho.. eu acho que é uma das coisas também diferenciáveis, né, influenciou.. vamô dizê 50% assim."
>
> Eu – "Ta e existe trabalho, gira sem música?"
>
> Lucas – "Existe."
>
> Eu – "E é a mesma coisa?"
>
> Lucas – "Não, bem diferente."
>
> Eu – "Por quê?"
>
> Lucas – "Porque na verdade, a vibração, a empolgação, o... a própria doação, que tu te entrega, né? Que tu te deixa levá pela música, a música acaba te..... relaxando, eu acho, te soltando, te harmonizando, tudo de bom assim eu acho que a música traz pra religião." (Em entrevista a autora)

Lucas fala na música na Umbanda como sendo um dos fatores que diferenciam esta das outras religiões. Em entrevista a Luiz Carlos Jara – Lom – Cacique[8] do Reino de Luz, eu fiz a seguinte pergunta

> Eu – "Tu me disseste que o tambor te chamou atenção a primeira vez que tu foste numa casa de.. de Umbanda. Tu acha que, o fato da religião sê musical, te influenciou a continuá nela, também..?"
>
> Lom – "Sem dúvida nenhuma. A.. a música é um.. é uma das formas de comunicação mais antiga da humanidade, principalmente a percussão. O homem antes de falá batia em tocos, em troncos, palmas e gritos e se comunicavam através.. mais musical do que qualquer outra forma de comunicação e... sabendo que tudo no mundo é energia e uma das energias mais palpáveis, as freqüências mais... que nós usamos pra nos comunicá é a vibração, é o som.. e se esse som é harmônico e te trás uma mensagem, mais ainda, porque ele usa a palavra, a harmonia e a vibração. Tudo isso é física, isso.. atinge todo o nosso corpo, todo os nossos chacras, favorecendo uma sintonia maior com o universo, isso é música, isso é Umbanda." (Em entrevista a autora)

Lom fala na música como sendo energia, Carmen Jara relata o seguinte em relação à música

> Eu – "O fato da Umbanda sê uma religião musical influenciou pra que ela te chamasse atenção e que tu continuasse a freqüentar essa religião?"
>
> Carmen – "Não, assim ó, eu acho que a música, eu acho que o ritual aquele todo dos pontos, ele faz parte, até porque eu acho que a música.. ela tem que fazê parte de todas as atividades humanas, eu acho que a música é fundamental, como educadora eu tenho provado isso aí, que a música faz falta em todas as nossas atividades e na religião também, porque? Porque eu acho que... que a música, ela eleva o espírito, mesma coisa se eu for dizê, se tu ta num... numa festa, aí ta todo mundo parado, olhando um pra cara do outro, conversando,

---

[8] Cacique ou Chefe de Terreiro é a pessoa responsável pela parte espiritual da terreira.

> daqui a pouco começa a música, mudou a festa, as pessoas vão pra aquele sentido, pra aquele nível assim ó, de festa, de música. A mesma coisa na igreja, tu ta ali ajoelhada rezando, na tua, daqui a pouco, ta vem a música, na igreja católica, em qualquer outra religião. Eu acho que a música é fundamental, ela eleva o espírito da pessoa pra aquilo que ela ta vivendo naquele momento...." (Em entrevista a autora)

Mesmo dizendo que o fato de a Umbanda ser uma religião musical não fez com que ela entrasse e permanecesse nesta, Carmen tem opinião próxima a de muitos participantes da terreira, vê a música como "fundamental", "elava o espírito da pessoa pra aquilo que ela ta vivendo naquele momento". Assim como Lucas, Diego e Zinho que acreditam que ajuda na entrega, na concentração.

Taize Pereira leva mais fundo essa questão

> Eu – "..... Existe Gira sem música?"
>
> Taíze – "É, eu acho que não. Acho que é bem... existe né, não que os nossos Guias não consigam se aproximar, mas eu acho que a música gera um.. um campo energético que facilita, põe as pessoas no mesmo patamar de energia, consegue fazê esse equilíbrio e.. facilita, com certeza."
>
> Eu – "E como tu sente a música dentro da religião?.. Quando tu ta dentro da corrente e começa a tocá o tambor..."
>
> Taíze – "Eu acho que é.... é como se abrisse um... uma porta de.. e emanasse energia, é bem direto. É bem direto, começa o primeiro toque do tambor e a gente sente uma vibração, uma energia diferente, bem, bem direto mesmo.." (Em entrevista a autora)

Para Taize não existe Umbanda sem tambor é "complicado" e "as pessoas não se entregam do mesmo jeito", pois a música "põe as pessoas no mesmo patamar de energia".

## Considerações finais

Apesar de cada participante da casa descrever a música enfatizando diferentes fatores, muitos termos e designações são comuns. Todos conotam grande importância para a música dentro dos trabalhos rituais, mesmo explicando-os de maneiras diferentes. Vejo também existir um consenso sobre a música ser portadora de vibração (energia) e influenciar na entrega (concentração).

Dentro do Reino de Luz, a música ou toque, como muitas vezes são denominadas as práticas sonoras da casa, são diretamente relacionadas à vibração ou energia. A vibração (energia) é vista como um fator essencial dentro dos rituais, sempre se procura uma boa vibração, isto é, vibração elevada, pois deste modo os Guias de luz[9] podem aproximar-se de maneira mais efetiva aos médiuns. Para tal, os membros da casa devem manter a energia da corrente o mais elevada possível e a música é vista como um fator de ajuda nesta missão. Por este motivo, a vontade e a empolgação são consideradas muito importantes durante os rituais, principalmente na hora de tocar e cantar os pontos, pois se acredita que quando fazemos algo com vontade nossa energia está mais elevada, logo, se os pontos são tocados e cantados com vontade, a vibração da corrente torna-se mais elevada. Assim sendo, no Reino de Luz, vontade e empolgação tornam-se características musicais essenciais para o bom andamento dos trabalhos.

Através dos relatos nas entrevistas pode-se notar também que para muitos participantes a música foi um fator de atração e conversão à religião. Logo, o fato de a Umbanda ser uma religião musical influenciou muitos dos entrevistados a se converterem a ela, assim sendo, acredito poder cogitar a hipótese, neste caso específico, de ver a música como sendo uma porta de entrada para a Umbanda e para o Reino de Luz.

Acredito também, que discutir a música como uma porta de entrada para a religião, possa trazer a tona outras questões sobre a música e a como os umbandistas se relacionam com esta. A partir do questionamento "o fato de a Umbanda ser uma religião musical influenciou para que tu entrasses ou permanecesse nesta?", pude notar a importância que os membros da corrente do Reino de Luz dão à música nos cultos e, com isto, abre-se um importante caminho de conversação sobre as práticas musicais e a relação destas com os participantes da casa.

## Bibliografia:

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica.** Trad. José Reginaldo Gonçalves. Ed. Da UFRJ. Rio de Janeiro: 1998.

GOMES, Ângela de Castro. **A guardiã da memória**. *Acervo* - Revista do Arquivo Nacional, v.9, nº 1/2, p.17-30, jan./dez. Rio de Janeiro: 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 1º edição 1968. Trad. Beatriz Sidou. Centauro Editora. São Paulo: 2006.

[9] O mesmo que entidade.

MATTOS, Cláudia Neiva. **A Poesia Popular na República das Letras – Sílvio Romero Folclorista**. Editora UFRJ. Rio de Janeiro: 1994.

# ANÁLISE MUSICAL E O PENSAMENTO DA DIFERENÇA

*Carole Gubernikoff (UNIRIO)*

Antes de mais nada gostaria de agradecer o convite da comissão organizadora do simpósio e dizer que considero esta oportunidade um privilégio. Vou aproveitar a oportunidade do convite para o V Simpemus para apresentar um texto bastante livre, em que tecerei considerações sobre as atividades ligadas à análise musical, que tem sido meu campo privilegiado de pesquisa e à música, considerada como um pensamento.

Venho lidando com os temas e questões que vou tratar ao longo dos anos e são eles que têm servido de fundamentação para uma prática cotidiana. Alguns deles poderão parecer extremamente ambíguos e genéricos, outros, mais pessoais e empíricos.

A relação entre a análise musical e o pensamento musical não é de natureza simples. Defendo a posição que o pensamento é um acontecimento raro e que, por sua própria natureza, são eles que dão sentido à música. Os acontecimentos musicais devem ser distinguidos de peças musicais em geral. A vida no mundo atual é sobrecarregada de peças que não estabelecem uma relação de força e sentido com a força da palavra música. Ao contrário, o excesso de "músicas" ao invés de aumentar a qualidade da sensação musical, cria um silêncio cultural. Por outro lado, a análise musical pode ser "aplicável" indiscriminadamente a obras e peças em geral, sem envolvimento com questões de valor, cumprindo muitas vezes um papel de legitimação.

Nas últimas décadas a busca por metodologias de análise musical ocupou grande parte da literatura acadêmica sobre música. Ultimamente, parece que houve um silêncio: não há mais questões analíticas ou metodológicas e os autores de livros que se tornaram referência por apresentarem teorias e metodologias analíticas os anos 80 e 90, se voltaram para outros "objetos": os multimeios, a canção popular, as práticas interpretativas, a musicologia histórica. Parece que a noção de pós- modernidade, com sua força de aniquilação das diferenças, dissolveu a própria idéia de que existe um pensamento musical e uma intelectualidade musical.

A dificuldade da tarefa a que me entreguei no início dos anos 80, foi a de encontrar um pensamento da diferença que servisse de suporte para uma intuição profunda: a de que uma obra merece este nome quando se trata de uma singularidade e que esta singularidade está necessariamente ligada a uma universalidade e não uma particularidade que remete a uma generalidade.

Esta perspectiva não tem nenhuma implicação culturalista ou de recuperação de antigos critérios como a identificação da música de origem européia como a única de caráter "universal", mas diz respeito á própria natureza da música como pensamento. Além disso, minha pesquisa de tese envolvia a formulação de uma anti-metodologia, extraída a partir de textos musicais do século XX que, em minha opinião, desafiavam a noção de tempo cronológico e linear que eu identificava com o tempo da música em que a própria tonalidade definiria a necessária direcionalidade. Nesta tese, de 1993, defendi o conceito de que o conteúdo da música tonal é seu próprio sistema de referência, tomado não como "sintaxe", mas como conteúdo. Esta referencialidade do sistema é que permitiria a produção de obras singulares, nos casos de haver um pensamento musical e obras genéricas, identificáveis formalmente mas sem conteúdo musical.

Podemos começar a desfazer este emaranhado de tautologias, o das singularidades que remetem á universalidade se encararmos cada uma destas singularidades dentro de um contexto de questões.

A primeira, de ordem filosófica, remete ao que Deleuze considera revolução copernicana, do pensamento quando Kant enuncia o tempo como um *a priori* da subjetividade.

A música, desde a antiguidade clássica e da Idade Média, era considerada o número do tempo. A aritmética se ocupava do número puro, a geometria do número no espaço, a música do número no tempo e a astronomia do número no espaço e no tempo. Ainda na antiguidade clássica Aristóteles complementa Platão, quando encontra na mudança, na transformação dos corpos, de acordo com o antes e o depois, a medida do tempo. Aí nos encontramos diante de um primeiro paradoxo: se o tempo é auferível pelas transformações corporais, como a música pode ser considerada a medida do tempo se nela nada se transforma? Vemos, então que a concepção física da música e do som era muito mais de

natureza incorpórea que corporal e que a música efetivamente escutada não fazia parte, necessariamente da eternidade e da imutabilidade do universo. Esta questão assombrou o primeiro grande pensador da civilização cristã, Santo Agostinho, quando, nas Confissões, livro IX, estabeleceu a relação entre eternidade e o presente, o passado e o futuro através da música.

Esta verticalidade da música, no sentido de uma não direcionalidade, pode estar na raiz da questão da universalidade e singularidade. Há uma relação vertical entre as duas, uma remetendo à outra, sem passar pela generalidade dos particulares.

Para mim, na prática cotidiana do exercício da profissão de professora de análise musical, eu estava lidando com obras singulares, que remeteriam à universalidade, mas ao mesmo tempo dentro de contextos necessariamente genéricos, como a cultura, a historicidade, os estilos e as performances individuais.

Esta ambigüidade da obra artística, entre o universal e o contingencial está muito bem expressa por François Lyotard,

> É um erro grave e comum impor às obras de arte uma classificação por períodos ou por escolas. [...]
>
> O que há de arte nas obras é independente destes contextos mesmo que elas não se manifestem senão neles e na sua oportunidade. A obra de arte é sempre um gesto de espaço-tempo-matéria; a arte de uma peça musical, um gesto de espaço-tempo-musical.[1]

Voltando à questão do "silêncio" que recaiu sobre as metodologias de análise musical nos últimos vinte anos, podemos pensar que houve ao mesmo tempo um esgotamento das "novidades" metodológicas trazidas principalmente por teóricos do mundo acadêmico anglo saxônico: a teorias neo-schenkerianas e a teoria dos conjuntos (*set theory*). A situação pode ser comprovada se comparamos a versão do verbete *Análise Musical* escrito por Ian Bent, na década de oitenta e a versão de mesmo autor do ano 2000. As mudanças são muito pequenas, com o agravante de que o espaço concedido a estas duas "metodologias" se tornou ainda maior, cedendo ao enorme poder das teorias predominantes nas universidades americanas. Eu mesma, desde o início dos cursos de pós-graduação fundado em 1994 tenho contribuído para este estado de coisas.

Os grandes livros sobre análise musical dividiam as metodologias em categorias que nem sempre muito claras em suas definições. Num livro a redução Schenkeriana era chamada de psicológica e noutro de formalista. A teoria dos conjuntos deve ser considerada sempre "formalista" apesar de sua maior dificuldade ser a de não estabelecer critérios de segmentação e de não "revelar" uma possível forma. Como se posicionar frente às chamadas grandes formas sem transformar os alunos em processadores de sonatas, como se a "forma sonata" existisse efetivamente.[2]

Dentro deste emaranhado de questões, alguns textos se tornaram referências obrigatórias, sem manifestações de novas metodologias. . Dentro da vertente da música tonal podemos citar os dois clássicos de Charles Rosen: *Classical Style* e *Sonata Forms*.[3] Considero toda a parte introdutória do livro *Structural hearing*, de Felix Salzer, uma lição permanente das noções de contraponto e harmonia. Apesar da inconteste qualidade do livro de Allen Forte, *Introduction to schenkerian analysis*, falta nele o sopro de musicalidade do livro de Salzer e não caberia aqui retomar discussões sobre quem seria o "verdadeiro" herdeiro das teorias de Schenker.

Sobre Schenker, sabemos muito pouco. Quando estive na Universidade de Columbia, em 1998/99, vi prateleiras de obras de Schenker em alemão, volumes sobre Beethoven, que nunca fui capaz de abordar, pois estava concentrada em minhas pesquisas. A sensação de que havia um universo frustrantemente perdido bem ao alcance de minhas mãos, foi terrível. Entretanto, qualquer tradução de seus textos transpira paixão, organicidade, virtualidade, o que os textos mecânicos "de aplicação" não possuem absolutamente. Para Schenker a harmonia é uma virtualidade que necessita de compositores "geniais" para intuí-la e atualizá-la. A música existe em estado latente e cabe ao compositor/intérprete, atualizá-la, fazê-la soar. Não sou especialista neste tema e conheço pessoas que o fazem com a maior seriedade e respeito, mas meu fascínio por estas categorias implícitas, como um devir que se atualiza na duração me fascinou. Por ocasião de minha pesquisa desenvolvida durante o pós doutorado sobre a música de Tristan Murail e de Almeida Prado, o tema da temporalização de uma virtualidade me fascinou. Como estava lidando com a música de um compositor francês que reivindica uma natureza sonoro-timbrística como base para a escuta musical, cometi o sacrilégio de adaptar à teoria dos espectros sonoros as categorias de redução e prolongação, realizando grandes gráficos de reduções de seções inteiras.

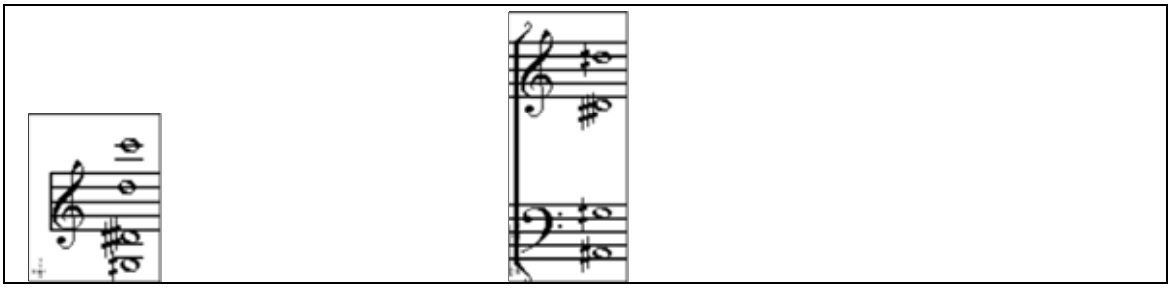
---

[1] Idem, ibidem p. 4

[2] Podemos mencionar três livros importantes: Analysis de Ian Bent e william Drabkin, New Grove Handbook in Music, London: Macmillan, 1987; Music Analysis in Theory and Practice, Jonathan Dunsby & Arnold Whittall, London, Faber, 1988; A Guide to Musical Analysis, Oxford, Oxford University Press, 1987.

[3] Rosen, C. - The Classical Style, New York: Norton, 1997; Sonata Forms , New York: Norton, 1988

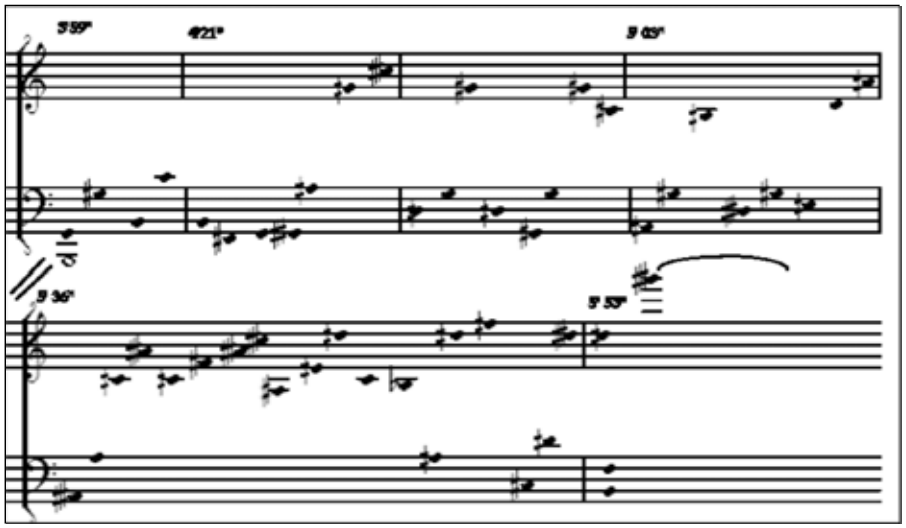
Dois exemplos extraídos de *Désintégrations* de Tristan Murail

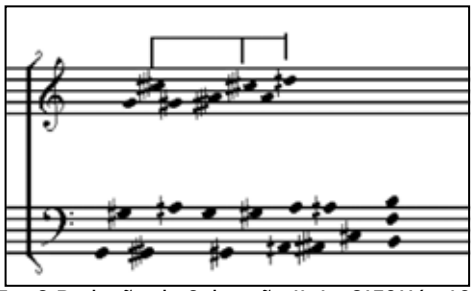


A#1{p: 7,11, 20, 36} A#1{p: 4, 7, 11, 21}

0'11'' 1'43''

Ex. 1 – Início, seção I, dois acordes extraídos de uma mesma fundamental





Ex. 2 Redução da Subseção IIa' – 3'59''(p.19:c 4) – 5'52'' (p.25:c 7)

Na segunda redução do exemplo 2, pela verticalização dos elementos podemos verificar com clareza que existe uma linearidade intrínseca entre as vozes, que são conduzidas através de uma harmonia micro tonal, extraída da expansão dos parciais da nota sol.

Mas, para além das pesquisas e das reflexões sobre as técnicas e as estéticas da música contemporânea, existe um lugar preservado: o ensino da graduação. Concordo com as advertências de Felix Salzer, discipulo de Schenker, que recomenda no livro *Structural hearing*, não expor alunos ainda em formação aos conceitos schenkerianos de redução, prolongação, background e foreground, Urlinie, Urzats e níveis intermediários.[4] Podemos nos concentrar em transmitir através da apreciação musical e do treinamento nas atividades e reconhecimento e segmentação de ritmos, texturas, harmonias, caráter, estilo e tudo o que envolve o aprendizado da música e não da análise musical. Tem sido na prática cotidiana do ensino na graduação que tenho tirado os maiores aprendizagens da música, através do repertório clássico, acreditando que a aprendizagem se realiza no contato direto com o pensamento musical.

[4] Salzer, F. - Structural Hearing: Tonal Coherence in Music, New York, Dover, 1967.

Vamos agora, depois desde longo comentário, retomar o início da palestra, quando mencionei a revolução copernicana de Kant, o deslocamento do tempo, juntamente com o espaço, na constituição do sujeito e conseqüentemente dos objetos. Tempo e espaço em Kant são os dois *a priori* que possibilitam projetar sobre o mundo esquemas e são estes esquemas que permitem a transformação dos fenômenos em objetos.

Tomarei como guia um artigo de Bernard Sèves, traduzido por mim na revista *Debates 5,* "O que a música nos ensina sobre a noção de forma em geral". Neste texto ele confronta duas grandes vertentes do pensamento sobre a forma musical. No primeiro, formulado por Vincent D'Indy, a forma musical se constitui a partir de modelos paradigmáticos: a fuga de Bach, as sonatas de Beethoven, e assim por diante. Ele chama esta vertente de dogmática, e a considera normativa, escolástica e escolar. A outra vertente, ele chama de histórico-sintética, considera caso a caso ao longo da história. "Esta vertente não é normativa , é pluralista, mas tem um resultado definidor muito pobre"

Neste artigo, Bernard Sèves inverte a tradicional dependência das formas musicais ao verbal e ao picturial. A partir de uma leitura dos textos de Kant, ele constrói uma noção de forma que se constitui a partir do jogo das sensações. Para esclarecer esta noção este recorre a passagens da *Crítica da faculdade de julgar*:

> " toda forma dos objetos dos sentidos (tanto as dos sentidos externos quanto as mediadas, de sentido interno) ou é figura [gestalt] ou é jogo. No segundo caso, ou é jogo de figuras [gestalten], (no espaço: a mímica e a dança) ou é puro e simples jogo de sensações (no tempo). A continuação da passagem mostra como este puro e simples jogo das sensações no tempo corresponde à música, o que é confirmado no §51.3. o que me interessa aqui é que a forma pode ser pensada não apenas como figura, mas também como jogo, quer dizer, como movimento (SÈVES, pg.95).

Já quando discute a *Analítica do Belo*, Sèves conclui com as seguintes formulações:

> "[em Kant]... a forma não é estrutura, mas princípio estruturante; mais do que ter uma forma deveríamos dizer que a coisa toma forma e que ela não cessa de se formar. Idéia capital: a forma é movimento e movimento inacabado porque livre, quer dizer não determinado por um conceito. É por isso que o movimento é pensado por Kant como reflexão do espírito sobre a coisa como trabalho da imaginação. (SÉVES, pg. 97).

Não caberia a esta palestra extrair e desenvolver as complexidades do pensamento de Kant, principalmente no que diz respeito às extraordinárias formulações constantes na *Crítica do Juízo* e na *Analítica do Belo* que partem do princípio da sensação auto-reflexiva e sem conceito. O que gostaria de guardar é apenas a idéia de princípio estruturante e de coisa que "toma forma" e que "não cessa de se formar". A liberdade da forma é ela "não ser determinada por um conceito".

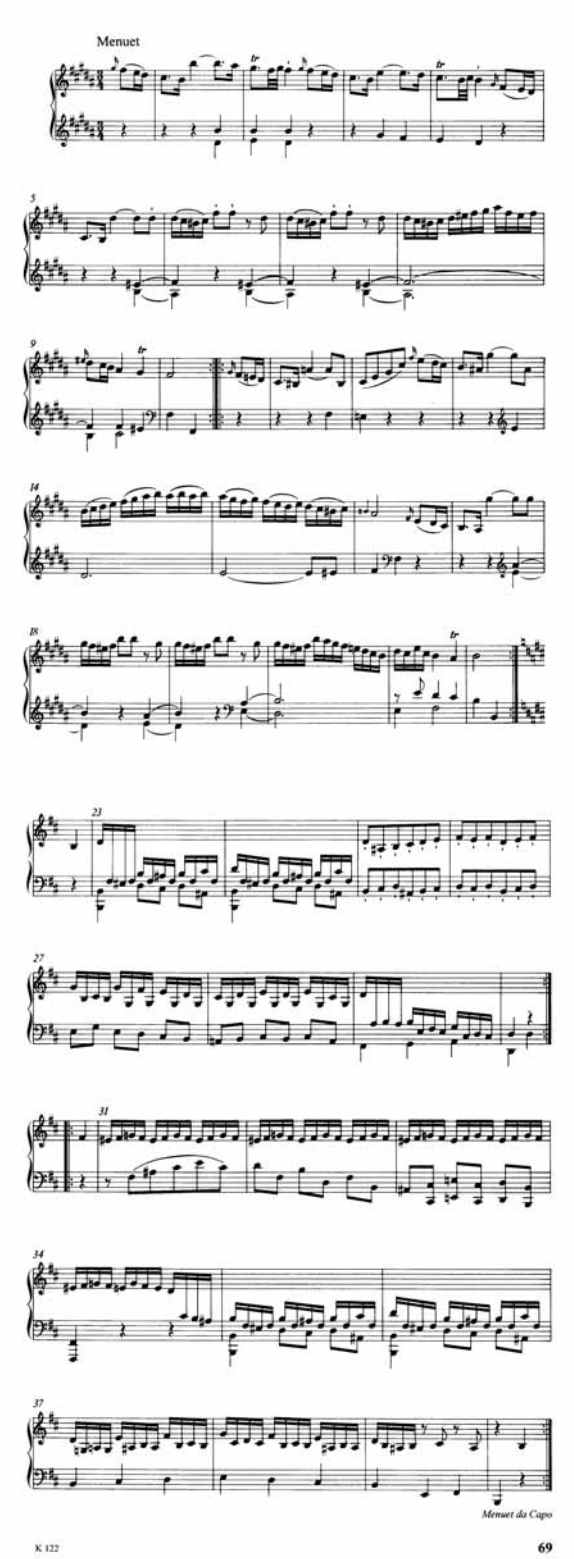
Para mim, a lição que consegui extrair destes textos se reflete mais no tratamento dado às obras musicais que apresento nas aulas da graduação que em mudanças de conteúdo programático. Acredito que o livro *Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg[5] siga este mesmo principio: cada capítulo apresenta várias soluções para conceitos muitas vezes definidos sem muita clareza, numa "abertura" para as diferentes atualizações de uma mesma virtualidade. Em minhas aulas procuro evidenciar a singularidade de cada obra em relação a um esquematismo, que faz parte da constituição do sujeito e nunca pela definição de um forma. A singularidade de cada obra está diretamente ligada ao esquema cognitivo que lhe dá universalidade e não às figuras paradigmáticas ou exemplares frente à qual todos os particulares seriam cópias enfraquecidas.

Para exemplificar esta prática, apresentarei um pequeno minueto de Haydn, extraído da Sonata em Si menor, Hob. XVI: 32. A "forma" do minueto se constitui de duas danças, o minueto e o trio. Cada uma das danças tem duas partes e cada uma das partes se compõe de frases. No período clássico, as danças seguem esquemas harmônicos de relacionamento entre as frases, de acordo com suas cadências. Neste minueto, apesar de ser absolutamente clássico em sua formulação, encontramos traços presentes das danças do período barroco, em que a primeira parte das dança cadencia para uma região harmônica de dominante ou de tônica relativa maior, se a tonalidade for menor. Na reexposição obrigatória da primeira parte do minueto, após o contraste harmônico e temático do início da segunda parte, que servirá de final para a peça como um todo, após a realização do trio, com o *da capo* para o minueto, a frase conseqüente da primeira parte é "resolvida" na tônica. Esta operação é bastante simples, apenas ilustra como um pequeno e singelo minueto envolve questões estilísticas indecidíveis: ou é "antiquado", levando-se em consideração o esquema harmônico mais próximo do barroco; ou é "avançado", frente à liberdade formal e fraseológica. Não encontramos, na primeira parte a "regularidade" fraseológica que será absoluta nos períodos históricos subseqüentes, como o romantismo, pois a cadência para a dominante forçou a dilatação da frase, sem encontrarmos uma "extensão". O início da segunda parte não é uma frase contrastante, mas uma variação e transposição da "única idéia" deste minueto, que é reapresentada com diferenças intervalares no salto ascendente que a caracteriza. A regularidade

[5] Schoenberg, A. – Fundamentos da Composição Musical, São Paulo, Edusp, 2007 (3ª d.)

fraseológica, de quatro compassos é definitivamente substituída por uma regularidade de seis compassos. Como podemos observar, tudo neste minueto contraria a idéia duma forma pré estabelecida e, no entanto é perfeito enquanto acabamento e reconhecimento tanto do caráter quanto da estrutura formante.

O mais importante de: ele revela a existência de um pensamento formal e harmônico que transcende qualquer categorização histórica e estilística.




Ex. 3 Minueto da Sonata em Si menor, Hob. XVI: 32, de Joseph Haydn

## FATORES SIGNIFICATIVOS PARA A REALIZAÇÃO DA LEITURA À PRIMEIRA VISTA POR PIANISTAS

*Aillyn Unglaub Schmitz e Dr. Guilherme S. de Barros (UDESC)*

RESUMO: Como o piano é um instrumento que executa várias notas simultaneamente, produzindo um efeito sonoro harmônico, a partitura escrita possui uma estrutura mais complexa, fato que dificulta a leitura à primeira vista. Músicos pesquisadores como Agay e Kaplan discutem estas questões e indicam técnicas de estudo para facilitar a execução. Para uma melhor realização desta prática, nota-se a necessidade de que se tenha o domínio da notação musical, da topografia do teclado, e que se faça uma análise e leitura prévia antes de iniciar a execução instrumental.

OBJETIVOS: Discutir e analisar técnicas de conhecimentos musicais para a realização da leitura à primeira vista na prática pianista.

METODOLOGIA: A pesquisa bibliográfica norteou a realização deste trabalho.

CONCLUSÃO: Através das abordagens teóricas percebe-se a importância da análise da peça antes da execução. A atenção ao andamento, título, fórmula de compasso, tonalidade, e outras características específicas, proporcionam determinado conhecimento prévio da obra.

A análise da bibliografia utilizada neste estudo favoreceu entender a complexidade corpórea envolvida na habilidade de ler à primeira vista. É possível concluir que a leitura não é propriamente uma questão de talento individual, e sim uma atividade que pode ser adquirida por quem utiliza as técnicas adequadas. "O único caminho para melhorar a leitura à primeira vista é praticar". (LAST, 1972, p.85).

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAY, Denes. Sight Reading: The Basics, Step by Step. In: AGAY, Denes. Teaching Piano. United States of America: Yorktown Mus ic Press, 1981. v.1. p.197-218.

GABRIELSSON, Al f. Music Performance research at the millennium. In: Psychology of Music, Nottingham, U.K., v. 31, n.3, 2003.

KAPLAN, José Alberto. Teoria da Aprendizagem Pianística. 2.ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

KOCHEVITSKY, George. The Art of Piano Playing: A Scientific Approach. U.S.A: Summy-Bichard Company, 1967.

LAST, Joan. The Young Pianist. Melbourne, NY: Oxford University Press., 1972.

SEASHORE, Carl E. Psychology of Music. New York: Dover Publications, Inc., 1967.

## IDENTIDADE ECOLÓGICA DA ESCOLA DE BELAS ARTES: MARCAS DA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE UMA PROFESSORA DE MÚSICA

*Débora de Fátima Einhardt Jará*

*Cleuza Maria Sobral Dias*

RESUMO: Esta investigação estuda a história de vida e trajetória profissional da professora de música Valeska Inah Emil Martensen - a "Dona Inah" - que com sua prática educativa marca a identidade da Escola de Belas Artes Heitor Figueira de Lemos, localizada na cidade do Rio Grande-RS.

OBJETIVOS: Compreender como o modo de ser e a ação docente da "Dona Inah" perpassam a temporalidade, influenciando fortemente a identidade ecológica da Escola de Belas Artes e produzem uma prática educativa que, ainda hoje, circunda o processo de ensino e aprendizagem nesta instituição.

METODOLOGIA: História de Vida com base nas informações obtidas em entrevistas com familiares e alunos e em documentos: jornais, fotografias, gravações de programas musicais da época, os quais também servirão como desencadeadores das narrativas dos sujeitos entrevistados.

CONCLUSÕES: A atuação desta docente, que se estabeleceu por mais de duas décadas na referida instituição, influenciou não só a cultura desta escola, mas provocou mudanças na história social e cultural da cidade. O fazer docente desta professora influencia fortemente na identidade do Conservatório de Música do Rio Grande, atualmente Escola de Belas Artes, produzindo uma prática verticalizada estabelecida por uma hierarquização profissional balizada pela valoração dos saberes pedagógicos.

**REFERÊNCIAS:**

BEYER, Ester; BOSSI, Ecléia; CALDAS, Pedro Enrique; D'OLIVET, Fabré; FONTERRADA, Marisa; GEERTS, Clifford; GUATTARI, Félix ; HALL, Stuart; HENTSCHKE, Liane; LANGE, Francisco Curt; LE GOFF, Jacques; MINAYO, Maria Cecília de Souza; PELIZZOLI, Marcelo; REAL, Antonio Corte; SATO, Michele; TINHORÃO, José Ramos; THOMPSON, Paul.

## ORQUESTRA SINFÔNICA DA SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA BRASÍLIO ITIBERÊ (SCABI): A DIVULGAÇÃO DA MÚSICA ORQUESTRAL EM CURITIBA, ENTRE 1946-1950

*Alan Rafael de Medeiros; Álvaro Carlini (Universidade Federal do Paraná)*

RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo estudar a atuação da orquestra da *SCABI*, verificando suas principais atividades ao longo de seus quatro anos de existência na capital paranaense, compreendidos entre 1946 e 1950.

OBJETIVOS: O presente artigo tem como objetivo analisar a atuação da *Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê* (*SCABI*) no desenvolvimento da cultura musical na cidade de Curitiba, através de suas investidas para a criação e manutenção de uma orquestra sinfônica, que realizou concertos na capital paranaense durante quatro anos (1946-1950).

METODOLOGIA: Os programas de concertos da *OSS*, preservados na *Casa da Memória*, *Fund. Cultural de Curitiba*, servem como base de consulta primária para a elaboração deste trabalho. Outras fontes documentais (jornais, estatutos, livros de balanço financeiro) vêm somar na compreensão deste setor da *SCABI.*

CONCLUSÕES: A orquestra sinfônica da *SCABI* atendeu parte das demandas musicais de Curitiba, entre 1946-1950. Após o encerramento das atividades, esta favoreceu a apresentação de conjuntos orquestrais na cidade (nacionais e internacionais), através de concertos. Realizou eventos como a série intitulada *Concertos Sinfônicos Populares*, e o repertório que disseminou influenciou a formação de platéia na Curitiba do período, e seu reflexo se faz sentir na atualidade.

## Referências

CARLINI, Álvaro. *Corais na SCABI (1945-1965)*, IV Simpósio de Pesquisa em Música, Curitiba, 2007. In: Anais do IV Simpósio de Pesquisa em Música: Curitiba, 2007. p.21-29.

RODERJAN, Roselys V. *Aspectos da Música no Paraná (1900-1968)*, 2004, p.81-96. In: A [des]construção da Música na Cultura Paranaense. Org. Manuel J. de Souza Neto, Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004, 707p.

SAMPAIO, Marisa Ferraro – *Reminiscências musicais de Charlotte Frank*, 1 ed. Curitiba: Lítero Técnica, 1984.

# UNIVERSIDADE SEM FRONTEIRAS PROJETO CORAL DAS CONCHAS: UMA PROPOSTA DE MUSICALIZAÇÃO INFANTO-JUVENIL NO LITORAL PARANAENSE

*Beatriz Helena Furlanetto (EMBAP) Joelma Zambão Estevam (UFPR)*

RESUMO: O projeto "Problemas Sociais Infanto-Juvenis Investigados no Município de Matinhos: uma proposta transdisciplinar para reverter essa realidade", poeticamente denominado "Projeto Coral das Conchas", faz parte do programa Universidade Sem Fronteiras lançado em outubro de 2007 pela Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Paraná, sendo realizado pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e Universidade Federal do Paraná.

A observação de crianças expostas ao trabalho infantil e às drogas no município de Matinhos-PR, com baixos resultados escolares na avaliação do INEP/2005, motivaram a elaboração deste projeto.

A proposta inicial era levar uma atividade musical coletiva, o canto coral, a ser realizada no contra turno escolar: o projeto ganhou visibilidade e, com a ajuda da Prefeitura Municipal de Matinhos, passou a oferecer também, em 2008, aulas de flauta doce, musicalização e xadrez.

As crianças participantes aparentemente estão mais integradas socialmente, atentas às atividades escolares e melhoraram no aspecto disciplinar: a música parece criar um espaço de convivência e afetividade.

OBJETIVOS: Combater o trabalho infantil, a drogatição e a exploração sexual infanto-juvenil.

- Proporcionar vivências afetivas que estimulem a sociabilidade, auto-estima, alegria, disciplina, amizade, responsabilidade e realização pessoal.

- Promover a conscientização de comportamentos e a recriação dinâmica de vínculos, valores, atitudes, contemplando uma formação global e integradora.

METODOLOGIA: O projeto promove, semanalmente, aulas de flauta doce, musicalização, canto coral e xadrez às crianças e adolescentes da rede pública de ensino de Matinhos.

A opção de realizar atividades musicais coletivas nas escolas deu-se por duas razões distintas: em primeiro lugar, pelo fato da música representar uma alternativa prazerosa e eficaz de desenvolvimento pessoal e de socialização – o que poderia ser uma contribuição significativa a indivíduos em situação de risco social localizados na periferia dos benefícios oferecidos pela sociedade.

A música é uma atividade criativa e perceptiva que auxilia no desenvolvimento e no equilíbrio da vida afetiva, intelectual e social do homem, contribuindo para sua condição de ser pensante.

O segundo aspecto considerado na escolha da atividade musical foram os ganhos no que concerne ao desempenho escolar destas crianças: a música solicita as estruturas racionais, normalmente as únicas enfatizadas pela escola, e mobiliza as estruturas sensíveis. Desta forma desempenha um papel fundamental na formação de cidadãos onilaterais, ou seja, pessoas que se desenvolvem em todas as dimensões.

O xadrez pode contribuir para aumentar a concentração, a paciência e a perseverança, bem como desenvolver a criatividade, intuição e memória, desenvolvendo habilidades que auxiliam a tomar decisões e resolver problemas de forma mais flexível.

O conteúdo didático de cada atividade é selecionado de acordo com as necessidades e interesses dos participantes, e mensalmente são realizadas apresentações musicais para a comunidade local.

O projeto também promove palestras e debates para a comunidade escolar, pais e responsáveis, entendendo-se que todos os envolvidos no processo de aprendizagem participam como co-responsáveis

nesta iniciativa que pretende atuar de forma significativa na mudança dos rumos do futuro destas crianças.

CONCLUSÕES: O "Projeto Coral das Conchas" busca promover um espaço social e cultural que possibilite aos alunos o contato com suas próprias potencialidades e a (re) elaboração de suas representações, na maioria das vezes comprometida pelo ambiente hostil ao qual estão expostos.

O canto coral e a musicalização através da flauta são atividades coletivas e participativas que possibilitam diferentes habilidades de aprendizagem: audição e percepção, proficiência motora, facilidade de expressão de sentimentos, criatividade, disciplina individual, concentração, expressão corporal, respeito mútuo, além de proporcionar aos estudantes um conhecimento da cultura musical.

A prática do xadrez propicia o desenvolvimento na capacidade de levantar hipóteses e raciocínios lógicos, a responsabilidade, o entendimento das implicações nas "tomadas de decisão", a maturidade de aceitar adversidades ou vitórias e aprender a conviver com as mesmas.

Já foram constatados resultados significativos entre os alunos atendidos, como melhor comportamento, mais atenção em sala de aula, e aparentemente, maior auto-estima. A continuidade deste projeto poderá de fato atender às questões que motivaram a sua idealização.

Esse projeto idealiza contribuir significativamente para a melhoria de vida de algumas das muitas crianças e jovens desprovidos de recursos financeiros e afetivos em nosso país, silenciosos e sem rostos... E, gradativamente, esses pequenos brasileiros estão descobrindo suas vozes, mostrando seu sorriso e, talvez, acreditando em um futuro mais promissor.

## O PROCESSO DE EDIÇÃO DO SOM EM FILMES: DO RETRATO À CONCEPÇÃO SONORA

*Débora Regina Opolski (UFPR)*

RESUMO: Este artigo é parte de um estudo de caso que intenta clarificar o processo de pós-produção de som no cinema, de modo a fornecer informações, aos profissionais e estudantes interessados, a respeito das principais funções e procedimentos técnicos envolvidos no processo de edição e concepção do desenho de som. Objetiva demonstrar que a recriação do som na pós-produção pode influenciar dramaticamente e narrativamente na obra audio-visual. Para tanto, pretende relatar as funções relativas ao processo de criação do som, bem como os procedimentos realizados para reconstruí-lo.

De acordo com Wyatt (2005, p.1) o termo pós produção de som refere-se à parte do processo de produção que lida com a edição, a mixagem e a masterização da trilha sonora. Dentre os objetivos da pós produção Wyatt cita:

1. Auxiliar na narrativa, localizando o espectador em relação ao ambiente ao tempo e ao período através do uso do diálogo, da música e dos efeitos sonoros.

2. Adicionar impacto.

3. Completar a ilusão de realidade e perspectiva.

4. Completar a ilusão de irrealidade e fantasia.

5. Completar a ilusão de continuidade.

6. Criar ilusão de profundidade e espacialidade.

7. Corrigir problemas do som direto.

8. Entregar a trilha sonora final com as corretas especificações e formatos.

É na etapa da pós-produção de som que o desenho sonoro do filme é construído.

1. O som direto é lapidado e vozes são adicionadas ou regravadas (ADR/WALLA);

Nas falas dos personagens os defeitos são corrigidos e as descontinuidades suavizadas. O Walla (vozerio) contribui para a localização do espectador no ambiente da cena.

2. Os sons que provém de objetos (foley) são regravados dramaticamente e de acordo com a intencionalidade da cena;

Segundo Purcell (2007. p. 32), o foley é responsável por auxiliar a narrativa, acrescentar cor e textura sonora às cenas, bem como ajudar a esconder erros de filmagens e problemas nas falas, principalmente quando existem dublagens. Os sons de sala criam a ambientação necessária para que os diálogos regravados não soem falsos.

3. Sons processados e criados digitalmente (efeitos) também são acrescentados;

Sons que não são necessariamente gravados em sincronismo com a imagem: backgrounds (ambientes), hard effects (efeitos significantes) e sound efects (efeitos dramáticos).

Hyper-real sound (Holman, 2002, p. 16)

Os sons não são inseridos apenas para retrato da realidade.

São mais significantes do que realísticos. Muitas vezes não existe ligação direta com a fonte original, porém o exercício de escuta causal e semântica ao qual o espectador é submetido realiza esses processos cognitivos.

## Referências:

Assells, Chirstopher & Hallberg, Per. **The speed of sound. Extra do filme The Bourne Identity**. Universal Pictures, 2002.

HOLMAN, Tomlinson. **Sound for film and television.** Focal Press publications, 2002.

PURCELL, John. **Dialogue Editing for motion pictures**. Focal Press publications, 2007.

WYATT, Hilary & AMYES, Tim. **Audio Post Production for Television and Film.** Focal Press, 2005.

## ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA EM EDUCAÇÃO MUSICAL

*Patrícia Mertzig (PPE/ UEM)*

RESUMO: Apresenta-se aqui a corrente filosófica chamada fenomenologia como uma importante contribuição em educação musical. Para tanto trata-se primeiro da fenomenologia e seus principais autores como Husserl e Merleau-Ponty. Na seqüência realiza-se uma abordagem ecológica da educação musical proposta por Schafer como espaço para a reflexão sobre uma possível abordagem fenomenológica em educação musical.

PALAVRAS-CHAVE: fenomenologia, educação musical, ecologia acústica.

## CONTRA-INDÚSTRIA

*Estrela Leminski e Téo Ruiz (FAP)*

RESUMO: O principal objetivo deste trabalho é analisar a música independente e o contexto da instituição MPB, de forma história e cultural, e os panoramas da música brasileira. Este trabalho discorre sobre o reflexo da indústria cultural na música e mecanismos artísticos de produção além de propor o termo "Contra-Indústria" para os "auto-produtores".

PALAVRAS-CHAVE*:* Música, História da Música Brasileira, Indústria fonográfica, Música Independente, Contra-Indústria

## UMA ANÁLISE TEMÁTICA DOS PRELÚDIOS PARA VIOLÃO DE VILLA-LOBOS

*Jylson J. Martins Jr. - Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)*

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise dos cinco prelúdios para violão de Villa Lobos. Através da busca de transformações temáticas ao longo das cinco peças, pretende-se compreender a unidade dos prelúdios.

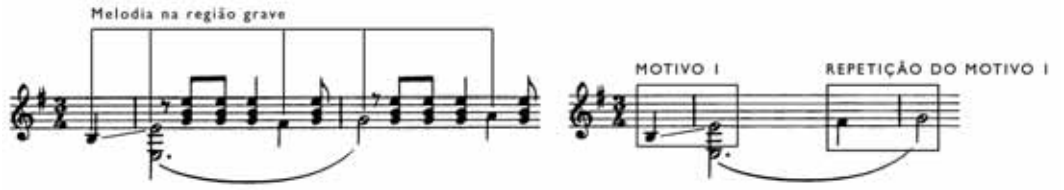
PALAVRAS-CHAVE: Análise Musical; Musicologia-Etnomusicologia; Teoria musical; Música no contexto sócio-cultural e histórico.

As idéias de organicidade e unidade na obra musical foram revistas e criticadas por vários autores da musicologia após as desconstruções pós-modernas. Na esteira destas críticas, voltadas particularmente ao formalismo e sincronismo analítico, as idéias de Réti sobre transformação temática não escaparam ilesas. De fato, estas novas perspectivas críticas representam importantes desenvolvimentos que apontam para a necessidade de reformulações no campo da musicologia em direção a um maior relativismo e adequação no uso de modelos teórico-analíticos para se pensar a música [...].

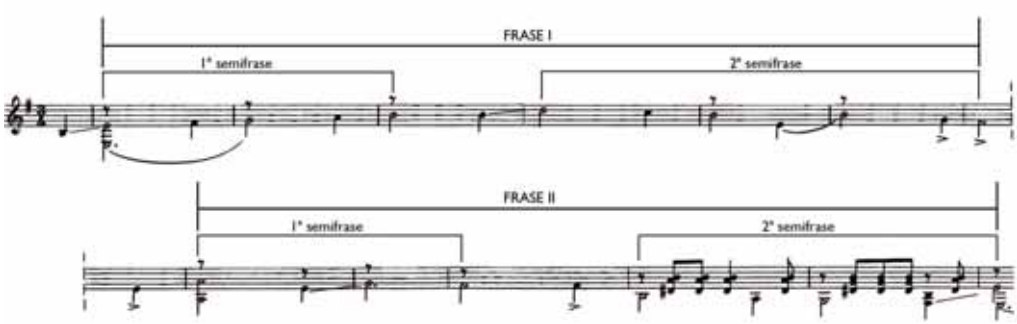
É o que pretendemos fazer aqui, através de uma análise da dimensão temática nos cinco prelúdios para violão de Villa-Lobos. Para demonstrar o rendimento de seu método, Réti (1951) analisa obras [...] procurando demonstrar a interconexão motívica entre seus movimentos e a unidade da obra definida a partir de elementos temáticos primários que aparecem transformados, por toda a obra. Seguindo esta premissa, trabalhamos com a hipótese de que estas cinco peças de Villa-Lobos possuem elementos comuns que as unificam [...]. A análise apresentará, peça a peça, estes elementos (motivos, células motívicas, temas e transformações temáticas)[...] consideramos que o material primário é apresentado no início da obra, no seu primeiro movimento. Assim, tomamos o Prelúdio nº 1 como uma espécie de fonte geradora [...].

### Prelúdio nº 1

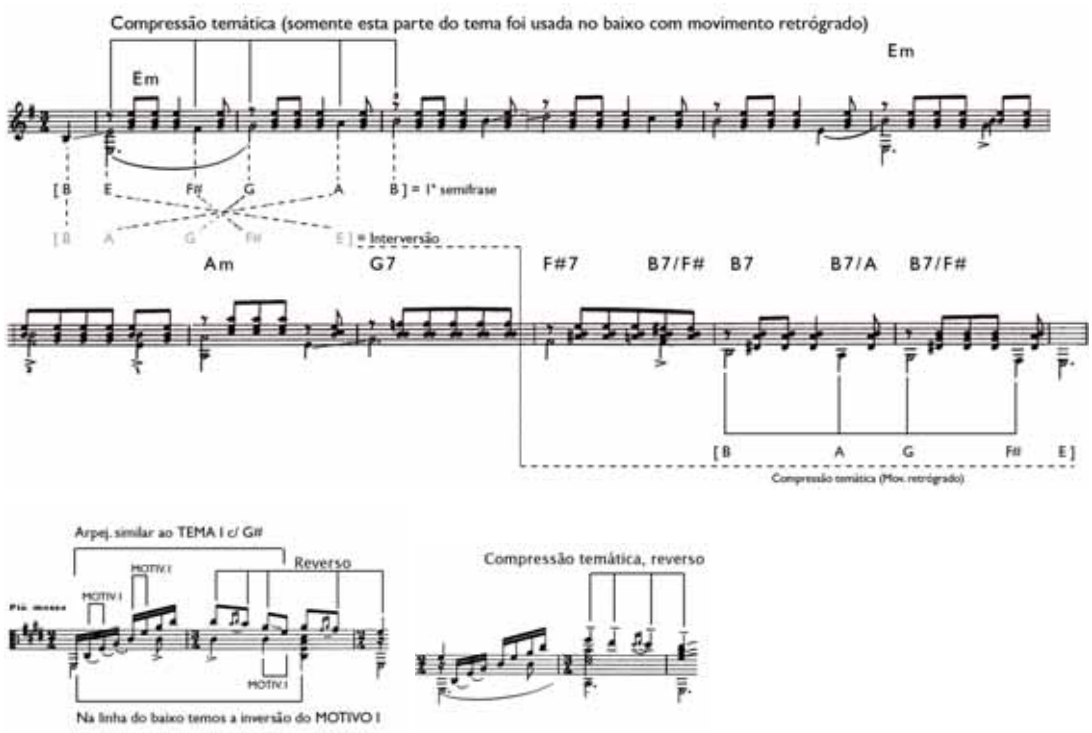
Segundo Turíbio Santos, o prelúdio nº1 traz uma "melodia lírica", uma homenagem ao "sertanejo brasileiro" [...]. Segundo Marco Pereira (1984), "a seção A apresenta uma melodia que, desenvolvida na região grave do instrumento, evoca a tessitura do violoncelo" (PEREIRA, 1984, p. 65). A melodia na região grave do instrumento também pode estar relacionada ao estilo do choro (exemplo abaixo), pois Villa-Lobos sofreu grande influência deste estilo na sua infância e adolescência (NEVES, 1977, p. 23). A melodia do primeiro tema inicia-se por um intervalo de quarta justa, formando também o primeiro motivo, segue exemplo:



O primeiro tema do prelúdio nº1 tem um interessante desenvolvimento, pois a célula rítmica do motivo I, sempre se repete em uma nova altura em direção a região mais aguda, até nota ré, e depois a melodia segue descendente até a nota mais grave (fá#, comp. 10), cf. o exemplo:

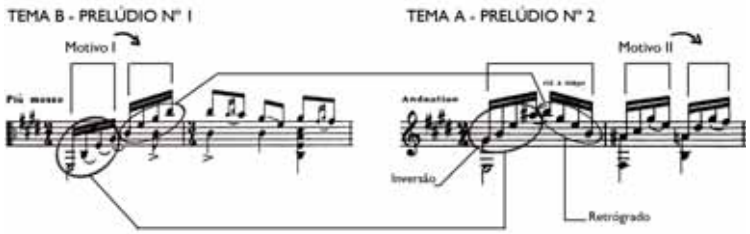



[...] Se observarmos apenas as notas do baixo desta progressão (E, A, G, F#, B), veremos que este grupo de notas está contido no tema I, porém de forma incompleta. Trata-se daquilo que Réti chama de compressão temática. Considerando ainda a linha do baixo, podemos observar também que o desenho melódico derivado do tema apresentado possui o mesmo grupo de notas em outra ordem.



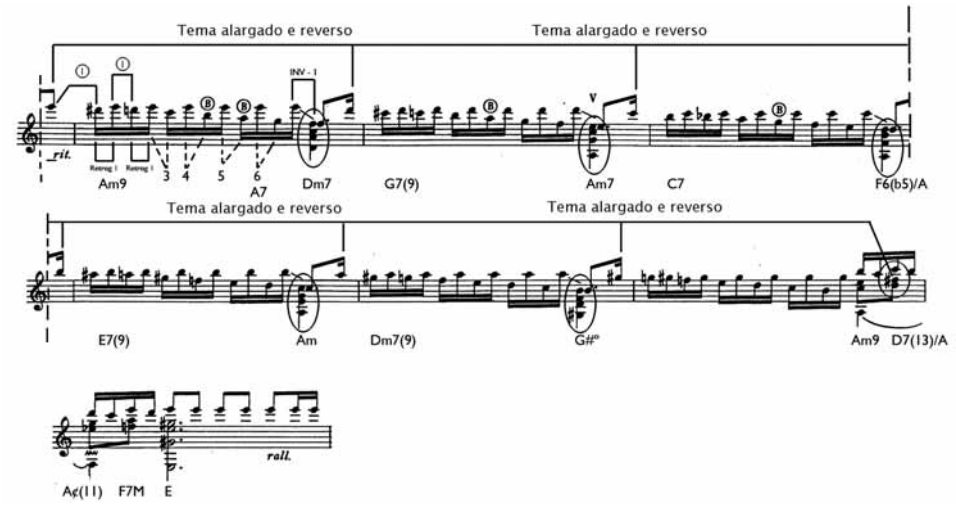

## Prelúdio nº 2 - Seção A

A mesma célula motívica da seção 'A' do prelúdio nº2 adapta-se ao desenvolvimento harmônico, sem perder com isso, a essência da idéia inicial proposta nos primeiros compassos. Isto significa dizer também que a base de toda a seção se encontra c.1 e 2. Esta idéia motívica inicial do tema A pode ser comparada à idéia motívica do tema B do Prelúdio nº1. As similaridades aproximam as duas peças através da esfera motívica. Segue exemplo ilustrado abaixo comparando temas do Prelúdio nº 1 e 2:



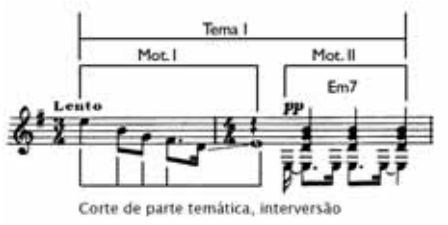
**Prelúdio nº 3 - Seção B**

O 'Tema II' do Prelúdio nº3, surge deste motivo inicial e, a partir do segundo grupo de semicolcheias, aparecem os intervalos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª e, por fim, a 7ª, que é a própria inversão do 'Motivo I'. O próximo exemplo mostra que toda a seção B é construída através da repetição deste 'Tema II', sempre iniciando uma 2ª menor abaixo. Os acordes de resolução, representados dentro dos círculos, possuem a nota mais aguda de sua estrutura sempre meio tom abaixo do acorde anterior, reforçando, mais uma vez, o 'Motivo de segunda'. No final de cada compasso temos uma nota isolada que da início a próxima frase, estas notas de final de frase formam um grupo de notas com o mesmo conteúdo temático do Prelúdio nº 1, só que o tema aparece alargado e em movimento reverso (transformado).



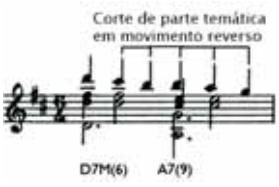

**Prelúdio nº 4**

O Prelúdio nº 4 tem uma estrutura muito próxima dos Prelúdios de nº 1 e 2. Neste prelúdio, usa-se o compasso ternário e a tonalidade da peça é mi menor, tal qual o Prelúdio nº 1 [...]. A seção A da referida peça desenvolve-se com frases curtas em compasso ternário, seguidas de um motivo rítmico ostinato em compasso quaternário. O tema do Prelúdio nº 1 aparece no primeiro compasso, porém transformado. Segue o exemplo ao lado:




**Prelúdio nº 5**

O último prelúdio desta série, em ré maior, possui três temas distintos [...]. Esta célula motívica inicial também contém elementos que já estavam presentes no tema do Prelúdio nº 1. Segue exemplo ao lado:




**Considerações finais**

Assim concluído o exame de cada um dos cinco Prelúdios, apresentaremos alguns breves comentários para finalizar este artigo [...]. Porém, se retirarmos estas cascas já tão batidas, resta o verdadeiro insight de Réti: o compositor em geral busca unidade para sua peça, e este ensejo produz unidade, muitas vezes à revelia, e esta pode ser constatada através da análise. Villa-Lobos, altamente intuitivo e criativo, é um caso onde a abordagem de Réti encontra abundantes exemplos. Consideramos nossa análise um passo preliminar para utilizar a análise do processo temático e adentrar neste rico universo da música brasileira.

O texto deste pôster é uma versão resumida do artigo.

O trabalho integral encontra-se disponível na internet no seguinte endereço: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica.htm

## Referências Bibliográficas:

DAHLHAUS, Carl. Estética Musical. Lisboa: Edições 70, 1991.

HANSLICK, Eduard. Do Belo Musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

MAUS, Fred Everett. Concepts of Musical Unity. In Nicholas Cook and Mark Everist (eds.) Rethinking Music. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 171-192.

MORGAN, Robert P. The Concept of Unity and Music Analysis. Music Analysis, 22/(i-ii), 2003:7-50.

NATTIEZ, Jean-Jacques. "Hanslick, ou as aporias da imanência", In (do autor)

O Combate entre Cronos e Orfeus: ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005, pp. 117-140.

NEVES, José Maria. Villa-Lobos, o choro e os choros. São Paulo, Musicalia S/A. Cultura Musical, 1977.

PEREIRA, Marco. Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão. Brasília: MusiMed, 1984.

RÉTI, Rudolph. The thematic process in music. New York: Macmillan, 1951.

SANTOS, Turíbio. Heitor Villa-Lobos e o violão. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. São Paulo: EDUSP, 1993.

STREET, Alan. "Superior Myths, Dogmatic Allegories: the resistance to Musical Unity. In Adam Krims

(ed.) Music/Ideology: resisting the aesthetic. Amsterdam: OPA, 1998, pp. 57-112.

WHITTAL, Arnold. Autonomy/Heteronony: The Contexts of Musicology. In Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) Rethinking Music. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 73-101.

WILLIAMS, Alastair. Musicology and Post-Modernism. Music Analysis. 19/(iii), 2003, pp. 385-407.

DeArtes
PPG MÚSICA

ISBN 978-85-98826-18-9