

PERFORMUS' 19

International Congress of ABRAPEM VII
Brazilian Society of Music Performance (Brazil)



ABRAPEM
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL

ANAIS



Music Performance in Connection

Conferences Concerts Round tables Lecture-Recitals

Host: Goiânia, 23 to 26, October 2019

Host Organizers



Sponsors:



ABRAPEM
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL



Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico



APRESENTAÇÃO

O **PERFORMUS'19** - Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM, que está em sua 7ª edição em 2019 recebendo também o 5º Colóquio de Música Antiga da EMAC-UFG e o 1º Simpósio de Pesquisa INTERMUS (Colômbia). O **PERFORMUS '19** resulta da parceria entre a ABRAPEM e vários polos instalados no Brasil e exterior, será realizado entre os dias 23 e 26 de outubro de 2019 com sede no Instituto Federal de Goiás, IFG-GO, tendo como tema central “**PERFORMANCE MUSICAL EM CONEXÃO: um olhar sobre possibilidades de integração do fazer artístico com questões que pautam as perspectivas para a área no mundo**”.

Fundada em 2012, a ABRAPEM é uma associação sem fins lucrativos, de cunho eminentemente social, voltada para a promoção prática, pesquisa e ensino da performance musical. Desde a sua fundação a ABRAPEM realiza anualmente o seu Congresso que inicialmente teve caráter nacional, mas sempre teve abrangência internacional. Visando potencializar esta característica, o congresso anual passou a ser internacional, sempre explorando possibilidades de ampliar sua abrangência e minimizar custos. Para tanto, a ABRAPEM busca associações com instituições de ensino, pesquisa e cultura no Brasil e exterior. A cada congresso se estabelecem novas parcerias: 2013, Universidade de Aveiro (Portugal), 2014, UFES e FAMES (Vitória/ES), 2015, Universidade de Aveiro (Portugal), 2016, UNICAMP (Campinas/SP), 2017, UFSJR e Universidade de Aveiro (Brasil- Portugal), 2018, UFRN (Natal/RN). Em 2019, a proposta é ampliar as parcerias internacionais, propondo, de maneira inédita, a participação de polos em três países: Brasil, Colômbia e Noruega, com sede no Brasil. Pretende-se nesse evento oportunizar a discussão e o debate qualificado sobre a Performance Musical, promover a reflexão e a troca de informações sobre as perspectivas da pesquisa em Performance Musical, colaborar para a divulgação da produção artística e científica, proporcionar uma mostra do cenário da pesquisa em performance musical e um grande intercâmbio entre pesquisadores e artistas, professores e estudantes, administradores e instituições.

Na programação desta edição, o evento propõe atividades que contemplam diversos âmbitos concernentes à performance musical, a saber: os âmbitos teórico-reflexivo, prático-artístico, técnico e pedagógico e tecnológico-sustentável via polos (os chamados HUBs na divulgação) estabelecidos via videoconferência. Ressalta-se a importância e a pertinência de trazer essas grandes discussões entre as distantes regiões do Brasil e destas com a América do Sul e Europa, democratizando o acesso e expandindo as fronteiras da pesquisa e da realização da performance musical.

Sejam tod@s bem vind@s em cada um dos 8 HUBs.

Bom Congresso a tod@s!

Sonia Ray



EXPEDIENTE

Diretoria da ABRAPEM

Profa. Dra. Sônia Ray - Presidente (UFG)
 Prof. Dr. Marcos Nogueira - 1º secretário (UFRJ)
 Profa. Dra. Isabel Nogueira - 2ª secretária (UFRGS)
 Prof. Dr. Ricardo Freire - Tesoureiro (UNB)

Conselho Deliberativo

Profa. Dra. Catarina Domenici (UFRGS)
 Prof. Dr. Fabio Presgrave (UFRN)
 Prof. Dr. Rafael dos Santos (UNICAMP)

Conselho Fiscal

Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Titular)
 Prof. Dr. David Castelo (UFG, Titular)
 Prof. Dr. Werner Aguiar (UFG, Suplente)
 Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala (UNESP, Suplente)

UFG - Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Edward Madureira Brasil - Reitor
 Prof. Dr. Laerte Guimarães Ferreira Júnior - Pró-reitor de
 Pós-Graduação
 Prof. Dr. Jesiel Freitas Carvalho - Pró-reitora de Pesquisa e
 Inovação
 Profa. Dra. Lucilene Maria de Sousa - Pró-reitora de Extensão
 e Cultura
 Prof. Dr. Eduardo Meirinhos - Diretor da EMAC

VII Congresso da ABRAPEM

Profa. Dra. Sônia Ray (UFG-ABRAPEM) Coordenação Geral

Comissão Executiva Performus'19

Sônia Ray, ABRAPEM/UFG (presidente)
 Catarina Domenici, UFRGS
 Cristina Capparelli Gerling, UFRGS
 David Castelo, UFG
 Marcos Nogueira, UFRJ
 Augusto Mesa, INTERMUS (Colômbia)
 Ricardo Freire, UnB
 Ricardo Tacha, UFJC (Colômbia)
 Pedro Espitia, INTERMUS (Colômbia)
 Célio Barros, Klarlyd (Noruega)

Coordenação da Comissão Científica

Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)

Coordenação da Comissão Artística

Prof. Dr. David Castelo (UFG)
 Prof. Dr. Thiago Cazarim (IFG)

Comissão Julgadora do Concurso Performus'19

Prof. Dr. Cesar Traldi (Percussão e Compositor,
 UFU - Uberlândia) - Presidente
 Prof. Dr. Alexandre Rosa (Contrabaixo, OSESP e
 UNESP - São Paulo)
 Prof. Dr. Danilo Rossetti (Compositor, UNICAMP - São Paulo)
 Prof. Dr. Marcos Nogueira (Compositor, UFRJ - Rio de Janeiro)
 Prof. Dr. Rodolfo Acosta (Compositor e Regente, Colômbia)

V Colóquio de Música Antiga da UFG

Prof. Dr. David Castelo (UFG, Coordenador)

I Simpósio de Pesquisa Intermus

Prof. Ms. Augusto Mesa (INTERMUS, Coordenador)

Coordenadores dos HUBs

Campinas: Prof. Dr. Rafael dos Santos
 Florianópolis: Profa. Dra. Thais Nicolau
 Goiânia: Profa. Dra. Sonia Ray
 Natal: Prof. Dr. Tiago Carvalho
 Porto Velho: Prof. Ms. Alexandre de Negreiros Motta
 Salvador: Prof. Dr. José Maurício Brandão
 Bogotá: Prof. Ms. Augusto Mesa
 Haltdalen: Prof. Célio Barros

Webmaster

Marcos Nogueira

Designers Gráficos

Franco Jr. Leonel
 Pedro Espitia



SUMÁRIO

2		APRESENTAÇÃO
3		EXPEDIENTE
5		COORDENADORES E PARECERISTAS
7		PROGRAMAÇÃO GERAL
13		PROGRAMAÇÃO DOS RECITAIS-PALESTRA POR HUB
14		PROGRAMAÇÃO DAS COMUNICAÇÕES ORAIS POR HUB
16		ARTISTAS CONVIDADOS
25		RESUMOS EXPANDIDOS DOS RECITAIS-PALESTRA
89		TEXTOS COMPLETOS DAS COMUNICAÇÕES ORAIS
475		MESAS REDONDAS



COORDENADORES E PARECERISTAS

COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Coordenadora)

Pareceristas:

Acacio Piedade UDESC, Florianópolis, SC, Brasil
 Alexandre Ritter, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Ana Fridman, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 André Sínico, currently at large in Illinois, USA
 Beatriz Carneiro Pavan, Gustav Ritter e IFG, Goiânia, GO, Brasil
 Bruna Vieira, UFPI, Teresina, PI, Brasil
 Catarina Domenici, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Cristina Capparelli Gerling, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Daniel Wolff, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Débora Borges, UFAL, Maceió, AL, Brasil
 Denise Andrade de F. Martins, Cons. Est. de Ituiutaba, Ituiutaba, MG, Brasil
 Eliane Tokeshi, USP, São Paulo, SP
 Emerson De Biaggi, UNICAMP, Campinas, SP, Brasil
 Fausto Borem, UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil
 Fernando Rocha, UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil
 Fredi Gerling, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Greg Beyer, Northern Illinois University, NIU, Dekalb, Illinois, USA
 Guilherme Sauerbronn, UDESC, Florianópolis, SC, Brasil
 Harry Crowl, UFPR, Curitiba, PR, Brasil
 Hermes Alvarenga, UFPB, João Pessoa, PB, Brasil
 Isabel Nogueira, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Joana Holanda, EMUFRN, Natal, RN, Brasil
 José Antônio Branco Bernardes, EMUSP, São Paulo, SP, Brasil
 Laura Boaventura, UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil
 Laura Ronai, UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Liduino Pitombeira, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Lucia Barrenechea, UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Lucia Becker Carpena, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Luciana Noda, UFPB, João Pessoa, PB, Brasil
 Luciana Prass, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Luciane Cardassi, UFBA, Salvador, BA, Brasil
 Marcos Araujo, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Marcos Botelho EMUFRN, Natal, RN, Brasil
 Marcos Nogueira, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Mauren Frey, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil
 Michele Mantovani, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Myrian Aubin, Hospital Mater Dei, Belo Horizonte, MG, Brasil
 Rafael dos Santos, UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil
 Regina Antunes Teixeira dos Santos, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Ricardo Dourado Freire, UNB, Brasília, DF, Brasil
 Ricardo Kubala, UNESP, São Paulo, SP, Brasil
 Silvana Scarinci, UFPR, Curitiba, PR, Brasil
 Sonia Ray, UFG, Goiânia, GO, Brasil
 Stefanie Freitas, UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil
 Veruschka Mainhard, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Werner Aguiar, UFG, Goiânia, GO, Brasil
 Zélia Chueke, UFPR, Curitiba, PR, Brasil

COMISSÃO ARTÍSTICA

Prof. Dr. David Castelo (UFG, Coordenador)



Pareceristas:

Alberto Heller, Florianópolis, SC, Brasil
 Alberto Pacheco, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Alfredo Zaine, UNESP, São Paulo, SP, Brasil
 André Sinico, CFC, Evanston, Illinois, USA
 Antônio Marcos Souza Cardoso, UFG, Goiânia, GO, Brasil
 Beatriz Carneiro Pavan, Gustav Ritter e IFG, Goiânia, GO, Brasil
 Carin Zwilling, USP, São Paulo, SP, Brasil
 Carlos Eduardo Vieira, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Catarina Domenici, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Cristine Bello Guse, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil
 David Castelo, UFG, Goiânia, GO, Brasil
 David Ganc, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Eliane Leão, UFG, Goiânia, GO, Brasil
 Elione Medeiros, UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Fabiano Chagas, UFG, Goiânia, GO, Brasil
 Fausto Borém, UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil
 Felipe Marques de Mello, UEMG, Belo Horizonte, MG, Brasil
 Gustavo Weiss Freccia, EMB, Brasília, DF, Brasil
 Harry Crowl, UFPR, Curitiba, Pr, Brasil
 Hugo Macedo, EMB, Brasília, DF, Brasil
 Igor Biaggio da Silva, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil
 José Antônio Branco Bernardes, EMM, São Paulo, SP, Brasil
 Laura Ronai, UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Liduíno Pitombeira, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Lucia Barrenechea, UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Luciane Cardassi, UFBA, Salvador, BA, Brasil
 Lucia Becker Carpena, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
 Marcos Botelho, UFG, Goiânia, GO, Brasil
 Maria José Bernardes Di Cavalcanti, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Monica Augusto, São Paulo, SP, Brasil
 Pedro Lopes Macedo, São Paulo, SP, Brasil
 Raquel Aranha, São José dos Campos, SP, Brasil
 Ricardo Bessa, UFBA, Salvador, BA, Brasil
 Ricardo Dourado Freire, UNB, Brasília, DF, Brasil
 Ricardo Kubala, UNESP, São Paulo, SP, Brasil
 Savio Santoro, UFPE, Recife, PE, Brasil
 Silvana Scarinci, UFPR, Curitiba, Pr, Brasil
 Sonia Ray, UFG, Goiânia, GO, Brasil
 Veruschka Mainhard, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Werner Aguiar, UFG, Goiânia, GO, Brasil

PROGRAMAÇÃO GERAL

PROGRAMAÇÃO GERAL: on-line em tempo real para todos os HUBS

Quarta / Miércoles / Wednesday 23 Outubro / Octubre / October 2019			
Goiania only	09h50 - 10h40	50 min	Concerto de pré-abertura: Banda de Música do Grupamento de Fuzileiros Navais de Brasília Dir. Ivair Gomes da Silva (BRASIL)
Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Abertura / Opening + Concerto / Concierto 1
Colombia	09h00 - 10h30	11h00	All 8 HUBs (Abertura / Opening Ceremony)
Brazil (West)	10h00 - 11h30	11h30	GOIÂNIA (Trompetes do Cerrado)
Brazil	11h00 - 12h30	12h00	BOGOTÁ (Orquestra Simfônica Nacional de Colombia) Dir. Luterio Rodrigues (Guest Conductor)
Norway	16h00 - 17h30		
30 min			
Coffee break			
Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Recital-Palestra / Recital-Ponencia / Lecture-Recital 1
Colombia	11h00 - 12h20	13h00	1. SALVADOR: "ColaboraSons em ComposSom": Criação colaborativa como estratégia para elaboração de Texturas tímbricas resultantes da interação entre Baixo elétrico e Piano acústico de Gilmaro Bispo e Luciane Cardassi
Brazil (West)	12h00 - 13h20		
Brazil	13h00 - 14h20	13h40	2. BOGOTÁ: Reflexões em torno da corporalidade, presença cênica e sonora a partir da experiência de interpretação de música para mídias mistas de Daniel Leguizamón e Laura Cubides
Norway	18h00 - 19h20		
Colombia Only	12h50 - 13h50	90 min	Lecture : Luterio Rodrigues (Conductor & Musicologist, BRAZIL)
100 min			
Coffee break / Almogo / Lunch			
Local / Place	Hora / Time		Mesa redonda / Round Table 1
Colombia	14h00 - 16h00		<i>Cultural policies for production and supporting projects on music performance nowadays</i>
Brazil (West)	15h00 - 17h00	120 min	Ney Carrasco (Cultural Secretary of Campinas City, BRAZIL)
Brazil	16h00 - 18h00		Rodolfo Acosta (Composer, Conductor and Producer in Bogotá, COLOMBIA) Clea Galhano (Performer and Producer, Indiana University, USA)*
Sessões OFF-LINE 1A			
Sem transmissão on line Gravação será postada em ABRAPEM.ORG <i>Recording will be available at ABRAPEM.ORG</i>			



30 min		Coffee break	
Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Recital-Palestra / Recital-Ponencia / Lecture-Recital 2
Colombia	16h30 - 17h50	18h30	3. CAMPINAS: Notas sobre o "Samba de uma nota só" de Marcelo Gomes e Paulo José de Siqueira Tiné 4. FLORIANÓPOLIS: Prelúdio da suite BWV 997 de J.S. Bach para alavide: Subsídios para uma performance historicamente orientada ao violão de Vitor Souza
Brazil (West)	17h30 - 18h50	19h10	
Brazil	18h30 - 19h50	90 min	
Colombia Only	18h00 - 19h30		Lecture : Germán Alberto Céspedes Díaz (Regente, COLOMBIA)

PROGRAMAÇÃO GERAL: on-line em tempo real para todos os HUBS

Quinta / Jueves / Thursday 24 Outubro / Octubre / October 2019		Comunicações / Ponencias / Paper Presentations 1		Sem transmissão on line
Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Comunicações / Ponencias / Paper Presentations 1	Gravação será postada em ABRAPEM.ORG Recording will be available at ABRAPEM.ORG
Goiania Only	09h00-10h00	60 min	Lecture : Marcus Held (violino barroco, Conservatório de Tatuí, BRAZIL)*	
Colombia	08h00 - 09h30	10h00	1. NATAL: O Uso do Trombone Baixo, Tenor e Alto na Obra Música Para Trombones e Percussão de Estêrcio Marquez Cunha: considerações para sua preparação técnica de Rogério Vicente e Ramilson Bezerra de Farias	
Brazil (West)	09h00 - 11h30	10h25	2. GOIÂNIA: Discurso musical do século XVIII: articulações e correspondência nos motivos rítmicos de Beatriz Carneiro Pavan	
Brazil	10h00 - 12h30	10h50	3. GOIÂNIA: Possibilidades técnicas que os instrumentos da família da flauta doce ofereceram nos últimos 50 anos de Alfredo Zaine e Sonia Ray	
Norway	15h00 - 17h30	11h15	4. SALVADOR: Filho Similitudes e recorrências estilísticas entre trompetistas de Olinda e Recife durante a execução do frevo de rua de Érico Veríssimo Carvalho de Oliveira, Ayrton Müzel Benck Filho	
		11h40	5. GOIÂNIA: Português A Matriz Djunker, como técnica gestual, aplicada à transição da performance e qualidade sonora da banda de música militar de Ivair Gomes da Silva, David Bretanha Junker	
		12h05	6. GOIÂNIA: Os Sete pilares da técnica pianística de Laura Boaventura Melo e Cristina Capparelli Gerling	
				Sessões de Comunicações Orais OFF-LINE 1A

30 min		Coffee break	
Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Concerto / Concierto 2
Colombia	11h00 - 12h00	13h00	GOIÂNIA: Duo Cardoso-Galama CAMPINAS: Rafael dos Santos & Paulo Ronqui
Brazil (West)	12h00 - 13h00	13h30	
Brazil	13h00 - 14h00		
Norway	18h00 - 19h00		
90 min		Coffee break / Almoço / Lunch	
Local / Place	Hora / Time		Mesa redonda / Round Table 2
Colombia	13h30 - 15h30	120 min	<i>Music Performance Repertoire and challenges of contemporaneity: composer-performer collaboration, edition and publication issues, performance and its audience</i> Cesar Adriano Traldi (Percussionist, UFU - Brazil) Manuel Falleiros (Composer, Saxophonist - UNICAMP, Brazil) Zé Alexandre Carvalho (Double Bassist - UNICAMP, Brazil)
Brazil (West)	14h30 - 16h30		
Brazil	15h30 - 17h30		
30 min		Coffee break	
Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Recital-Palestra / Recital-Ponencia / Lecture-Recital 3
Colombia	16h00 - 17h20	18h00	5. GOIÂNIA: Performance e Edição de Música Contemporânea Brasileira para Contrabaixo Sonia Ray, Ricardo Dourado Freire e Werner Aguiar 6. GOIÂNIA: Transformações no repertório da banda de música brasileira de Fernando Vieira da Cruz e Rafael Cardoso 7. GOIÂNIA: Interação entre performance, escuta ativa e experiência estética em uma obra contemporânea erudita brasileira de Myrian Aubin
Brazil (West)	17h00 - 18h20	18h40	
Brazil	18h00 - 19h40	19h20	
Colombia Only	17h20 - 18h20	60 min	CD-Book Release: Fabio Fuentes (Composer, Violista – Univ. de Caldas, COLOMBIA)
		Sem transmissão on line Gravação será postada em ABRAPEM.ORG <i>Recording will be available at ABRAPEM.ORG</i>	
		Sessões de Comunicações Oraís OFF-LINE 1A Cancelada	

PROGRAMAÇÃO GERAL: on-line em tempo real para todos os HUBS

Sexta / Viernes / Friday 25 Outubro / Octubre / October 2019				
Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Comunicações / Ponencias / Paper Presentations 2	
Colombia	08h00 - 10h30	10h00 10h25	1. GOIÂNIA: Formação do bandolim brasileiro: investigação e propostas de Fernando Duarte 2. CAMPINAS: Avaliação em música: reflexões acerca da percepção e avaliação da performance musical de Sarmanta Santos 3. FLORIPA: La autoevaluación como destreza indispensable para la performance musical de Gabriela Conti 4. CAMPINAS: Pesquisa sobre técnicas de estudo mental na preparação para a performance musical de Everton Amorim, Eliane Tokeshi 5. NATAL: O ouvinte como elemento construtivo da performance musical de Caio Victor de Oliveira Lemos 6. CAMPINAS: O contrabaixo elétrico no samba: um estudo comparativo entre performances de Luizão Maia e Sizio Machado de Lebar, Leandro Barsalini e Bruno Coppini	
Brazil (West)	09h00 - 11h30	10h50 11h15		
Brazil	10h00 - 12h30	11h40		
Norway	15h00 - 17h30	12h05		
30 min				Coffee break
Concerto / Concierto 3				
Colombia	11h00 - 12h00	60 min	DUO POIÉSIS (Danielle Dumont, soprano & Werner Aguiar, violão)	
Brazil (West)	12h00 - 13h00			
Brazil	13h00 - 14h00			
Norway	18h00 - 19h00			
90 min			Coffee break / Almoço / Lunch	
Assembly of ABRAPEM				
Local / Place	Hora / Time			
Colombia Only	13h00 - 14h00	60 min	Lecture: Yesid Mesa (Violonista - INTERMUS, COLOMBIA)	
Colombia	14h10 - 15h10	60 min	Lecture: Beatriz Martinez (Singer, Researcher, Univ. Distrital Bogotá)	
Brazil (West)	13h30 - 15h10	100 min	ABRAPEM Members only	
Brazil	14h30 - 16h10			
	15h30 - 17h10			
20 min			Coffee break	

Sem transmissão on line
 Gravação será postada em ABRAPEM.ORG
Recording will be available at ABRAPEM.ORG

**Sessões de
 Comunicações Orais
 OFF-LINE 2A**

Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Recital-Palestra / Recital-Ponencia / Lecture-Recital 4	Sem transmissão on line Gravação será postada em ABRAPEM.ORG Recording will be available at ABRAPEM.ORG
Colombia	15h30 - 18h10	17h30	8. CAMPINAS: Transcrição e leitura musical em braile: o papel da musicografia braille na performance pianística de Fabiana Bomilh 9. CAMPINAS: Estratégias de montagem da peça Praia de Gustavo Bonini: Processo colaborativo entre compositor e intérprete de Marta Brietzke e Gustavo Bonini 10. GOIÂNIA: Appalachian Spring, de Copland-Stanley: um estudo sobre transcrição de repertório, redução para piano e recursos orquestrais do piano de Fernando Vago Santana e Cindy Helenka Alves 11. GOIÂNIA: Equilíbrio entre razões matemáticas e harmônicas: a proporção dos pontos de contato em instrumentos uma orquestra de cordas de Ricardo Dourado Freire	Sessões de Recitais-palestra OFF-LINE 3A
Brazil (West)	16h30 - 19h10	18h10		
	17h30 - 20h10	18h50		
Brazil		19h30		
Concerto / Concierto 4				
	20h20 - 21h10	50 min	GOIÂNIA (Colóquio de Música Antiga *): ORQUESTRA BARROCA UFG - Dir. David Castelo	
Colombia Only	18h10 - 19h10		CD Release Recital: Duo Sauce Rojo, Universidad Nacional de Rosario (Argentina)	

PROGRAMAÇÃO GERAL: on-line em tempo real para todos os HUBS

Sábado / Saturday 26 Outubro / Octubre / October 2019				
Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Comunicações / Ponencias / Paper Presentations 3	
Colombia	08h00 - 10h30	10h00	1. GOIÂNIA: Canção de Câmara: implicações interdisciplinares na preparação para a performance musical do cantor lírico de Daniele Briguento e Sonia Ray 2. CAMPINAS: Renúncia ao sacrifício: uma perspectiva de profundidade de conexões na virtuosidade artística em The Complete Piano Etudes de Philip Glass de Letícia Fais 3. GOIÂNIA: Particularidades dos golpes de arco usados por Ricardo Herz e Nicolas Krassik de Mathilde Tania Fillat e Esdras Rodrigues Silva 4. FLORIPA: Perspectivas de deliberação na prática pianística de um competente de Regina Antunes Teixeira dos Santos e Michele Mantovani 5. GOIÂNIA: "tocar, compor, arranjar e... Da capo!": a construção de uma linguagem idiomática em um repertório crossover para o contrabaixo acústico de Fausto Borém 6. CAMPINAS: O timbre como recurso expressivo: a colaboração criativa de Toninho Horta em dois fonogramas de João Bosco e Aldir Blanc de André Carreiro	
Brazil (West)	09h00 - 11h30	10h25		
Brazil	10h00 - 12h30	10h50		
		11h15		
		11h40		
Norway	15h00 - 17h30	12h05		
	30 min		Coffee break	

Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Recital-Palestra / Recital-Ponencia / Lecture-Recital Sessão 5
Colombia	11h00 - 13h00	13h00	12. GOIÂNIA: Superinterpretando G.P. Telemann: um contraponto entre suas Fantásias e as pinturas de A. Watteau de Felipe Amorim 13. NATAL: Criando um vídeo para O Caldeirão dos Esquecidos: desafios e soluções para a performance ao vivo com projeção de animação de Mariana de Moraes Holschuh e Rucker Bezerra de Queiroz 14. HALTDALLEN: Livre improvisação no Contrabaixo Elétrico Novas avaliações estão prontas de Celio Barros
Brazil (West)	12h00 - 14h00	13h40	
Brazil	13h00 - 15h00	14h20	
Norway	18h00 - 20h00		
	90 min		Coffee break / Almoço / Lunch
Local / Place	Hora / Time		Mesa redonda / Round Table 3
Colombia	14h30 - 16h30		<i>Preparing for Individual / Chamber Music Performance: cognitive, pedagogical, idiomatic and/or interdisciplinary aspects</i> Carina Joly (Pianist - Chief of the Committee "SIG Saúde e Bem-Estar do Músico", ISME, Brazil) Ricardo Freire (Clarinetist - UnB, Brazil) Joana Hollanda (Pianist, UFRN, Brazil)
Brazil (West)	15h30 - 17h30	120 min	
Brazil	16h30 - 18h30		
	30 min		Coffee break
Local / Place	Hora / Time	Brazil Time Zone	Encerramento / Clausura / Closing + Concerto / Concierto 5
Colombia	17h00 - 18h30	19h00	Encerramento / Clausura / Closing Cerimony • Entrega dos prêmios do CONCURSO PERFORMUS'19 de melhor concepção e interpretação de uma obra musical BOGOTÁ (Ensemble C G) Dir. Rodolfo Acosta GOIÂNIA (Orquestra Juvenil da UnB) Dir. Ricardo Freire
Brazil (West)	18h00 - 19h30	19h30	
Brazil	19h00 - 20h30	20h00	



PROGRAMAÇÃO DOS RECITAIS-PALESTRA POR HUB

15 RECITAIS-PALESTRA: SEM TRANSMISSÃO ON LINE

(Gravação será feita pelo evento e disponibilizada em ABRAPEM.ORG - *Recording will be done by the event and will be available at ABRAPEM.ORG*)

Quarta 23 out: Recital-Palestra / Recital-Ponencia / Lecture-Recital off-line 1A (13h00 Brasil)

- 13h00 **Natal:** Eletrônicos, Acústicos e Composição: três vias convergindo em uma performance musical de Sílvia Patrícia Calixto L.Sant'Ana, Magno Altieri C. de Sousa, Cleber da S. Campos e César A. Traldi
- 13h00 **Goiânia:** Questões interpretativas na Sonata nº 3 para violino e piano de Almeida Prado de Luciana Caixeta e Fernando Corvisier
- 13h00 **Campinas:** Desmontagem "Uji – O Bom da roda": música e corporalidade revelando percursos para uma dramaturgia do músico-atuador de Eduardo Conegundes de Souza
- 13h40 **Campinas:** Tecnofagia: A Multimodal Rite de Luzilei Aliel

Sexta 25 out: Recital-Palestra / Recital-Ponencia / Lecture-Recital off-line 3A (17h30 Brasil)

- 17h30 **Goiânia:** Como Souza Lima estudava piano: reflexões sobre o estudo pianístico a partir de hábitos de João de Souza Lima conforme narrados por Mário de Andrade de Fernando V. Santana e Cindy H. Alves
- 17h30 **Campinas:** Marcos Salles e Flausino Vale: a música brasileira para violino solo e os 24 Caprichos de Nicolò Paganini de Álisson Berbert
- 18h10 **Campinas:** Relação Compositor / Intérprete: O Chamado do Anjo, para flugelhorn / trompete solo de Pedro Santos de Azevedo
- 18h50 **Campinas:** Primeiras obras brasileiras para viola solo: Sonata op.11 de Marlos Nobre e Divertimento de José Guerra Vicente de Emerson De Biaggi
- 19h30 **Campinas:** Somos todas loucas: Uma reflexão sobre a representação da mulher em obras e canções de teatro musical brasileiro de Deborah Ferraz Gontigo

Hora da Colombia

- 15h30 **Bogota:** Africanias na obra do Francisco Mignone de Jeison Andrés Riveros Vargas



PROGRAMAÇÃO DAS COMUNICAÇÕES ORAIS POR HUB

31 COMUNICAÇÕES ORAIS: SEM TRANSMISSÃO ON LINE

(Gravação será feita pelo evento e disponibilizada em ABRAPEM.ORG - Recording will be done by the event and will be available at ABRAPEM.ORG)

Quinta 24 out: Sessões de Comunicações Orais off line 1A (10h00-12h30: Hora do Brasil)

- 10h00 **Campinas:** A noção de ecologia na prática musical de Arthur Kampela de Ledice Fernandes Weiss
- 10h25 **Campinas:** Decompor, sequenciar, adequar: o estudo musical como um projeto de Laís Fernandes dos Santos, Alfeu Rodrigues de Araújo Filho e Flávio Apro
- 10h50 **Campinas:** Maracatu na bateria: uma análise da performance do baterista Nenê em Maracatu de Egberto Gismonti de Christiano Galvao
- 11h15 **Campinas:** O Pequeno Concerto para violino e cordas (2008) de Edino Krieger: uma análise de características estilísticas, idiomáticas e interpretativas de Bruna Caroline de S. Berbert e Emerson Luiz de Biaggi
- 11h40 **Campinas:** Procedimentos rítmicos utilizados por Lula Galvão em “Sambou... Sambou”, de João Donato: a influência de João Gilberto e Baden Powell de Victor Rocha Polo
- 10h00 **Floripa:** Aspectos intrínsecos e extrínsecos na etapa final da preparação de um flautista para um recital acadêmico: um estudo exploratório de Clara Letícia N. Correia e Regina Antunes T. dos Santos
- 10h25 **Floripa:** Mudança notacional em transcrição da guitarra barroca para o violão: um estudo de caso da obra Marizapalos, de Francisco Guerau de Wagner Tiburtino Nazeazeno Silva
- 10h50 **Floripa:** Métodos de ensino para contrabaixo: considerações para a performance de Mauricio Souza
- 10h00 **Goiânia:** Características de uma guitarra campeira: uma análise sobre a obra Esse Jeito de Domingo de Luiz Marengo de Mateus Moraes
- 10h25 **Goiânia:** Apreciação e performance em uma abordagem analítica e interativa de diferentes ouvintes das Cartas Celestes nº 2 de Almeida Prado de Myrian Aubin e Aline Silveira
- 10h50 **Goiânia:** Dois Momentos Nordestinos de Calimério Soares sob o viés da prática reflexiva de três alunos e uma professora de Rosiane Lemos Vianna e Cristina Capparelli Gerling
- 11h15 **Goiânia:** Os efeitos vocais de Elis Regina em “Upa, Neguinho” de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnier: um instrumento de protesto de Alfredo Ribeiro da Silva e Leonardo Lopes
- 11h40 **Goiânia:** Jarreau Frevô Five de Fausto Borém: organização da prática no contrabaixo de Leonardo Lopes e Alfredo Ribeiro da Silva



- 10h00 **Natal:** ENCOMUN - Produção e Realização do 1º Encontro de Música Contemporânea de Natal de Joana Holanda, Fabio Presgrave, Cleber Silveira Campos
- 10h25 **Natal:** Contribuições do choro para o ensino da prática de conjunto de Marco César de Oliveira, Ezequias Oliveira Lima
- 10h50 **Natal:** Técnicas percussivas no contrabaixo em duas obras do repertório armorial: Toré de Antônio Madureira e Jurema Encantada de Danilo Guanais de Airton Fernandes Guimarães Filho
- 11h15 **Natal:** 4 Epigramas de José Henrique Lins para Voz e Piano de Claudia Cunha

Hora da Colombia

- 08h00 **Bogota:** El carángano, guandú y la marimba de pierna: Instrumentos em via de extinción de la región Caribe colombiano de Andrea Trujillo

Sexta 25 out: Sessões de Comunicações Orais *off line* 2A (10h00-12h30: Hora do Brasil)

- 10h00 **Campinas:** A obra para violão de Lina Pires de Campos de Kauê Marques Paiva, Paulo Cesar Martelli
- 10h25 **Campinas:** O lead trumpet da Banda Mantiqueira sob os pontos de vista de Nahor Gomes e Nailor Azevedo "Proveta" de João Luiz Januário Lenhari e Paulo Adriano Ronqui
- 10h50 **Campinas:** Duo de violino e percussão: interfaces entre performance, ensino e pesquisa de Sofia Leandro e Bruno Soares Santos
- 11h15 **Campinas:** Aprender brincando: elementos lúdicos nos arranjos de um projeto de ensino coletivo de violino de Sofia Leandro, Ketlyn Pinheiro, Victor Emanuel Sousa
- 11h40 **Campinas:** Cistros e Guitarras do Século XVIII: um estudo repertorial aproximativo de Luciano Souto
- 12h05 **Campinas:** O trombone baixo no período clássico: aspectos históricos e interpretativos de Fransoel Decarli, Paulo Adriano Ronqui
- 10h00 **Goiânia:** "Agitata da due venti": o discurso central de Vivaldi-Goldoni (1735), o discurso subliminar de Cecilia Bartoli (2009) e o discurso do discurso subliminar de Kimichilia Bartoli (2015) de Fausto Borem
- 10h25 **Goiânia:** O processamento da informação para a resposta motora na leitura à primeira vista de Mirna Azevedo Costa
- 10h50 **Goiânia:** O ensino do eufônio em nível superior nas universidades federais do Brasil de Silas Barreto e Radegundis Feitosa
- 11h15 **Goiânia:** Música para piano solo e piano a 4 mãos de compositores brasileiros contemporâneos: um projeto de difusão de Denise Andrade de Freitas Martins, Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
- 11h40 **Goiânia:** Anos 1950: sobre a música brasileira de concerto "para" violão de Clayton Vetromilla



ARTISTAS CONVIDADOS

Banda de Música do Grupamento de Fuzileiros Navais de Brasília (Dir. Ivair Gomes da Silva, Brasil)



A Banda de Música do Grupamento de Fuzileiros Navais de Brasília é subordinada ao Com7ºDN como uma das Bandas de Concerto da Marinha do Brasil. A instituição teve como regente o Maestro Eleazar de Carvalho, o professor e regente Francisco Braga, autor da Música do Hino à Bandeira e Patrono das Bandas de Música da Marinha. Das apresentações no exterior, destaca-se a participação nas comemorações dos 60 anos de criação do Estado de Israel, em 2008. Além das apresentações na Capital Federal e Cidades Satélites, a Banda marca presença em cidades do Estado de Tocantins e Goiás, com apresentações em teatros e demais locais públicos, executando obras pertencentes ao repertório das Bandas de Música da Marinha do Brasil.



Beatriz Elena Martínez (Soprano, ENSEMBLE C G - Colombia)

Viniendo de una formación tradicional como cantante lírica, y especialmente inclinada hacia la música de cámara, se ha dedicado a explorar las posibilidades técnicas y estéticas de la voz en el repertorio contemporáneo. Desde 1996 ha ofrecido recitales en una treintena de ciudades de Latino-américa y Europa, ha estrenado alrededor de 200 obras, y ha participado en la grabación de 20 discos de música nueva. Ha representado a Colombia en diversos festivales internacionales de nueva música y ha sido docente invitada en universidades de México, Ecuador, Argentina, Colombia y Suiza. Ha trabajado en varios proyectos de improvisación, en algunos montajes interdisciplinarios y hace también músicas devocionales de tradiciones orientales. Es una de los fundadores del Círculo Colombiano de Música Contemporánea y actualmente es integrante del Ensemble C G.



Carina Joly (Pianista - ISME, Brasil)

Joly desenvolve intensa atividade como pianista, professora, palestrante e consultora postural, apresentando-se regularmente em vários países, como Suíça, Portugal, Sérvia, Eslovênia, Alemanha, Dinamarca, Brasil, Peru, Estados Unidos e Canadá. Recebeu bacharelado pela Unicamp, mestrado pelas Universidades da Pensilvânia e doutorado pela Universidade de Oklahoma, além da pós-graduação em Musicofisiologia na *Zurich University of the Arts*. Devido a sua importante atividade nas áreas de pedagogia e prevenção foi convidada a integrar o comitê do *Special Interest Group Musicians' Health and Wellness* e ser presidente da *International Society of Music Education* (ISME).

Clea Galhano (Flautista, Produtora - Indiana University, USA)

Clea Galhano tem se apresentado como solista e com grupos de música de câmara na Europa, Estados Unidos, Canadá e América Latina sempre divulgando a música barroca e brasileira. Já se apresentou em importantes festivais e teatros como Boston Early Music Festival, Tage Alter Music, Alemanha, Musique Ancienne Saint-Savin, França, Festival de Campos do Jordão, Brasil, Early Music Festival de Montreal Canada, Wigmore Hall, Londres, Weill/Carnegie Hall, NY. Atualmente mora nos Estados Unidos onde é diretora do St. Paul Conservatory of Music, Diretora da orquestra de flautas ROMW e professora de flauta na faculdade Macalester College e Jacobs School Music no Historical Performance Institute, Bloomington, IN. Recebeu vários prêmios nos EUA, foi condecorada com o National Arts Associate of Sigma Alpha Iota além de ter gravado 8 CDs com selos Dorian, El Dorado e Ten Thousand Lakes.



Duo Cardoso-Galama (Piano e trompete, Goiânia - Brasil)

O Duo Cardoso-Galama foi formado em 1993 por Antônio Marcos Cardoso, professor de Trompete da Universidade Federal de Goiás e Paula Galama, professora de piano da Faculdade de Música do Espírito Santo. Exerce intensa atividade artística dedicando-se à música de câmara para trompete e piano com foco na pesquisa sobre a Música Brasileira para esta formação. Destacam-se as apresentações, aulas e palestras sobre a música brasileira nas turnês

“Brazil-América” 2008 e 2009, no The New England Conservatory of Music, The Memphis University, University of Kentucky e em diversas cidades do Brasil. Entre o repertório destacam-se obras consagradas do repertório brasileiro e internacional, incluindo obras dedicadas ao Duo, tais como Sonata para Trompete e Piano (2014), do compositor brasileiro Marcelo Rauta, e *Serigrafia* (2011), de Ricardo Tacuchian.



Duo Poiésis (Werner Aguiar, violão e Danielle Dumont, soprano)

O Duo Poiésis (formado por Danielle Dumont, Soprano e Werner Aguiar, Violão) tem por objetivo a disseminação da cultura e da música brasileira e estrangeira e a valorização da poética interpretativa musical, apresentando obras de variadas faces do repertório camerístico, destinadas, transcritas ou arranjadas para soprano e violão. Busca com isso cultivar possibilidades de colorido vocal e instrumental con-

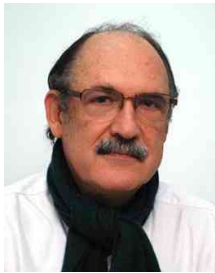
trastantes entre os gêneros musicais, com explorações rítmicas, interpretativas e performáticas. O repertório reúne obras que vão desde o repertório operístico e camerístico vocal completamente adaptado e recriado para a formação canto e violão até canções de linguagem popular, apresentando obras em italiano, francês, espanhol, tcheco, finlandês, inglês e português, dos compositores: Georg Friedrich Handel, Claude Debussy, Léo Delibes, Manuel de Falla, Antonín Dvořák, Oskar Merikanto, Tarja Turunen, George Gershwin, Astor Piazzolla e os brasileiros Waldemar Henrique, Alberto Nepomuceno, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Guinga e Hermeto Pascoal.

ENSAMBLE CG (Dir. Rodolfo Acosta R., Colombia)

El grupo fue fundado por Rodolfo Acosta R. en Bogotá, Colombia en 1995 para presentar música contemporánea y experimental. Desde entonces, ha interpretado más de 200 obras vocales, instrumentales, electroacústicas y mixtas, buena parte de ellas como estrenos absolutos o locales. El ensamble ha actuado en festivales, ciclos y programaciones en Colombia, Venezuela, Uruguay, México, Argentina, Chile,



Ecuador y Perú. Ha sido ensamble en residencia de diversos talleres, cátedras y concursos de composición, y grabaciones suyas han sido incluidas en media docena de discos, además de dos producciones propias: “música onijetiva” y el disco doble en vivo “Compositores colombianos/Impro Rock”. Ensemble CG was founded by Rodolfo Acosta R. in Bogotá, Colombia in 1995 to present contemporary and experimental music. Since then, they have performed over 200 vocal, instrumental, electroacoustic and mixed pieces, many of them as world or local premieres. The ensemble has performed at festivals, cycles and programs in Colombia, Venezuela, Uruguay, Mexico, Argentina, Chile, Ecuador and Peru. They have worked as resident ensemble of various composition workshops, classes and competitions, and their recordings have been included in half a dozen albums, in addition to two of their own productions: “música onijetiva” and the double live CD “Colombian Composers/Impro Rock”.



Fabio Miguel Fuentes Hernández
(Compositor, Violista - Univ. de Caldas, Colombia)

Es investigador del Departamento de Música de la Universidad de Caldas. Doctor en Música, área de composición, de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica de Buenos Aires. Estudió con Jesús Pinzón Urrea y Roberto Caamaño. Varias de sus obras de cámara, sinfónicas, y música para teatro y cine, se han estrenado en Colombia, Argentina, Norte América y Europa, en la Tribuna Internacional de Composición de la Unesco. Estéticamente desarrolla en sus obras un pronunciado lenguaje ecléctico y programático, de contenidos ecológicos y regionalismo crítico, que abarca y entremezcla desde lo tonal hasta lo vanguardista con el uso de técnicas extendidas de los instrumentos y material electroacústico. Trabajó en el Laboratorio de Música Electroacústica Jaqueline Nova de la Universidad Autónoma de Manizales entre 1993 y 1995 donde fundó el grupo de música mixta Ozono. Fue primera viola de la Orquesta de Cámara de Caldas durante dieciocho años. Académicamente ha profundizado acerca de la música del pueblo wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta y aplicado los materiales investigados a la composición.

Fábio Presgrave (Violoncelista - UFRN, Brasil)

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil (2009). Brasileiro, Fabio estudou na Juilliard School com Harvey Shapiro e Joel Krosnick. Apresentou-se como solista com orquestras como a Filarmônica de Qatar e a Sinfônica Brasileira. Atuou como professor convidado na Escola Superior de Música de Münster, no Conservatório Real de Aarhus (Dinamarca) e na Universidade de Artes Folkwang, em Essen. Foi contemplado com o Prêmio Carlos Gomes, quando integrou o Quarteto Camargo Guarnieri. Atualmente é Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



Germán Alberto Céspedes Díaz (Regente, Colombia)

Magister (1997) y Doctor (1999) en Música del Conservatorio Piotr Tchaikovsky de Moscú, grado Summa cum Laude, de la clase de Dirección Sinfónica y Operística de Gennady Rozhdestvensky. Creador y Director Artístico del Festival de la Cultura Iberoamericana (1999) por el cual recibió diplomas especiales de la UNESCO, el Ministerio de Cultura de Rusia y la Medalla Gabriela Mistral del Gobierno de Chile. Ha sido director invitado de importantes orquestas en Rusia, Italia, México, Puerto Rico, Argentina, Costa Rica, Perú y Colombia. Fue Director Asistente y Subdirector Sinfónico de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, Director Artístico del Conservatorio del Tolima, Secretario de Cultura de Ibagué, Decano del Conservatorio de Música de Puerto Rico. Su discografía como director incluye títulos publicados en Rusia, Brasil y Colombia. Desde el 2013 es director musical de la Orquesta Sinfónica de Bolívar, con la cual realiza una intensa actividad de conciertos. En el 2015 fue designado como director del Conservatorio de Música Adolfo Mejía (CMAM) de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Condecorado con la Medalla Andrés Bello, Medalla Simón Bolívar al Mérito Civil por la Gobernación de Bolívar y la Medalla Servicios Distinguidos de la Armada Nacional, director del Centro de Investigación Musical del CMAM.



José Maurício Brandão (Regente - UFBA, Brasil)

Graduado em Instrumento/Piano (UFBA, 1993), Mestre em Música, em Regência Orquestral (UFBA, 1999), Doutor em Música, em Regência Orquestral e Operística (UFBA, 2009), e Doutor em Música em Regência Orquestral e Musicologia (Louisiana State University, EUA, 2011). Atualmente é Professor Associado de Regência na UFBA, onde exerce também as funções de Diretor da Escola de Música e Coordenador Artístico da Orquestra Sinfônica e Madrigal da UFBA. Tem regido concertos com as orquestras da UFBA, UFRJ e LSU, além de trabalhos como maestro convidado da Orquestra Sinfônica da Bahia, da Louisiana Youth Orchestra, e em outras cidades americanas, latino-americanas e europeias paralelamente às suas atividades como instrumentista de câmara, ao piano, órgão, e ao cravo.

Lutero Rodrigues (Regente - UNESP, Brasil)

Nascido em 1950, estudou música no Brasil e Alemanha. Tem Mestrado (UNESP) e Doutorado (USP) em Musicologia. Sua Tese de Doutorado, sobre o compositor Carlos Gomes, recebeu o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música - 2010 e tornou-se livro, em 2011 (Editora UNESP). Foi regente de diversas orquestras, com destaque para a Sinfonia Cultura - Orquestra da Rádio e TV Cultura, priorizando o repertório brasileiro. Há mais de 20 anos dedica-se à pesquisa de música brasileira, o que resultou em inúmeras publicações. Em 2002, foi eleito membro da Academia Brasileira de Música, e em 2010, tornou-se Professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo.



Manuel Falleiros (Compositor & Saxofonista - UNICAMP, Brasil)

Compositor, improvisador, saxofonista. Possui doutorado em Música pra USP. Mestre em Música pela Unicamp. Coordena o Laboratório Multidisciplinar de Improvisação, Criatividade e Cognição Musical, que se dedica à produção acadêmica e artística. Pesquisador carreira PQ do Centro de Integração Documentação e Difusão Cultural da Unicamp e supervisor da Escola Livre de Música da Unicamp. Participou de concertos com improvisadores da Tailândia, Espanha e Reino Unido, e em festivais como Festival de Música da USP, Conexões Sonoras 2 - MIS (BRA), Ibrasotop 33 (BRA), Net Concerto (BRA-UK). Prêmio de Composição Clássica da Funarte, com sua obra "O Uiraçu".

Marcus Held (Violino Barroco, Conservatório de Tatuí, Brasil)

Natural de São Paulo, é Doutorando e Mestre em Música (Musicologia) pela Universidade de São Paulo (2017). Realizou, pela primeira vez no Brasil e à língua portuguesa, a tradução (acrescida de comentários) da integral da obra tratadística de Francesco Geminiani (1687-1762).





Especializou-se em violino barroco na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP-Tom Jobim), na Escola Municipal de Música de São Paulo e na Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC-Barcelona). Com experiência internacional na prática e no estudo da Música Antiga, participou de mais de 25 festivais e cursos de curta duração no Brasil e na Europa, como a Oficina de Música Antiga de Curitiba (2014-2018), The Parley of Instruments International Summer School (Universidade de Cambridge, 2013) e La Petite Bande Summer Academy (Itália, 2016). Tem interesse voltado à pesquisa e à interpretação com instrumentos de época do repertório dos séculos XVII e XVIII.



Ney Carrasco (Secretário de Cultura de Campinas - Brasil)

Compositor graduado pela UNICAMP (1987), mestre (1993) e doutor (1999) em Trilhas Sonoras pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Desde 1989 é professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, onde foi responsável pela criação do Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual, o primeiro da área no Brasil. É docente credenciado dos programas de pós-graduação em Música e em Multimeios da UNICAMP. É também autor do livro "Sygkronos: a formação da poética musical do cinema". Desde 2013 é Secretário Municipal de Cultura de Campinas-SP.

Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia



La OSNC heredera de una tradición musical iniciada en 1846, es una entidad cuyo objetivo principal es la difusión de la música sinfónica en el país. Realiza cada año alrededor de 70 conciertos entre los que se cuentan programas de temporada, didácticos, colaboraciones en ópera,



ballet y zarzuela; y presentaciones de grupos de cámara y de música sacra en iglesias y lugares no convencionales. De manera adicional a la ejecución del repertorio tradicional, promueve como parte de su quehacer a los compositores colombianos y a los contemporáneos. La OSNC ha actuado bajo la batuta de grandes maestros, entre los cuales se cuentan Stravinsky, Khachaturian, Hindemith, y en tiempos más cercanos, Orozco-Estrada, Milanov y Dudamel. Entre sus directores titulares se han destacado Olav Roots, Luis Biava, Eduardo Carrizosa, Irwin Hoffman, Baldur Brönnimann y desde inicios del 2016, Olivier Grangean. La OSNC contribuye a la generación y fortalecimiento de la cultura en el país; haz parte de nuestro propósito.



Orquestra Barroca UFG (Dir. David Castelo - UFG, Brasil)

A Orquestra Barroca UFG iniciou suas atividades no ano de 2019 como projeto de extensão universitária. Trata-se de um grupo dedicado à pesquisa e à execução do repertório dos séculos XVII e XVIII, tendo por base critérios de performance historicamente informados, que incluem

a utilização de instrumentos que são réplicas daqueles utilizados na época. Em seu primeiro ano de atuação, a Orquestra Barroca UFG apresentou programas dedicados ao barroco alemão e ao barroco italiano e contou com a participação dos solistas convidados: Luiz Henrique Fiaminghi (violino barroco) e Cecília Aprigliano (viola da gamba). O repertório apresentado por ocasião do Performus'19 é dedicado a compositores brasileiros do Século XVIII, notadamente José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746 -1805) e Manuel Dias de Oliveira (1734/5 -1813).

Orquestra Juvenil da UnB (Dir. Ricardo Freire - UnB, Brasil)



A OJUV foi estruturada em 2014 como Projeto de Ação Contínua e oferece a oportunidade para que jovens e crianças da comunidade de Brasília participem de uma experiência coletiva de formação musical. O projeto foi organizado a partir do trabalho realizado no Curso de Extensão



Música para Crianças em 2008. O grupo foi ampliando o número de participantes e instrumentos que inclui atualmente um naipe de cordas, um naipe de sopros com flautas, clarinetas e um naipe de percussão. O grupo é constituído por crianças e jovens entre 9 e 17 anos oriundas do projeto de extensão, por jovens formados no Instituto Reciclando Sons e por monitores do Departamento de Música da UnB.



Paulo Adriano Ronqui (Trompetista, UNICAMP, Brasil)

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2010), possui mestrado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2001) e graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (1998). É Professor de Trompete e Música de Câmara, além de atuar como Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp. Foi Professor de Trompete, Música de Câmara, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), do Conservatório de Tatuí e da Universidade do Sagrado Coração de Jesus (USC). Durante os anos de 1998 a 2012 foi membro efetivo da Orquestra Sinfônica

Municipal de Campinas, local onde atuou na cadeira de Solista Especial - Trompete. Também é fundador e líder do Grupo de Pesquisa Metallumfonia - CNPQ e faz parte do Conselho do Projeto Amigos do Guri. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Instrumentação Musical.

Rafael dos Santos (Pianista, UNICAMP, Brasil)

Pianista, compositor e arranjador, atua regularmente em shows, concertos e na produção de CDs. Doutor em Piano Performance and Pedagogy pela University of Iowa, Estados Unidos (1997). Rafael é professor da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, desde 1981 onde também já assumiu vários cargos acadêmico-administrativos importantes ao longo décadas de atuação na instituição. Em 1989 participou da criação do primeiro curso de Bacharelado em Música Popular da América Latina. Desenvolve pesquisa na área de música popular, liderando o grupo de Pesquisa “Música Popular: história, linguagem e produção”.



Ricardo Freire (Clarinetista - UnB, Brasil)

Freire possui Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília (1992), Bacharelado em Música pela Universidade de Brasília (1991), Máster of Music - Michigan State University (1994) e Doctoral In Musical Arts - Michigan State University (2000). Atualmente é presidente da Associação Brasileira de Clarinetistas e professor Associado da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Performance Musical. Suas pesquisas estão concentradas nos seguintes temas: performance da clarineta, performance musical e cognição, teoria musical e educação musical.



Rodolfo Acosta R. (Composer & Conductor - Colombia)

Acosta R. is a Colombian composer, performer, improviser, researcher and teacher. His music has been presented in some thirty countries of the Americas, Europe and Asia, and has been published in score and compact disc by various entities. As regular director of groups such as Ensemble CG, EM-CA and B.O.I., as well as guest director of other groups, he has participated in hundreds of national and world premieres. He is a founding member of CCMC and professor at the Central and District universities in Bogotá. He has also taught at numerous conservatories and universities in the Americas, Europe and Asia.

Trompetes do Cerrado (Goiânia - Brasil)

Trompetes do Cerrado é o ambiente que unifica o ensino e a prática do Trompete. Formado por professores de música das duas únicas instituições de ensino superior no estado de Goiás (UFG e IFG), por professores de música das redes estadual e municipal (de Goiânia e região metropolitana) e por alunos e ex-alunos dos cursos de Li-



enciatura e Bacharelado em trompete da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. O grupo se apresenta regularmente em diversas instituições de ensino e em solenidades acadêmicas, sobretudo na UFG. Participou do Encontro Internacional da Associação de Trompetistas do Brasil, em Vitória – ES e se apresentou em eventos na Universidade Federal de Uberlândia, na Universidade de Brasília e na PUC-Goiás. Nos anos de 2015 e 2017 o grupo se apresentou com muito sucesso nas Conferências Anuais da *International Trumpet Guild* nos EUA.



Zé Alexandre Carvalho (Contrabaixista - UNICAMP, Brasil)

Contrabaixista e professor atua em diversos estilos e formações. Já acompanhou artistas como Eliete Negreiros, Mônica Salmaso, Ná Ozzetti, Jair Oliveira, entre outros. Na música instrumental trabalhou com: André Mehmar, Nelson Ayres, Paulo Moura, Ulisses Rocha, Proveta, Teco Cardoso, Mané Silveira, Mozar Terra, Léa Freire, Márcio Montarroyos, Bocato, Hector Costita, Maestro Branco, Cláudio Duesberg, Toninho Ferragutti, entre outros. Foi integrante da Camerata de Cordas de Tatuí, e da Oficina de Cordas de Campinas. Realizou temporada com a Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo e com a Orquestra Sinfônica da USP. Bacharel, Mestre e Doutor em música pela UNICAMP onde atualmente é Chefe do Departamento de Música do Instituto de Artes.



**RESUMOS EXPANDIDOS DOS
RECITAIS-PALESTRA**



BOGOTÁ





AFRICANÍAS EN LA OBRA DE FRANCISCO MIGNONE

JEISON ANDRÉS RIVEROS VARGAS

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
artes-musicales@udistrital.edu.co

Resumen: Este texto y performance abordan el periodo compositivo conocido como “fase negra” de la vida del músico brasileño Francisco Mignone y explica los elementos técnicos y el carácter del sonido que se requieren para una buena interpretación de este repertorio basándose en el análisis de una determinada versión escrita y de los textos de las obras. Para este trabajo y presentación se escogieron 4 obras de esta fase (Canto de negros, Quizomba, Dona Janaína y Cânticos de Obaluayê) y 1 obra reestrenada por el compositor y dedicada a Vasco Mariz llamada Festa na Bahia.

Palabras clave: Francisco Mignone. Música vocal. Africanías. Análisis musical. Análisis de los textos.

Africanias na obra de Francisco Mignone

Resumo: Este texto e performance abordam o período compositivo conhecido como “fase negra” da vida do músico brasileiro Francisco Mignone e explica os elementos técnicos e o caráter do som apropriados para uma boa interpretação deste repertório baseando-se no análise das versões escolhidas e dos textos das obras. Para este trabalho e apresentação foram escolhidas 4 peças desta fase (Canto de negros, Quizomba, Dona Janaína y Cânticos de Obaluayê) e 1 peça ré-estreada pelo compositor e dedicada ao musicólogo e diplomata Vasco Mariz chamada Festa na Bahia.

Palavras-chave: Francisco Mignone. Música vocal. Africanias. Análise musical. Análise dos textos.

Africanities in the Francisco Mignone's songs

Abstract: This text and performance speaks about the compositional period known as “black phase” in the life of Brazilian musician Francisco Mignone and explain the technical elements and the sound character necessary for a good interpretation of this repertoire based in the analysis of the selected versions and of the song's text. For this work and presentation has been chosen 4 songs of this phase (Black's song, Quizomba, Mrs. Janaína and Obaluayê's song) and 1 song reissued by the composer and dedicated to the musicology Vasco Mariz named Bahia party.

Keywords: Francisco Mignone. Vocal music. Africanities. Music analyses. Text analyses.

Este trabajo surgió en el marco de la socialización de los proyectos de grado de la facultad de artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Originalmente bajo el nombre de *Propuesta interpretativa de 5 obras de carácter nacionalista del compositor brasileño Francisco Mignone a partir del análisis de las partituras y los textos de las obras*, tiene como fin dar a conocer repertorio de música culta latinoamericana distinto al de los compositores que normalmente se abordan en las facultades de artes en Colombia y así mismo hacer recomendaciones sobre la interpretación del repertorio de este compositor basado en el análisis de las partituras halladas e investigando la procedencia de los textos de las obras.

En el desarrollo de este trabajo se encontraron elementos de gran interés para la interpretación de estas piezas. Como por ejemplo el hallazgo de investigaciones anteriores realizadas por la musicóloga y cantante Andrea Adour. Estas investigaciones relatan la existencia de elementos en esta música conocidos como Africanías. Los cuales, según Adour, son elementos provenientes de las distintas culturas africanas que llegaron a Brasil y se manifestaron en la música popular, que posteriormente los compositores nacionalistas utilizaron para apoyar este discurso durante la primera mitad del siglo XX.



Estas africanías se manifiestan en la obra de Mignone de distintas formas como se muestra en el siguiente cuadro:

Rasgos	En qué consiste	Ejemplos
Lingüísticos	Palabras originarias del léxico africano	Quizomba, Saravá.
	Palabras con africanías por hibridación con el portugués (modificaciones morfo-sintácticas)	Rusaro (en lugar de «rosário») Muqueca (en lugar de «moqueca») Banhá (en lugar de «Banhar»)
Discursivos	Palabras que remiten a lugares y personajes propios de África	Angola, Congo, Aloanda,
Musicales	Gingado: Dislocamiento de los acentos fuertes	Decir Congó y Jongó en lugar de Congo y Jongo
	El constante uso de sincopas y acentuaciones melódicas tanto en el piano como en la voz.	
Onomatopeyas		Oi, Ih, Uai.

Los gingados se pueden encontrar en distintas secciones, por ejemplo:

(Cantar com arrancos gutturaes)

Ne - gro quan - do can - ta fi - ca tris - te, mas não cho - ra E vae lem.

Ilustración 1. Uso de gingados en la pieza "Canto de Negros" (Compases 5 - 8).

En este ejemplo se puede apreciar como los acentos del texto original son cambiados, quedando de la siguiente manera (las sílabas marcadas en rojo son los acentos fuertes):

Texto original: Negro quando **can**ta **fi**ca **tris**te

Texto con gingados: **Negro** quando **can**ta **fi**ca **tris**te

Así mismo, se encuentran recursos retóricos y críticas sociales en los textos que dan una idea del carácter del sonido en las obras escogidas. Por ejemplo:

Andorinha cantou é dia -----

----- La golondrina cantó: es de día

Cristo nasceu na Bahia -----

----- Cristo nació en Bahia



Estas dos frases son utilizadas por el poeta Ribeiro Couto en el poema *Festa na Bahia*, el cual fue musicalizado por Mignone y hace referencia a dos motivos populares utilizados en la región de Bahia. La primera frase es utilizada para hacerle saber a una persona que está atrasada para cumplir sus labores diarias. La segunda, es usada por los bahianos como símbolo del orgullo que tienen estos por su tierra, ya que afirman que el estado de Bahia es tan bello en todos los aspectos que la única forma de explicar eso es que Cristo haya nacido en esa tierra.

Así mismo aparecen frases que hacen visible el pasado racista de Brasil durante la colonia, como podemos ver a continuación:

Era o preconceito contra as misturas -----	-----	Era el prejuicio contra el mestizaje
Índios e pretos raças impuras -----	-----	Indios y negros razas impuras
Que era aquilo com portugueses de lei? --	----	¿Qué hacían ellos con portugueses de lei?

Estos texto son cantados por alguien que sufre este tipo de inconvenientes en la región, por esa razón estos textos son cantados con un carácter amargo, el mismo Mignone trata de darle ese carácter a través de melodías cromáticas que generan esa sensación de tensión en la misma.

BIBLIOGRAFIA

ADOUR, A. (2016). Africanias no Maracatu do Chico Rei de Francisco Mignone. En R. Z. Pocebon (Ed.), *Atas do Congresso Internacional "Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido"* (p. 91-104). Lisboa.

ADOUR, A. A. (2017). "Festa na Bahia": africanias na obra de Francisco Mignone. (M. A. Volpe, Ed.) *Revista Brasileira de Música*, 118 - 128.

HERR, M. (2004). Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade. *Música Hodie*, 4(2).

PAULO, J. R. (s.f.). *A criação musical dos compositores Camargo Guarnieri e Francisco Mignone sob a influência da música afro-brasileira: propostas, preocupações e soluções*.

PUGGINA, E. (2018). *25 Canções de Francisco Mignone*. (PROEMUS, Ed.) Rio de Janeiro.



CAMPINAS





DESMONTAGEM “UJI - O BOM DA RODA”: MÚSICA E CORPORALIDADE REVELANDO PERCURSOS PARA UMA DRAMATURGIA DO MÚSICO-ATUADOR

EDUARDO CONEGUNDES DE SOUZA

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar
edudemaria01@gmail.com

Resumo: “*Uji - O Bom da Roda*” é um espetáculo cênico e musical estruturado como uma das culminâncias da pesquisa de doutorado que realizou um processo artístico (prático e conceitual) a partir da investigação da roda de samba como um universo expressivo híbrido e de múltiplas dimensões poéticas. Como músico que se propôs a adentrar no campo da atuação cênica, o pesquisador passou a investigar a potencialização da presença do músico em performance a partir da relação e trabalho com os diversos materiais exprecivos presentes na roda de samba enquanto acontecimento estético. A pesquisa partiu da realização de experimentos geradores de inter-relações entre procedimentos musicais e cênicos de modo a encontrar pontos de fusão, intercessão e contaminação entre música, cena, memória histórica e dramaturgia para além da mera sobreposição de linguagens. Com a desmontagem o pesquisador pode apresentar os aspectos estruturantes do espetáculo, bem como lançar luz aos procedimentos musicais, corporais, técnicos e criativos para a chegada no trabalho do músico-atuador. À medida em que foi necessário realizar procedimentos de observação, tecnificação de ações e qualidades físicas/vocais a *Mimesis Corpórea* se configurou como metodologia de elaboração e organização do trabalho prático e criativo. Desse modo, a *Mimesis* se apresenta como condutora e potencializadora dos encontros e inter-relações entre música e cena no diálogo com o universo poético da roda de samba.

Palavras-chave: Samba. Roda de samba. Performance. Corporalidade. *Mimesis corpórea*.

Desmontaje “Uji - O Bom da Roda”:

música y corporeidad revelando caminos para una dramaturgia del músico-actor

Resumen: “*Uji - O Bom da Roda*” es un espectáculo escénico y musical estructurado como una de las culminaciones de la investigación doctoral que llevó a cabo un proceso artístico (práctico y conceptual) a partir de la investigación de la *roda de samba* como un universo expresivo híbrido y de múltiples dimensiones poéticas. Como músico que propuso ingresar al campo de la actuación escénica, el investigador comenzó a buscar la potencialización de la presencia del músico en la actuación a partir de la relación y trabajar con los diversos materiales expresivos presentes en la *roda de samba* como un acontecimiento estético. La investigación comenzó a partir de experimentos que generan interrelaciones entre procedimientos musicales y escénicos para encontrar puntos de fusión, intercesión y contaminación entre música, escena, memoria histórica y dramaturgia más allá de la mera superposición de lenguajes artísticos. Con el desmontaje, el investigador puede presentar los aspectos estructurantes del espectáculo, así como arrojar luz sobre los procedimientos musicales, corporales, técnicos y creativos para la llegada del músico-actuador. Como era necesario realizar procedimientos de observación, tecnificación de acciones y cualidades físicas / vocales, la *Mimesis Corpórea* se configuró como una metodología de elaboración y organización del trabajo prático y creativo. Así, *Mimesis* se presenta como un conductor y potenciador de encuentros e interrelaciones entre música y escena en diálogo con el universo poético de la *roda de samba*.

Palabras clave: Samba. Roda de samba. Actuación. Corporeidad. *Mimesis corpórea*.

“*Uji - O Bom da Roda*” é um espetáculo cênico e musical resultante de procedimentos artísticos – práticos e conceituais – constitutivos de um território de encontros, entrecruzamentos, fricções e contaminações entre música, corpo, cena e dramaturgia de ator. Durante pesquisa de



doutorado em Artes da Cena o músico-atuador, tratou de construir e, ao mesmo tempo cartografar um processo compositivo dentro do qual experiências vividas como músico e pesquisador ligado ao universo do samba se uniram à metodologia de criação cênica da “Mímesis Corpórea” (COLLA, 2010 – LUME Teatro).

O procedimento de “desmontagem cênica” (DIÉGUES, 2014) e musical surge como uma das culminâncias do processo de pesquisa e criação aqui abordados. A desmontagem foi estruturada como um segundo formato de apresentação performativa e pedagógica que visa trazer ao público, tanto os aspectos estruturais constitutivos do espetáculo, quanto os conceituais, filosóficos, estéticos, políticos e sócio culturais depreendidos ao longo do processo de pesquisa e criação.

Como metodologia de observação, codificação e criação de ações físicas e vocais ligadas à arte de ator, a Mímesis Corpórea, ao ser associada ao universo musical da cultura popular brasileira, propiciou constituir um território expressivo híbrido que passa a envolver o musical e o atoral como partes de um mesmo campo prático e criativo. A partir daí, se estabelece um princípio compositivo em que a música opera diretamente para a construção dramática do espetáculo. A melodia, o texto, a rítmica, as densidades e texturas sonoras e musicais da canção produzem e desvelam contextos (históricos, sociais, afetivos) e segundo José Gil (1994) produzem também um campo imagético e poético possível de ser expandido, de ser relacionado com um universo de outras matérias expressivas ligadas ao corpo e às ações do ator para o que passei a considerar como o trabalho sobre a dramaturgia de um teatro canção.

Se como músico, pesquisador do samba e membro do Núcleo Cultural Cupinzeiro, vinha ao longo dos últimos dezessete anos realizando processos de pesquisa e criação voltados para o universo da roda de samba tendo um olhar e escuta voltados para seus conteúdos orais, musicais e fonográficos, a partir da reentrada no território do samba com a Mímesis Corpórea, abre-se um olhar para a corporalidade enquanto possibilidade de expansão da oralidade e como percurso de apropriação técnica e compositiva que passa a operar para uma ampliação das fronteiras poéticas e criativas. O território expressivo habitado pela pesquisa é o da roda de samba em suas múltiplas dimensões – música, som, sabores, imagens, afetos – corpos em relação produzem um só corpo, existência tempo - Uji.

REFERÊNCIAS

BISCARO, B. (2015) *Vozes Nômades: escutas e escritas da voz em performance*. (Tese de doutorado não publicada, UDESC. Florianópolis)

BURNIER, L. O. (2009) *A Arte do Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp.

DIÉGUES, I (2014). *Desmontagem Cênica*, Rev. Rascunhos Uberlândia v. 1 n. 1 p. 5-12 jan. jun.

FERRACINI, R. (2012) *Café com Queijo: Corpo em Criação*. São Paulo: Editora Hucitec.

FERRACINI R. (2003) *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, Ed. da Unicamp.



FICHER-LICHTE, E. (2012) *Appering as embodied mind – defining a weak, strong and a radical concept of presence*. In: GIANNACHI, KAYE & SHANKS. *Archeologies of Presence: art, performance and the persistence of being*. Routledge, London & New York.

GIL, J. (1994) *O Espaço Interior*. Ed. Presença. Lisboa.

GREINER, C. (2005) *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinados*. São Paulo: Annablume.

LOPES, N. (2003) *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Folha Seca.

MALLETA, E. MONICA, F. D. (2015) *Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal*. VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB V.14 no1/janeiro-junho de Brasília. 9-18.

MATOS, C. N. (dezembro/fevereiro - 2000/2001) *A leitura como diálogo: Trocando falas com Paul Zumthor*. In - Revista USP, SãoPaulo, n.48, p. 205-212.

MATOS, C. N. (S.D.) *Canção popular e performance vocal*. In. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.

MOURA, R. M. (2004) *No princípio, era a roda: um estudo sobre o samba, partido alto e outros pagodes*. RJ. Rocco.

NONO, L. (2016) *Escritos de Luigi Nono sobre Teatro e Música*. In. *Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 2 e 3, Ano 1*. 14-30.

OLIVEIRA, E. D de. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba Ed. Gráfica Popular, 2007

ORLANDI, L. B. L. (1998) *Corpo em Arte (Carta ao Lume)*. In *Revista do Lume. UNICAMP – LUME – COCEN*. Campinas: UNICAMP, n. 1, v. 1. 36-41

OKAMOTO, E. (2010) *Anotações para uma dramaturgia de ator*. In. *Rebento. Revista de Artes do Espetáculo* no 2 - julho. 52-58.

PASSOS, E. KASTRUP, V. ESCOSSIA, L. da. orgs. (2009). *Pistas do Método Cartográfico: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROCHA, J. G. da. SILVA, C. C. (2015) *A Transmissão do Conhecimento nas Culturas Populares de Matrizes Africanas*. In. *Revista da ABPN*, v. 7, n. 15, 240-254 - fev.

SANDRONI, C. (2001) *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SODRÉ, M. (1998) *Samba o dono do corpo*. 2ed. Rio de Janeiro: Mauad.

SOUZA, E. C. de. (2007) *Roda de Samba: espaço da memória, sociabilidade e educação não-formal*. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Educação da Unicamp.Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de São Paulo.



SOUZA, N de. (2003) *A Roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil*. São Paulo. Ed. UNESP.

SPINOZA, B. de. (2009) *Ética* (tradução de Tomas Tadeu) Belo Horizonte, Autêntica Editora.

TADEU, T. (2002) *Arte do Encontro e da Composição: Spinoza + Currículo + Delleuze*. Revista Educação e Realidade – jul/dez. 47-57.



ESTRATÉGIAS DE MONTAGEM DA PEÇA *PRAIA* DE GUSTAVO BONIN: PROCESSO COLABORATIVO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

MARTA MACEDO BRIETZKE
USP
martabrietzke@gmail.com

GUSTAVO BONIN
USP
boningustavo@gmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar e descrever algumas estratégias utilizadas para a montagem da peça *Praia* de Gustavo Bonin, para violoncelo solo, em um processo colaborativo entre compositor e intérprete. Se estruturou com base nas perspectivas da música cênica, proposta por xxxxxx e da abordagem tensiva da semiótica francesa, conforme abordado por Zilderberg (2011). Os procedimentos metodológicos adotados pelo trabalho foram qualitativos, com referência as concepções de Denzin (2000), Flick (2009), Tracy (2010) e Velardi (2018), adotando-se uma perspectiva de triangulação dos dados obtidos. Como principais resultados pode-se apontar: a proposta ofereceu uma série de desafios ao intérprete, possibilitou a proposta da elaboração de uma partitura que pudesse ser desenvolvida para ser utilizada sem a presença do compositor, bem como a elaboração de uma partitura de performance; reforçou a concepção intuitiva dos autores de que a música cênica ainda é raramente abordada na academia; a montagem da peça se transformou em um processo educativo para o intérprete; o processo colaborativo se mostrou essencial para a montagem e construção da peça. As estratégias de montagem oferecidas pela peça podem vir a se tornar um possível referencial na montagem de outras obras que abordem os mesmos enfoques propostos: música cênica e semiótica, podendo tornar-se, assim, objeto de estudos futuros. Também propõe, como reflexão, a necessidade da academia em adotar em seus processos educativos e de performance, demandas associadas a interpretação da música cênica, que se constitui em uma importante área de trabalho, pouco abordada pelos mecanismos tradicionais de ensino musical.

Palavras-chave: Colaboração compositor-intérprete. Música cênica. Semiótica tensiva. Violoncelo solo

Strategies for study and performance for Praia, a work of Gustavo Bonin: collaborative process between composer and performer

Abstract: The objective of this paper is to present and to describe some tools used for the study and performance of the piece *Praia*, for solo cello, in a collaborative process between composer and performer. It was structured based on the perspectives of scenic music and the French's semiotics, as approached by Zilderberg (2011). The methodological guidelines adopted were qualitative, with reference to the conceptions of Denzin (2000), Flick (2009), Tracy (2010) and Velardi (2018), adopting the triangulation of the obtained data. It is possible to point some conclusions: the performance of the piece offered many of challenges to the performer, the collaborative work suggested the need for a new score that can be developed to be used for the performers who don't have contact with the composer, as well as the elaboration of a performance score; the work reinforced the intuitive conception of the authors about the restricted use of the scenic music, the approach became an educational process for the performer; the collaborative process was essential for the construction of the piece. The strategies offered by the piece may be a possible reference in the study and performance of other works that propos the same approaches: scenic music and semiotic. It can become the object of future studies. It also proposes that the academics studies can to adopt this topics in its educational and performance processes, because these topics constitutes an important area of work, not yet developed in the academic process.

Keywords: Composer-performer collaboration. Scenic music. Semiotic. Solo cello.

Neste trabalho apresentamos algumas estratégias de montagem da peça *Praia* (2016) de Gustavo Bonin, para violoncelo solo, em um processo colaborativo entre compositor e intérprete.



te, que se realizou dentro da disciplina Criação e Performance no Repertório Musical Contemporâneo, do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2019. O objetivo do texto é descrever as estratégias utilizadas pelo compositor e intérprete na elaboração de uma interpretação convincente, em consonância com as perspectivas que a peça oferecia: música cênica ligada às concepções de semiótica. Para tanto, se estruturou dentro das ideias de música cênica e da abordagem tensiva da semiótica francesa, de Claude Zilberberg (2011).

Os procedimentos metodológicos utilizados se inserem na perspectiva qualitativa, ancorado nas concepções de Denzin (2000), Flick (2009), Tracy (2010) e Velardi (2018). A ideia de experiência de pesquisa foi utilizada, em oposição às abordagens mais tradicionais de objeto ou fenômeno, na qual se pressupõe a imersão dos pesquisadores, que ora se afastam, ora se aproximam, colocando-se como partes integrantes do que é pesquisado. Alguns instrumentos foram utilizados como instrumentos de pesquisa: revisão bibliográfica, análise e observação de diferentes obras de música contemporânea para violoncelo solo, observação de diferentes peças de música cênica disponibilizadas pelos meios digitais de informação, observação participante do compositor, construção de um diário de campo do intérprete, construção de um diário de pesquisa, com diálogos, fotos e demais materiais gráficos. Foram construídos uma série de dados empíricos, analisados em um processo de triangulação, DENZIN, 2000 e FLICK, 2009.

Como resultados e conclusões obtidas, se pode considerar que a peça ofereceu uma série de desafios ao intérprete, que se aprofundou nas perspectivas oferecidas; foi possível que o compositor vislumbrasse a possibilidade e a necessidade de elaborar uma partitura na qual informações adicionais fossem acrescentadas, no intuito de promover que outros intérpretes a possam executar, mesmo sem sua presença, bem como a elaboração de uma partitura de *performance*, onde as informações principais fossem disponibilizadas, auxiliando o intérprete no processo de memorização; a concepção de música cênica ainda é raramente abordada na academia, o que demanda um esforço extra do intérprete, a fim de compreender suas particularidades; a montagem e estruturação da peça se transformou em um processo educativo para o intérprete, que não possuía nenhum contato prévio com as possibilidades da música cênica; o processo colaborativo se mostrou, no momento da realização da proposta, essencial para a montagem e construção da peça.

Sob esta perspectiva, as estratégias de montagem oferecidas pela peça podem vir a se tornar um possível referencial na montagem de outras obras que abordem os mesmos enfoques propostos: música cênica e semiótica, podendo tornar-se, assim, objeto de estudos futuros. Também propõe, como reflexão, a necessidade da academia em adotar em seus processos educativos e de *performance*, demandas associadas a interpretação da música cênica, que se constituiu em uma importante área de trabalho, pouco abordada pelos mecanismos tradicionais de ensino musical.

REFERENCES (ONLY CITED AUTHORS) – USE APA STYLE

DENZIN, N., LINCOLN, Y. (2000). The Discipline and Practice of Qualitative Research. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. *The Sage handbook of qualitative research*.

FLICK, U. (2009). *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed Editora.

TRACY, S. (2010). Qualitative Quality : Eighth «Big-Tent» Criteria for Excellent Qualitative Research. *Qualitative Inquiry*, 16, 837-851-336.

VELARDI, M. (2018). Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência : Reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. *Revista Moringa- Artes do espetáculo*, 9, 43-54.

ZILBERBERG, C. (2011). *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial.

REFERENCES

American Psychological Association (2001). *The publication manual of the American Psychological Association* (5th ed.). Washington, DC: American Psychological Association. **(book)**

BENDER, L. (Producer), & TARANTINO, Q. (Director). (1994). *Pulp fiction* [Motion Picture]. United States: Miramax. **(film)**

BHARUCHA, J. J. (1991). Pitch, harmony, and neural nets: A psychological perspective. In P. Todd & G. Loy (Eds.), *Music and connectionism* (p. 84-99). Cambridge, MA: MIT Press. **(chapter)**

CHOPIN, F. (1988). Ballade No. 1 in G minor, Op. 23 [Recorded by K. Zimmerman]. On *Vier Balladen* [Four Ballads; CD]. Hamburg: Polydor International GmbH. **(audio)**

CONSIDINE, M. (1986). *Australian insurance politics in the 1970s: Two case studies*. (Unpublished doctoral dissertation). University of Melbourne, Melbourne, Australia. **(thesis)**

DOUTRE, É. (2014). Mixité de genre et de métiers: Conséquences identitaires et relations de travail [Mixing gender and trades: Consequences for identity and working relationships]. *Canadian Journal of Behavioural Science/Revue Canadienne des Sciences du Comportement*, 46, 327-336. **(periodical)**

FRY, A. L. (1993). *U.S. Patent No. 5,194,299*. Washington, DC: U.S. Patent and Trademark Office. **(patente)**

HUIZENGA, T. (2007, September 16). *Maria Callas, the legend who lived for her art*. Retrieved from <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=14404970> **(page from www)**



MARCOS SALLES E FLAUSINO VALE: A MÚSICA BRASILEIRA PARA VIOLINO SOLO E OS 24 CAPRICHOS DE NICOLÒ PAGANINI

ÁLISSON CARVALHO BERBERT

Teoria e Prática da Interpretação - UNIRIO

alissoncberbert@gmail.com

Resumo: Este recital-conferência integra uma pesquisa de doutorado em andamento que investiga a presença de elementos técnico-violinísticos criados e disseminados por Nicolò Paganini no século XIX (os quais são compilados e representados em seus *24 Caprichos*, publicados em 1820), nos *Caprichos para violino solo* (1907-1909) de Marcos Salles e nos *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para violino só* (1922-194?) de Flausino Vale. Com o objetivo de evidenciar as implicações da escrita de Paganini nas obras desses dois compositores-violinistas brasileiros, utilizamos como ferramenta metodológica a análise comparativa entre as composições selecionadas, tendo como base e critérios de análise as principais características do estilo técnico paganiniano identificadas a partir de revisão bibliográfica. Observamos que os principais elementos técnicos-estilísticos de Paganini estão presentes nas obras de Marcos Salles e Flausino Vale e que a trajetória musical de cada compositor se reflete na aplicação singular das técnicas analisadas. Por fim, devido à diversidade técnico-violinística (que demonstra domínio instrumental pelo *performer*) e à importância histórica dessas obras brasileiras, entendemos ser pertinente o incentivo à *performance* de tais composições, ainda pouco valorizadas e tocadas em nosso país.

Palavras-chave: Nicolò Paganini. Marcos Salles. Flausino Vale. Análise comparativa. Performance musical.

Marcos Salles and Flausino Vale: the Brazilian music for solo violin and Nicolò Paganini's 24 Caprices

Abstract: This lecture-recital integrates an ongoing doctoral research that investigates the presence of technical-violinistic elements created and disseminated by Nicolò Paganini in the 19th century (which are compiled and represented in his *24 Caprichos*, published in 1820), in Marcos Salles' *Caprices for solo violin* (1907-1909) and Flausino Vale's *26 Prelúdios Característicos e Concertantes for solo violin* (1922-194?). In order to highlight the implications of Paganini's writing on the works of these two Brazilian composers and violinists, we use as methodology the comparative analysis between the selected compositions, based on the main characteristics of Paganini's technical style identified through the literature review. We observe that the main technical-stylistic elements of Paganini are present in the works of Marcos Salles and Flausino Vale and that the musical trajectory of these composers is reflected in the unique application of the analyzed techniques. Finally, due to the technical-violinistic diversity (which demonstrates instrumental mastery by the performer) and the historical importance of these Brazilian works, we believe it is pertinent to encourage the performance of such compositions, still little valued and played in our country.

Keywords: Nicolò Paganini. Marcos Salles. Flausino Vale. Comparative analysis. Musical performance.

A autonomia do violino foi explorada por diversos compositores na história da música erudita ocidental, tais como Johann Paul von Westhoff (1656-1705), Heinrich Ignaz Franz von Bieber (1644-1704), Pietro Locatelli (1695-1764) e Johann Sebastian Bach (1685-1750). Foi, entretanto, a partir de Nicolò Paganini (1782-1840) que o virtuosismo instrumental se elevou a um patamar consideravelmente mais alto. Publicados em 1820, seus *24 Caprichos* são considerados um divisor de águas na história do violino, influenciando não somente a música do Período Romântico, mas também gerações de violinistas até nossos dias.



No Brasil, as primeiras coleções de obras para violino solo compostas por brasileiros¹ de que temos ciência são os *Caprichos para violino solo* (1907-1909) de Marcos Salles (1885-1965) e os *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para violino só* (1922-194?) de Flausino Vale (1894-1954). Devido à similaridade quanto à forma, o tratamento virtuosístico e os títulos (*caprichos* e *prelúdios*), e também pela da vivência com o repertório paganiniano por parte de Salles e Vale, a presente pesquisa tem como objetivo principal investigar de que maneira os traços técnico-violinísticos de Paganini estão presentes no repertório dos citados compositores-violinistas.

Como estratégia para averiguar a presença destes elementos nas obras brasileiras, procede-se a uma análise comparativa das composições selecionadas, tendo como referência os procedimentos utilizados por Paganini definidos a partir dos trabalhos de seus contemporâneos Guhr (1830) e Fétis (1876) e contribuições de Swalin² (1941) e Kawabata³ (2013). Ainda, elaboramos uma tabela contendo informações básicas sobre cada peça estudada, como compasso, andamento e tonalidade, além de tópicos em análise (cordas duplas, acordes, *tremolo* de mão esquerda em cordas duplas, *staccato*, *ricochet*, *pizzicato* de mão esquerda, execução de passagens sobre uma corda, utilização do registro agudo, simulação de outros instrumentos, harmônicos artificiais simples e duplos, *glissandi* cromático e em *cantabile*) e “outras considerações” para o registro de informações adicionais, apresentando, por fim, um quadro que sintetiza as informações coletadas e as correlações estabelecidas.

Por fim, é notável a relação entre a história pessoal de cada violinista e sua produção musical. Marcos Salles, tendo como vocação não somente a performance, mas também seu trabalho como professor de música e violino, imprimiu em seus *Caprichos* estas facetas que podem ser observadas no foco dado às oitavas dedilhadas e em bloco, ao *staccato* e ao *tremolo* de mão esquerda – 3º, 4º e 6º caprichos, respectivamente –, estratégias similares aos estudos tradicionais do instrumento⁴. Flausino Vale, semelhantemente à Paganini, através de sua formação quase autodidata, utilizou-se daquilo que aprendeu em seus estudos e pesquisas para criar sua própria forma de expressão, unindo o virtuosismo *concertante* à *característica* cultura brasileira popular⁵, conectando a tradição europeia às manifestações folclóricas, área de interesse e pes-

¹ Camila Frésca (2010, p. 120) menciona os *Dez Caprichos* para violino solo, compostos no Brasil por volta de 1924 pelo violinista italiano Guido Santorsola (1904-1994). A obra foi escrita para um concurso musical promovido pela revista Ariel, recebendo, inclusive, lãureas da comissão avaliadora.

² Swalin (1941), por ser uma publicação posterior às de Guhr (1830) e Fétis (1876), corrobora com as informações providas pelos contemporâneos de Paganini, sendo estas: 1) a utilização de *scordatura*; 2) o controle e estilo individual da técnica de arco que permitiu a performance de extraordinários *staccati* e outros efeitos excepcionais; 3) emprego virtuoso de *pizzicato* de mão esquerda envolvendo, ocasionalmente, a combinação de melodias executadas pelo arco acompanhadas pelos próprios *pizzicati*; 4) a execução de harmônicos, artificiais e naturais, simples e duplos; 5) o refinamento e desenvolvimento da execução sobre a corda Sol; 6) uma facilidade sem precedentes na execução de cordas duplas e acordes; 7) uso ascendente e descendente de *glissandi*; 8) a utilização do registro agudo do violino; e, por fim, 9) a escrita polifônica que simula outros instrumentos.

³ Kawabata (2013) contribui de maneira especial para a identificação da imitação de outros instrumentos em alguns dos *24 Caprichos* de Paganini.

⁴ É muito comum que um estudo do repertório tradicional foque em poucos elementos técnicos por vez, tendo como objetivo principal o aprimoramento do aspecto selecionado.

⁵ “De um modo geral, o material temático [dos *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para violino só*] tem uma interessante fusão de elementos rítmicos e melódicos identificados com a música brasileira. Valle expressa uma linguagem nacional; seu idioma musical tem caráter interiorano, caracterizado pela simplicidade das fórmulas melódicas inspiradas nas manifestações populares do Brasil rural. Observa-se que no livro ‘Elementos do folclore musical brasileiro’ Flausino Valle deixa claro seu interesse pela cultura afro-brasileira e pela música dos violeiros tanto em relação ao seu instrumento, a viola caipira ou viola de arame, quanto à sua expressão oral” (ALVARENGA, 1993, p. 25).



quisa de Vale. Assim, este trabalho evidencia a relevância destas obras que são registro da trajetória do instrumento no Brasil e esperamos que, a partir desta contribuição, possa-se valorizar ainda mais através da pesquisa, estudo e *performance* a produção musical do nosso país, em particular, as composições de Marcos Salles e Flausino Vale.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, H. C. (1993). *Os 26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Valle: aspectos da linguagem musical e violinística*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

FÉTIS, F. J. (1876). *Biographical notice of Nicolo Paganini, with analysis of his compositions and a sketch of the history of the violin*. Londres: Schott & CO.

FRÉSCA, C. (2010). *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. São Paulo: Annablume,

GUHR, C. (1830). *Über Paganini's Kunst die Violine zu spielen*. Mainz: Schott's Söhnen.

KAWABATA, M. (2013). *Paganini: The 'Demonic' Virtuoso*. Woodbridge: The Boydell Press.

SWALIN, B. (1941). *The Violin Concerto*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.



NOTAS SOBRE O SAMBA DE UMA NOTA SÓ

MARCELO GOMES

(Unicamp)

redani@uol.com.br

PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

(Unicamp)

paulotine70@gmail.com

Resumo: Existem no Jazz algumas estruturas harmônico-formais que se tornaram paradigmáticas a tal ponto que outros músicos, além de obviamente improvisar, passam a escrever novas melodias baseadas nestas. George Gershwin escreveu uma peça intitulada *I Got Rhythm* que se torna ponto de partida para inúmeros temas, como *Oleo* (Sonny Rollins) e *Anthropologie* (Charlie Parker), somente para citar alguns, que passam a ser genericamente chamados de *Rhythm Changes* (RAWLINS, 2005, p. 128). Baseado em autores como Schoenberg e Riemann, através da análise da peça é possível notar uma relação significativa entre esta estrutura específica e *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim, seja pela natureza intrínseca do material tonal ou por uma assimilação passiva dos procedimentos dos autores ocidentais e/ou jazzistas pelos populares brasileiros. Neste recital-palestra explicita-se a relação intrínseca entre análise e interpretação desta peça, o que é enfatizado pelo fato de haver improvisação sobre estruturas consideradas complexas, ao menos no que tange ao contexto da música popular.

Palavras-chave: Rhythm Changes. Tom Jobim. Brazilian Jazz.

Notes over One note samba

Abstract: There are some harmonic-formal structures in Jazz that have become so paradigmatic that other musicians, besides obviously improvising, start writing new melodies based on these. George Gershwin wrote a play entitled *I Got Rhythm* that becomes the starting point for a number of themes, such as *Oleo* (Sonny Rollins) and *Anthropologie* (Charlie Parker), to name a few, which are now generally called *Rhythm Changes* (RAWLINS, 2005, p. 128). Based on authors such as Schoenberg and Riemann, through the analysis of the play it is possible to notice a significant relationship between this specific structure and Tom Jobim's *One note Samba*, either by the intrinsic nature of the tonal material or by a passive assimilation of western and/or jazz composers procedures by Brazilians popular composers. In this recitallecture the intrinsic relationship between analysis and interpretation of this piece is explained, which is emphasized by the fact that there is improvisation on structures considered complex, at least with regard to the context of popular music.

Keywords: Rhythm Changes. Tom Jobim. Brazilian Jazz.

A forma ternária ABA ou AABA tem na seção contrastante seu fator diferencial. A seção A pode ser um período, sentença, estrutura ternária em qualquer das possibilidades apontadas. Essas possibilidades, com e sem a repetição inicial dessa seção, não deixam de serem ampliações das estruturas fraseológicas anteriores (*aba* e *aaba*). Uma das formas ternárias mais utilizadas pelo jazz foi o chamado *Rhythm Changes*, que se baseou na estrutura harmônico formal da canção de George Gershwin "I Got Rhythm" composta em 1930 para o Musical *Girl Crazy*. Tal estrutura se tornou paradigmática. Abaixo veja o modelo e a variação:

//: I6	/ II ^m 7 V7 / I6	/ II ^m 7 V7 / I6	/ IV +IV _o / I6 (V7 na 2x) / V7 (I6 na 2x) ://
// III ^m 7 -III7 / II ^m 7 -II7 / III ^m 7 -III7 / II ^m 7 -II7 / V ^m 7 I7 / IV6 IV ^m 6 / III ^m 7 -III7 II ^m 7 / -II7 ^M I6 //			

Quadro 1. *Rhythm Changes*, seção A, modelo e variação.



De tais variações seria possível derivar aquilo que, por fim, geraria a estrutura da seção A de “Samba de uma nota Só” (Tom Jobim & Newton Mendonça). Na seção B, algo completamente diferente ocorre:

// III7 / % / VI7 / % / II7 / % / V7 / % //	// IVm7 -VII7 / -III7M / -IIIIm7 -VI7 / -II7M V7 //
---	---

Quadro 3. *Rhythm Changes*, seção B, modelo e variação.

Observa-se que em B Jobim já se afasta bastante do original. De um ciclo de acordes dominantes que partem do III grau, Jobim realiza duas cadências auxiliares em direção ao III e II graus rebaixados. Além disso, transforma uma estrutura de 8 em 4 compassos, com apenas duas frases. Por fim, na repetição da última seção A, há uma pequena alteração da harmonia nos acordes finais da canção. A subdominante menor do segundo tempo do 6º compasso é substituída pelo -VII7, ou seja, dominante do -III, para na cadência final perfazer -III6 -IIIm7 II7M I6, nos versos “fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só”. Esse tipo de seção B reduzido poderia corresponder àquilo que, na forma ternária, Schoenberg denominou por “seção média contrastante”. Caracteriza-se, via de regra, por uma estrutura fraseológica que não está em tonalidade distinta da tonalidade da seção A, porém, costuma explorar regiões tonais distintas. Ou seja, não modula, mas é modulante. Não se fixa em outra tonalidade, mas permanece em fluxo. RIEMANN (1950, 153-159) denomina a seção B como “segundo tema”, aludindo ao fato dessa seção poder trazer materiais temáticos distintos. O modelo que possui a seção média contrastante corresponde ao que chamou de “primeira forma”. Como mencionado, o corpus referencial no qual os autores RIEMANN e SCHOENBERG construíram suas teorias foi o dos compositores europeus ocidentais, principalmente aqueles dos períodos clássico e romântico. Entretanto, alguns procedimentos são coincidentes, seja pela natureza intrínseca do material tonal, seja por uma assimilação passiva dos procedimentos dos autores ocidentais pelos populares brasileiros ou jazzísticos.

REFERENCES

- GERSHWIN, G. (1930). *I Got Rhythm*. New York: WB Music Corp.
- JOBIM, A. C. (1994). *Songbook Tom Jobim*. Rio de Janeiro, Lumiar, Vol. II.
- RAWLINS, R. and BAHHA, N. E. *Jazzology*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005.
- RIEMANN, H. *Composición Musical (2a Ed.)*. Trad. Roberto Gerhard. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: 2. ed., 1950.
- SCHOENBERG, A. (1991). *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincmann. São Paulo: Edusp, 1991.



PRIMEIRAS OBRAS BRASILEIRAS PARA VIOLA SOLO: SONATA OP. 11 DE MARLOS NOBRE E DIVERTIMENTO DE JOSÉ GUERRA VICENTE

EMERSON BIAGGI

(UNICAMP)

emersondebiaggi@gmail.com

Resumo: O principal repertório brasileiro para viola foi composto a partir da segunda metade do século 20. Nesse recital-palestra abordaremos duas peças para viola solo pouco conhecidas, compostas na década de 1960 e que inauguram esse gênero no Brasil: a *Sonata para viola solo op. 11*, de Marlos Nobre, composta em 1963, e o *Divertimento para viola solo* de José Guerra-Vicente, escrito em 1968. Será feito um breve relato do processo de preparação para performance dessas composições, citando as etapas envolvidas: contextualização histórica dos compositores e das peças dentro de suas obras, análise estrutural e estilística, levantamento de dificuldades técnicas, desenvolvimento de estratégias de estudo e o embasamento teórico utilizado visando atingir uma performance musical coerente e própria. Serão discutidas também questões relacionadas ao idiomatismo das peças e o seu valor como contribuições significativas para o repertório violístico nacional e internacional. Por fim, é feita uma reflexão sobre a importância de conhecer, divulgar e tocar esse repertório.

Palavras-chave: Música brasileira século 20. Viola solo. Marlos Nobre. José Guerra Vicente.

First Brazilian compositions for solo viola:

Sonata op. 11 by Marlos Nobre and Divertimento by José Guerra Vicente

Abstract: The main Brazilian repertoire for viola was composed from the second half of the 20th century on. In this lecture-recital we will focus on two little known pieces for solo viola, composed in the 1960's, that inaugurate this genre in Brazil: *Sonata para viola solo op. 11*, by Marlos Nobre, written in 1963, and *Divertimento para viola solo*, by José Guerra-Vicente, composed in 1968. We start with a brief report of the two pieces' performance preparation process, describing the stages involved in it: historical contextualization of the composers and of the pieces within their general work, structural and style analysis, technical difficulties survey, development of practice strategies and the theoretical based employed in the search of a coherent and personal musical performance. Aspects related to the presence of idiomatism in the pieces and their value as significant contributions to the national and international viola repertoire will also be addressed. Finally, we conclude with a reflection on the importance of knowing, divulging and playing this repertoire.

Keywords: 20th century Brazilian music. Solo viola. Marlos Nobre. José Guerra Vicente.

A produção mais consistente de música brasileira para viola ocorre a partir da segunda metade do século 20. Na década de 1960, duas peças escritas para *viola solo* inauguram esse gênero musical: a *Sonata op. 11* de Marlos Nobre, composta em 1963, e o *Divertimento* composto por José Guerra Vicente em 1968. O objetivo desse recital-palestra é divulgar essas pouco conhecidas composições, destacando suas qualidades musicais, bem como relatar o processo de preparação desenvolvido.

Inicialmente buscou-se situar os dois compositores em seu contexto histórico e as peças dentro das respectivas obras. Como principal fonte de informações utilizou-se a dissertação de mestrado intitulada *Música Brasileira para viola solo* (MENDES, 2002). Em seguida, foi realizado um estudo da estrutura formal das obras, visando compreender as subdivisões internas dos movimentos. O próximo passo envolveu análise do estilo e da linguagem empregada pelos compositores, a fim de construir uma interpretação coerente com esses elementos.

Na realização da leitura das peças com o instrumento foi feito um levantamento dos principais desafios técnicos e traçadas estratégias de estudo para superá-los. Apesar de as duas pe-



ças apresentarem notação tradicional, sem o emprego de técnica expandida ou outros recursos frequentes na música mais atual, foi necessário criar exercícios próprios para resolver questões técnicas em diversas passagens, já que métodos tradicionais de estudo do instrumento pouco nos preparam para lidar com sequências de intervalos dissonantes (trítonos, segundas e sétimas maiores e menores), progressões em intervalo de quarta justa, acordes não usuais, contrastes abruptos de dinâmica e articulação, grandes saltos melódicos, entre outros aspectos encontrados.

Buscando uma visão integrada das peças e otimizar seu tempo de preparação revelou-se bastante útil o estudo realizado por Karen Wise, Mirjam James e John Rink (2017). Esses autores descrevem uma forma interativa de lidar com a solução de problemas, com aspectos da interpretação organizados em 2 níveis, a fim de desenvolver interpretações próprias e criativas:

1. Primeiro nível:

- procurar e/ou nomear diferentes caracteres na peça
- encontrar e enfatizar contraste e variedade
- experimentar e explorar
- esclarecer idéias próprias e opiniões
- identificar e resolver problemas
- rever idéias ao longo do tempo

2. Segundo nível:

- desenvolver um conceito
- estabelecer intenções
- fazer a peça “soar certo”

As duas peças apresentam linguagem bastante idiomática, refletindo um bom conhecimento dos compositores da mecânica e das possibilidades sonoras da viola. Apesar do alto nível técnico demandado, todas as passagens são exequíveis, resultando em peças atraentes para instrumentistas que se proponham a enfrentar seus desafios. Suas qualidades musicais, a coerência de estrutura e de linguagem são capazes de interessar a públicos diversos, transcendendo sua origem nacional. Finalizando, uma citação da dissertação de mestrado do violista André Nobre Mendes que resume a motivação desse trabalho: “Existe hoje um repertório brasileiro para viola muito rico, porém em sua maior parte desconhecido... É preciso fazer conhecer esse repertório, divulgá-lo e é claro, tocá-lo.” (MENDES, 2002).

REFERENCES

- MENDES, A. N. (2002). *Música brasileira para viola solo* (Unpublished masters dissertation). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro- RJ.
- WISE, K., JAMES, M. & RINK, J. (2017). Performers in the practice room. In J. Rink, H. Gaunt & A. Williamson (Eds.), *Musicians in the Making: pathways to creative performance* (p. 143-163). Oxford: Oxford University Press.



RELAÇÃO COMPOSITOR/INTÉRPRETE: O CHAMADO DO ANJO, PARA FLUGELHORN/TROMPETE SOLO

PEDRO AZEVEDO
(UNICAMP)
azevedo.trp@gmail.com

Resumo: A presente pesquisa trata da relação compositor/intérprete ocorrida na criação da obra O Chamado do Anjo, de Leonardo Martinelli, para flugelhorn/trompete solo. Tendo seu início na ideia inicial de conceber uma obra para trompete e culminando na preparação para a performance, pode-se comprovar os efeitos positivos decorrentes da interação entre ambas as partes envolvidas no processo criativo. Para tanto, foi feita uma busca por referências com a temática da interação entre compositores e intérpretes e, posteriormente, procurou-se por relatos e/ou informações acerca de interações ocorridas entre compositores e trompetistas. Com isso, foi possível realizar a prática colaborativa com mais propriedade, decorrente das informações encontradas sobre interações já ocorridas entre compositores e trompetistas. A pesquisa contribui com uma nova composição paulista para trompete solo, bem como sua gravação, descrição detalhada do processo composicional, através de documentação que deu origem ao diário de bordo de interação da obra O Chamado do Anjo, dentre outros.

Palavras-chave: Relação Compositor/Intérprete. Trompete. Performance. Composição.

Composer/Performer Relationship: O Chamado do Anjo, for flugelhorn/trumpet solo

Abstract: This research deals with the composer/performer relationship that occurred in the creation of Leonardo Martinelli's work O Chamado do Anjo, for flugelhorn/trumpet solo. Having its beginning in the initial idea of designing a trumpet work and culminating in the preparation for performance, one can prove the positive effects arising from the interaction between both parties involved in the creative process. To this end, a search was made for references on the theme of interaction between composers and performers and, subsequently, we searched for reports and/or information about interactions that occurred between composers and trumpeters. With this, it was possible to do the collaborative practice with more property, resulting from the information found on interactions that have already occurred between composers and trumpeters. The research contributes with a new composition for trumpet solo made by a composer from Sao Paulo city, as well as its recording, detailed description of the compositional process, through documentation that gave rise to the interaction logbook of the work O Chamado do Anjo, among others.

Keywords: Composer/Performer Relationship. Trumpet. Performance. Composition.

Este trabalho tem como objetivo apresentar parte dos resultados obtidos na dissertação de mestrado do presente pesquisador: o relato composicional da obra O Chamado do Anjo (2017), de Leonardo Martinelli (1978), ocorrido de maneira colaborativa, envolvendo Martinelli e Pedro Azevedo. A prática colaborativa na música é assunto em ascensão no meio acadêmico (BORÉM, *et al* 2012) e é estimulada por autores como FOSS (1963), DOMENICI (2010; 2012; 2013), COOK (2006), GLOBOKAR (1970), dentre outros. Segundo FOSS (1963, p. 46): “as vantagens [da relação compositor/intérprete] são muito grandes para serem sacrificadas” (tradução nossa). Pesquisadores/intérpretes trompetistas como TARR (1988) e LOPES (2010; 2012) também trazem informações específicas sobre interações ocorridas entre trompetistas e compositores, na criação de obras para trompete solo e/ou solista.

Tal pesquisa teve como objetivo experienciar a prática colaborativa entre intérprete e compositor desde a ideia inicial até a preparação para a *performance*. Para tanto, foi realizada uma pesquisa de campo acerca da relação compositor/intérprete em obras para trompete solo e/ou



solista. Com isso, foi possível descrever com mais propriedade como ocorreu todo o processo composicional da obra em questão, bem como fomentar a prática colaborativa na música e incentivar o registro de tais processos. Foram feitas gravações em áudio dos encontros realizados entre *performer* e compositor na Faculdade Santa Marcelina (FASM), na cidade de São Paulo - SP, entre os anos 2016 e 2017. De acordo com Martinelli, pode-se dividir o processo como um todo em três partes: 1º elaboração do material a ser utilizado; 2º orientação do intérprete quanto ao material já desenvolvido/em desenvolvimento; e 3º ensaios e preparação para a *performance*.

Dentre os resultados da dissertação, destacam-se uma nova obra para trompete solo, sua gravação e uma descrição detalhada do processo composicional. A pesquisa também conta com entrevistas de compositores e trompetistas paulistas que já criaram obras para trompete solo/solista através da relação compositor/intérprete.

O trabalho em questão contribuiu para o aumento de referenciais teóricos acerca da prática colaborativa na música, com enfoque no trompete. Trouxe também uma nova composição para trompete solo e sua gravação, conforme citado anteriormente. Com o relato composicional de O Chamado do Anjo, espera-se auxiliar compositores e intérpretes em futuras criações musicais. Outras contribuições da pesquisa são: relato histórico de interações entre compositores e trompetistas; levantamento atualizado de obras paulistas para trompete solo/solista; questionários e entrevistas; lista de obras com informações de interações; esboços da obra em questão; diário de bordo de interação; documentação dos encontros ocorridos entre compositor e intérprete; e tabela de trêmulos de válvulas.

Com a realização desse trabalho pode-se concluir que a prática colaborativa na música e seu relato vem crescendo no meio musical, conforme citado anteriormente. Também pode-se constatar que a relação compositor/intérprete é tida como uma prática eficaz tanto para compositores quanto para intérpretes.

REFERENCES (ONLY CITED AUTHORS) – USE APA STYLE

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. IN: SIMPOM, 2, 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM 2012. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 121-168.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. (Fausto Borém, tradutor). Per Musi. Belo Horizonte: n. 14, p. 5-22, 2006.

DOMENICI, Catarina Leite. O Intérprete em colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 20, 2010, Florianópolis. Anais do XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147.

_____. A voz do performer na música e na pesquisa. In: Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012, p. 169-182.

_____. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, n. 6, p. 1-14, 2013.



FOSS, Lukas. "The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue". *Perspectives of new music*, vol. 1, n. 2 (1963), p. 45-53.

GLOBOKAR, Vinko. Reacting. In: International Improvised Music Archive Home Page. Disponível em: <http://www20.brinkster.com/improarchive/vg_reacting.htm>. Acesso em: 12 jul.2014.

LOPES, Maico Viegas. Considerações sobre a interpretação da peça Alecrim para trompete sem acompanhamento. In SIMPOM, 1, 2010, Rio de Janeiro - RJ. Anais do SIMPOM I 2010. Rio de Janeiro - RJ: UNIRIO, 2010, p. 827-836.

_____. A interpretação da música brasileira para trompete sem acompanhamento. 133f. Tese (Doutorado em música). Centro de Artes e Letras, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

TARR, Edward. *The Trumpet*. Portland: Amadeus Press, 1988.



SOMOS TODAS LOUCAS? – UMA REFLEXÃO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM OBRAS E CANÇÕES DE TEATRO MUSICAL BRASILEIRO

DEBORAH FERRAZ NEIVA GONTIGO
(UNICAMP)
deborahferrazng@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma pesquisa teórico-prática sobre a representação da mulher em cena, partindo de algumas obras do teatro musical brasileiro. Personagens femininas carregam padrões? Quais? Que vozes lhes são dadas? O que as movem? Como, quando e por que cantam, gritam ou silenciam? Foram feitas leituras, escutas e análises de obras de: Chico Buarque, Gianfrancesco Guarnieri, Bertolt Brecht (versões brasileiras) e Lincoln Antonio, com canções e personagens consagradas nas vozes de atrizes e cantoras brasileiras como Bibi Ferreira, Marlene, Georgette Fadel e Cida Moreira. Em seguida, foram selecionados trechos e canções para criar a dramaturgia da performance, buscando novos elos entre diversas faces do universo feminino. As concepções dos arranjos e do todo foram guiadas pela investigação de gestos interpretativos, explorando componentes musicais e cênicos; vozes cantada e falada; e outras sonoridades, e pela valorização do estado de presença e do diálogo entre performers e público. Alguns padrões comumente associados às figuras de mulheres foram reconhecidos e destacados nas obras selecionadas, trazendo a reflexão sobre como uma construção simbólica se dá também em relação a outras.

Palavras-chave: Teatro musical brasileiro. Gesto interpretativo. Performance cênico-musical. Representação da mulher em cena.

Are we all crazy?

– A reflection about representation of the woman in works and songs of Brazilian musical theater

Abstract: This lecture-recital presents a theoretical and practical research about the representation of women on scene, starting from some works of the Brazilian musical theater. Female characters carry patterns? Which are? What voices are given to them? What moves them? How, when and why they sing, scream or silence? Readings, listening and analysis of works by: Chico Buarque, Gianfrancesco Guarnieri, Bertolt Brecht (Brazilian versions) and Lincoln Antonio were performed, with songs and characters consecrated in the voices of Brazilian actresses and singers such as Bibi Ferreira, Marlene, Georgette Fadel and Cida Moreira. Then, excerpts and songs were selected to create the drama of the performance, seeking new links between various faces of the female universe. The conceptions of the arrangements and the whole were guided by the investigation of interpretive gestures, exploring musical and scenic components; voices sung and spoken; and other sonorities, and for the appreciation of the state of presence and dialogue between performers and the public. Some patterns commonly associated with the figures of women were recognized and highlighted in the selected works, bringing the reflection on how a symbolic construction also occurs in relation to others.

Keywords: Brazilian musical theater. Interpretative gesture. Scenic-musical performance. Representation of the woman on the scene.

Este trabalho apresenta uma pesquisa teórico-prática sobre a representação da mulher em cena, partindo de algumas obras do teatro musical brasileiro. Personagens femininas carregam padrões? Quais? Que vozes lhes são dadas? O que as movem? Como, quando e por que cantam, gritam ou silenciam? CAVARERO (2011: 21) destaca o papel da “mulher que canta” – corpórea, vocálica – como um lugar comum a muitas culturas de um estereótipo feminino, em oposição ao “homem que pensa” – racional, semântico.



Buscando investigar para além de espetáculos propagados pela grande indústria cultural ou pelas mídias sociais e valorizar a memória de artistas e suas obras, atualizando-as e recontextualizando-as, as referências principais foram obras de: Chico Buarque, Gianfrancesco Guarnieri, Bertolt Brecht (versões brasileiras) e Lincoln Antonio (em especial, suas composições para falas poéticas de Stela do Patrocínio, mulher que viveu 30 anos em hospital psiquiátrico, tida como esquizofrênica, que resultaram no espetáculo “Entrevista com Stela do Patrocínio”), com canções e personagens consagradas nas vozes de atrizes e cantoras como Bibi Ferreira, Marlene, Georgette Fadel e Cida Moreira.

O processo se iniciou por leituras, escutas e análises das obras. Em seguida, foram selecionados trechos e canções para realização de transcrições e arranjos para a formação de piano e voz. Assim, a dramaturgia da performance foi criada, buscando estabelecer novos elos entre diversas faces do universo feminino. Além disso, a investigação de gestos interpretativos guiou a concepção dos arranjos e do todo, explorando componentes musicais e cênicos; vozes cantada e falada; e sonoridades como ruídos, gritos, respirações e silêncios. O gesto interpretativo é um conjunto de escolhas do intérprete, que, em ação, materializa sua compreensão acerca dos conteúdos da composição e “torna claro os elos de melodia e letra inscritos na composição, ou mesmo define novos elos que só se consolidam pela presença da voz.” (MACHADO, 2012: 53-54). Para a concepção da performance, foram valorizados o estado de presença e o diálogo entre performers e público.

Alguns padrões comumente associados às figuras de mulheres nas obras escolhidas foram reconhecidos. As personagens de destaque, independente de serem rainhas, mães, meretrizes, pobres ou ricas, quase sempre são tidas como loucas ou desequilibradas de alguma forma, representando, de certa maneira, vozes de resistência frente a um poder instituído (seja no âmbito privado ou público). Já personagens secundárias costumam ser mais resignadas sobre suas condições. A figura feminina é frequentemente enfraquecida, como espelho de uma sociedade patriarcal e machista, o que traz a reflexão sobre como essas construções simbólicas se dão também em relação a outras.

Refletir sobre a representação da mulher em cena pode ser relevante tanto às mulheres, que podem se reconhecer ou não nessas personagens – aceitando, negando ou extrapolando tais estereótipos –, quanto a todos, pois cada um pode se questionar enquanto indivíduo e parte da sociedade. Cabe destacar que essas obras e canções têm relevância social e política na história da música popular e do teatro brasileiros, tendo se revelado em seus contextos, mas também os extrapolado.

REFERÊNCIAS

ANTONIO, Lincoln; FADEL, Georgette; Patrocínio, Stela do. *Entrevista com Stela do Patrocínio*. São Paulo, 2004 (disponível em: <<https://entrevistacomstela.wordpress.com/>>. Acesso: 26/09/2019).

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*: em 12 volumes. Coautoria: Fernando Peixoto, Willi Bolle. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

BUARQUE, Chico. *Calabar*: o elogio da traição. Coautoria de Ruy Guerra. Civilização Brasileira, 2014.

_____. *Gota d'agua*. Coautoria de Paulo Pontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um Grito parado no ar; Botequim*. São Paulo: Monções, 1973.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. São Paulo: USP, 2012.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Organização de Viviane Mosé. Rio de Janeiro, RJ: Azougue, 2001.



TRANSCRIÇÃO E LEITURA MUSICAL EM BRAILLE: O PAPEL DA MUSICOGRAFIA BRAILLE NA PERFORMANCE PIANÍSTICA¹²

FABIANA BONILHA
(UNICAMP)

fabonilha01@gmail.com

Resumo: O objetivo deste recital-conferência é relatar a pesquisa que aborda a transcrição e a leitura em braille das peças a serem executadas. Serão explicitadas as tecnologias e os procedimentos de transcrição, bem como os desafios enfrentados pelos pianistas com deficiência visual quanto ao acesso às partituras. Também será caracterizado o modo pelo qual se lê e se memoriza uma partitura em braille e como se dá o estudo de peças para piano, utilizando esse sistema de notação musical. O braille é um código tátil de leitura, formado por 63 caracteres, utilizados, inclusive, para compor a notação musical, também chamada musicografia. Parte das transcrições realizadas nesta pesquisa é inédita no Brasil e, entre estas obras, estão as peças a serem executadas neste recital.

Palavras-chave: Musicografia braille. Performance pianística. Leitura musical. Transcrição em braille.

Braille musical transcription and reading: the role of braille music notation in piano performance

Abstract: The purpose of this conference recital is to report research that approaches transcription and braille reading of the pieces to be performed. Transcription technologies and procedures will be explained, as well as the challenges faced by visually impaired pianists regarding access to sheet music. The way in which one reads and memorizes a Braille score and how to study piano pieces using this system of musical notation will also be characterized. Braille is a tactile reading code made up of 63 characters, even used to compose music notation. Part of the transcriptions made in this research is unpublished in Brazil and, among these works, are the pieces to be performed in this recital.

Keywords: Braille music notation. Piano performance. Music reading. Braille transcription.

Este recital-conferência tem por objetivo relatar os processos de transcrição e de leitura em braille e de memorização das peças a serem executadas, bem como as respectivas influências destes métodos na *performance* ao piano. Tais processos são abordados em um projeto de pesquisa em andamento, cuja autora possui deficiência visual e, como pianista, realiza a leitura das obras por meio do sistema braille. A concepção deste projeto foi motivada pelos desafios da autora quanto ao acesso às partituras do repertório pianístico ao longo de sua trajetória acadêmica e musical. Embora as obras apresentadas neste recital sejam frequentemente executadas pelos pianistas videntes (que enxergam), suas respectivas partituras não estão facilmente disponíveis aos instrumentistas cegos, pois, sobretudo no Brasil, há poucas instituições que se dedicam a produzi-las em braille. O problema de pesquisa aqui abordado consiste nas tecnologias e nos procedimentos envolvidos ao longo da transcrição de obras para o braille, assim como nos meios de aprendizado das peças adotados pelos pianistas cegos. O braille é formado por 63 caracteres, que resultam da combinação entre 6 pontos (Dos Santos & De Oliveira, 2018). Esses caracteres são utilizados, inclusive, para compor a notação musical também chamada musicografia. Como o braille é um código de leitura tátil, não é possível ler e simultaneamente executar a peça ao piano. Então, o executante lê as partes de ambas as mãos separadamente, e memoriza cada trecho lido antes de executá-lo com as mãos juntas. Por isso, a primeira tarefa realizada pelo pianista, ao estudar uma peça, é a memorização, a qual antecede o estudo de aspectos

¹ Esta pesquisa tem o apoio financeiro do CNPq.

² Fabiana Fator Gouvêa Bonilha. fabiana.bonilha@cti.gov.br

técnicos e interpretativos. Do ponto de vista metodológico, nesta pesquisa em andamento têm sido estudadas as fases da transcrição em braille de obras do repertório para piano erudito, a saber: a edição da partitura, sua conversão em braille, a revisão da transcrição e a impressão em braille da obra transcrita (Bonilha, 2010). Cada fase envolve a participação de um transcritor vidente e de um revisor cego proficiente em leitura musical. Atualmente, existem softwares que realizam a conversão automática de partituras em braille. Porém, esta conversão é apenas uma das fases da transcrição, pois, para tornar a obra transcrita fiel à original, são necessários procedimentos que requerem habilidades do revisor e do transcritor. Nota-se que a escrita musical em braille é apenas horizontal, diferentemente da escrita convencional, que conta também com a dimensão vertical (De Garmo, 2005). A pesquisa está embasada no Novo Manual Internacional de Notação Musical em Braille (MEC, 2004), que contém todas as normas de uso e aplicação desse sistema. Como resultados obtidos têm-se o registro dos desafios de cada fase da transcrição das obras e as transcrições propriamente ditas, que, em conjunto, compõem um acervo inédito de partituras em braille. As obras executadas neste recital – compostas por Bach, Mendelssohn e Cláudio Santoro – foram transcritas no âmbito desta pesquisa, e, durante a apresentação, será mostrada a partitura em braille de cada uma delas e serão comentados os principais aspectos das transcrições.

REFERENCES

BONILHA, F. F. G. (2010). *Do toque ao som: o ensino da musicografia Braille como um caminho para a educação musical inclusiva*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

DE GARMO, M. T. (2005). *Introduction to braille music transcription* (2. ed.) (Revised and edited by Lawrence R. Smith, Bettye Krolick, Beverly McKenney, & Sandra Kelly). National Library Service for the Blind and Physically Handicapped The Library of Congress. Washington, DC. Retrieved from: <https://nfb.org/sites/www.nfb.org/files/images/nfb/documents/pdf/degarmo-ch01-06.pdf>.

DOS SANTOS, F. C., & DE OLIVEIRA, R. F. C. (2018). *Grafia Braille para a Língua Portuguesa* (3. ed.). Brasília- DF: Ministério da Educação e Cultura.

Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. Educação Inclusiva. (2004). *Novo Manual Internacional de Notação Musical em Braille* (Recomp. Bettye Krolick). Recuperado de <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/musicabraile.pdf>.



FLORIANÓPOLIS





PRELÚDIO DA SUÍTE BWV 997 DE J.S. BACH PARA ALAÚDE: SUBSÍDIOS PARA UMA PERFORMANCE HISTORICAMENTE ORIENTADA AO VIOLÃO

VITOR DE SOUZA LEITE

Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

vitorgw@hotmail.com

Resumo: Este trabalho propõe uma interpretação historicamente orientada ao violão, do prelúdio da suíte BWV 997 de J. S. Bach para alaúde, observando aspectos técnico-idiomáticos e interpretativos, com ênfase em elementos retórico-musicais. Após considerações históricas, analisamos o prelúdio da suíte em questão, contemplando as etapas do discurso e figuras retórico-musicais, que buscam mover os afetos do ouvinte. À vista disto, consideramos recursos técnico-idiomáticos do alaúde barroco, para uma aproximação idiomática entre este e o violão, almejando uma interpretação, capaz de expressar os conteúdos da retórica musical, através de recursos técnico-idiomáticos das cordas dedilhadas barrocas, buscando a potencialização da expressividade deste repertório ao violão.

Palavras-chave: J.S. Bach. Violão. Interpretação. Retórica. Análise.

Prelude of the suite BWV 997 of J.S. Bach for lute: subsidiaries for a performance historically orientated to the guitar

Abstract: This work proposes a historically guitar-oriented interpretation of J.S. Bach BWV 997 prelude to the lute, observing technical-idiomatic and interpretative aspects, with emphasis on rhetorical-musical elements. After historical considerations, we analyze the prelude of the suite in question, contemplating the stages of discourse and rhetorical-musical figures, which seek to move the listener's affections. In view of this, we consider technical-idiomatic resources of the Baroque lute, for a language approximation between this and the guitar, aiming for an interpretation, capable of expressing the contents of musical rhetoric, through technical-idiomatic resources of baroque plucked strings, seeking the potentialize the expressiveness of this repertoire to the guitar.

Keywords: J.S. Bach. Guitar. Interpretation. Rhetoric. Analyze.

Ao buscarmos uma ferramenta interpretativa para o repertório setecentista, direcionando uma abordagem musicológica, nos deparamos com tratados da época ponderando a música poética, a qual delimitava os princípios de composição e execução musical. De acordo com Barros (2011 p. 12-15), durante o século XVI, Listenius em seu tratado *Rudimenta musicae planae* (1533), propôs que a disciplina música fosse dividida em três partes, onde cada uma delas é definida por finalidades específicas. Sendo elas música teórica, onde a finalidade é o conhecimento adquirido por meio da razão, música prática, que se refere a ação em si de produzir som, e, música poética cuja finalidade é a obra musical consumada e registrada, de tal modo que sua existência independa da existência de seu criador.

Todos os tratados sobre música poética seiscentistas, que se dedicaram a sistematizar os procedimentos criativos da música luterana, descrevem uma proporcionalidade entre palavra e música, como meio de representação, a qual é uma condição para uma persuasão eficaz preservando a música como artifício elocutivo da palavra.

Bartel (1997, p. 96) afirma que Burmeister era consciente do lugar que o compositor ocupava dentro do sistema retórico, e que para o mesmo, o decoro poético deveria ser o regulador do uso das figuras musicais, pois prescreve a proporcionalidade entre representação verbal e musical. O autor ainda ressalta a necessidade de adequar a obra a variáveis incertas, dependendo do lugar de execução e público, ou seja, o músico precisaria ser versátil, possuindo ca-



pacidades adaptativas em sua maneira de tocar, de acordo com lugares e ocasiões específicos, considerando ser lícito tratar apenas das coisas instituídas pelo costume.

Lucas (2016, p. 119), descreve Mattheson, como alguém que possuía autoridade e conhecimento suficientes para dissertar sobre a música poética e ser uma referência até nos dias atuais, capaz de respaldar sua obra, nos autores clássicos. Soares (2017, p. 115), afirma que fundamentado na retórica. Mattheson no tratado *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) elaborou um padrão de composição capaz de causar no discurso musical a mesma eficácia da arte oratória. Estabelecendo por meio das cinco fases da retórica uma maior relação da música e do discurso, sendo elas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. Tais informações demonstram que o discurso musical deveria ser amparado pela oratória. Sobre as relações entre o discurso falado e o musical, Souto (2015, p. 64) afirma:

Os autores setecentistas que se referiam à música como “imitação sonora” o faziam por meio da relação com a palavra, pelo viés do *trivium*. Assim, a voz cantada, a melodia e o ritmo musicais eram compreendidos como instrumentos capazes de mover o público, por meio da imitação das paixões humanas. Essa proximidade de objetivos entre música e o discurso verbal possibilitou a busca pela realização de aproximações sistemáticas entre a música e a oratória.

A DISPOSITIO RETÓRICO MUSICAL

A *dispositio*, é definida por momentos distintos, caracterizados pela função que exercem no discurso musical. Nesta fase, as ideias e argumentos da *inventio*, são ordenados e distribuídos no discurso, onde por suas características sejam considerados mais eficazes. De acordo com López Cano (2000), os retóricos definiram seis momentos principais do discurso, sendo eles:

1. *Exordium*: É a introdução ao discurso, o romper do silêncio. O interprete precisa preparar o ouvinte, para qual tópico será abordado, ganhando assim sua confiança.
2. *Narratio*: É a apresentação dos fatos, sendo “objetiva”, clara e breve, sem argumentação, ou desvios. A função da *narratio* é fornecer uma preparação para o argumento.
3. *Propositio*: Anuncia a tese fundamental que sustenta o discurso.
4. *Confutatio*: Defesa da tese. É caracterizado por incluir muitas ideias opostas ou antítese.
5. *Confirmatio*: Retorna à tese fundamental, demonstrando a força de sua argumentação e fragilidade das teses de seus oponentes, reafirmando o ponto de vista original.
6. *Peroratio*: O epílogo. Ele resume e enfatiza o que já foi dito (ideias essenciais ou fragmentos de discurso) ou enunciado. Em algumas ocasiões é finalizado enunciando os mesmos elementos com aqueles que começaram o discurso.

ANÁLISE DO PRELÚDIO E AS QUESTÕES INTERPRETATIVAS

Harnoncourt (1984, p. 31), menciona que:

Como executamos a música de aproximadamente quatro séculos, precisamos, ao contrário dos músicos das épocas anteriores, estudar as condições ideais para a execução de cada gênero de música. Um violinista com a mais perfeita técnica de Paganini e de Kreutzer não deveria acreditar-se “dono” das ferramentas necessárias para executar Bach ou Mozart. Para tal, ele precisaria conhecer as condições técnicas com sentido da música “eloquente” do século XVIII.



Podemos trazer este argumento para os violonistas, evidenciando que uma maior compreensão de um repertório, deve considerar o que os compositores da época diziam sobre o mesmo. Baseando-se nas ideias de Nicholas Cook (1987), sobre quais perguntas devemos fazer a obra, para encontrar o que se deseja, utilizaremos a análise retórica, no viés da *dispositio* e *elocutio*, fundamentados nas figuras retórico-musicais¹ e etapas de discurso demonstradas por López Cano (2000), comentando assim as figuras de maior reincidência na obra.

Tabela 1. Etapas do Discurso Musical.

Compassos	Etapas do discurso
1 – 4	<i>Exordium</i>
5 – 16	<i>Narratio</i>
17 – 32	<i>Propositio</i>
33 – 46	<i>Confutatio</i>
47 – 53	<i>Confirmatio</i>
54 – 56	<i>Peroratio</i>

Tabela 2. Análise das Figuras Retóricas no Discurso Musical.

Compassos	Figura Retórica
1-3, 7, 13, 17-19, 45, 46-49 e 54	<i>Anabasis</i>
2-3, 17-19	<i>Palillogia</i>
4, 8, 12, 20, 26, 35 e 46	<i>Catabasis</i>
5, 7, 11, 25-28, 36 e 47	<i>Gradatio</i>

Palillogia: É uma figura de repetição, considera-se uma *palillogia*, quando um fragmento musical aparece repetido sem nenhuma modificação ao original. Burmeister (1599, 1606), é o único tratadista que menciona esta figura, sua definição é a repetição de um tema característico, não necessariamente de maneira sequencial na música. Um fragmento repetido por *palillogia*, remete uma insistência ou redundância de algo dito, sem nenhuma diminuição ou acréscimo (López Cano, 2000, p. 132-134).

Gradatio: Conforme (López Cano, 2000, p. 136) diferentemente da figura anterior, esta é descrita por diversos tratadistas, como Burmeister (1606), Nucius (1613), Kircher (1650), Caldenbach (1664), Janowka (1701), Vogt (1718), Gottshed (1730) e Sheibe (1745). É considerada uma repetição que ascende ou descende por grau conjunto, sequencialmente, dentro do mesmo trecho musical. O autor ainda menciona que na concepção de Nucius (1613) “Esta figura tem grande efeito principalmente no final de uma unidade, quando se quer surpreender o ouvinte que espera a conclusão), considera ainda que na sua versão literária, esta figura outorga ao texto um sentido de intensificação do discurso. Com relação ao direcionamento melódico, o autor afirma que segundo Kircher (1650) “Quando é ascendente, se usa esta figura para expressar o amor divino ou o anseio pelo reino celestial”.

¹ A análise completa das figuras retórico-musicais, tal como comentários performativos para a execução das mesmas, pode ser encontrada no trabalho de conclusão de curso do autor.



Anabasis e Catabasis: São descritas por Kircher (1650) e Vogt (1718) como figuras que traçam linhas melódicas específicas, sendo a *anabasis* ascendente, caracterizada por representar a exaltação ou ascensão e a *catabasis* uma linha descendente, que expressa um sentimento de inferioridade, humilhação, utilizado para indicar situações deprimentes, segundo López Cano (2000, p. 152).

SOBRE A QUESTÃO ESTILÍSTICA

Bruger (1921), Koonce (2012), Dörffel (1897) entre outros arranjadores, os denominam como prelúdio, inclusive M. Agricola (1738-41), já Weyrauch lhe nomeia como fantasia. Mattheson (1739, p. 477) enquadra *Intonazione, Arpeggi, senza e com batuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci*, etc..., como peças improvisadas, podendo ser compreendidas pelo nome geral de Toccatas.

Nos pontos § 21 ao 32, p. 472-473, Mattheson dedica-se a falar sobre os prelúdios e poslúdios, definindo que o prelúdio possui três funções fundamentais, sendo elas; preparação do ouvinte para as obras seguintes, ou para o coral, adequação do tempo de música da congregação e intermediar com uma obra instrumental modulações entre as músicas congregacionais, mantendo assim a atenção dos ouvintes. O autor ainda aconselha sobre como realizar estas funções, no ponto § 25 ele diz que os prelúdios devem aludir os conteúdos das próximas peças ou do coral da igreja, buscando expressar o afeto predominante no contexto, para não haver um uso errôneo de afetos transmitidos pelas tonalidades. Desta forma o instrumentista inteligente deve dominar os afetos a mão, de forma que não acabe por fazer o ouvinte chorar quando deveria estar alegre, ou fazê-lo rir quando deveria estar com o coração contrito. Podemos corroborar as afirmações de Mattheson com o posicionamento do tratadista e alaudista também alemão, Ernest G. Baron (1727, p. 181) o qual nos diz que a origem do prelúdio certamente veio da igreja, com o propósito de dar aos ouvintes uma noção sobre a tonalidade e afetos que seriam expressos nas músicas seguintes.

Estas afirmações nos levam a crer que o prelúdio ou fantasia, são peças sujeitas a alterações conforme o gosto do interprete, podendo improvisar ou ornamentar simultaneamente a execução, não esquecendo a sua finalidade, que é de preparar o ouvinte para o material que virá a seguir. Tal posicionamento sobre o prelúdio, nos remete a função retórica do *exordium*, sendo a introdução do discurso, o momento em que o silêncio é rompido, preparando assim o ouvinte para qual tópico será abordado. O *exordium* é dividido em dois momentos, *captatio benevolentiae*, sendo o momento que o orador chama a atenção do ouvinte, e a *partitio* onde anuncia o conteúdo, organização e plano de acordo com que desenvolverá o discurso.

CONSIDERAÇÕES SOBRE INTERPRETAÇÃO E LINGUAGEM INSTRUMENTAL

Para o violonista que busca se aproximar ao máximo do original, esta obra foi escrita originalmente, na tonalidade de dó menor, a qual seria intocável ao violão, devido aspectos orgânicos, usamos então a transcrição em lá menor, e adotamos uso do capotasto para alcançar o tom desejado. Considerando esta uma prática comum a época, mudar os trastes das guitarras e alaúdes de posição para atingir o temperamento desejado, Pereira e Filho (2012, p. 11) mencionam que:



Os trastes da guitarra barroca também eram produzidos com tripas, amarradas no braço do instrumento. Este sistema era móvel, proporcionando a alteração de suas posições, e consequentemente de temperamento. Tais mudanças possibilitavam ao músico, trabalhar com o timbre do instrumento de acordo com a necessidade musical que julgasse necessária.

Um ponto importante para a interpretação de uma obra barroca, é observar a técnica dos instrumentos de época. Geralmente, violonistas tocam determinada nota, e em seguida retiram o dedo ou abafam, no caso de corda solta, para assim respeitar a duração exata descrita na partitura. Porém, no alaúde e guitarras barrocas isto não era feito, por serem instrumentos de muitas cordas e pouca sonoridade, buscava-se gerar uma maior ressonância. Observemos ainda outro fator primordial, as tablaturas indicavam apenas o ritmo geral da notação, não indiciando cortes ou abafamento em vozes. Affonso (2015) exemplifica:

Neste tipo de notação, o ritmo estipulado pelas figuras colocadas acima da tablatura indica a métrica geral da passagem, mas não é capaz de especificar diferentes durações entre duas ou mais vozes. É comum o erro, em diversas transcrições contemporâneas de obras escritas originalmente em tablaturas, de usar a mesma figura rítmica para toda uma passagem polifônica, ignorando o fato de que a notação provida pela tablatura oferece, de fato, apenas um “rascunho”, daquela que será a realização musical integral da passagem (AFFONSO, 2015, p. 115-116).

O autor cita a dissertação de mestrado de Marc Southard 1976, que compilou passagens de autores do século XVIII, os quais orientavam sobre a técnica do alaúde naquele período.

[...] tenhas cuidado, ao tocar, que sempre mantenhas as notas com teu dedo ou dedos na escala do instrumento até que encontres outra nota que te obrigue a abandonar a anterior, e assim por diante, porque isso é muito importante e nem todos compreendem. (Capirola, Gombosi, p. XCI).

[...] quando tiveres pisado uma formação, não debes levantar os dedos das letras, mas, ao invés disso, mantenha-os nas letras enquanto o som dure, a não ser que seja necessário levantar o dedo para uma coloratura. Isso acontece para que as vozes não sejam interrompidas, mas que a elas seja permitido soar completamente. Isto é especialmente importante no baixo [...]” (Weissel/Smith, p. 58) (SOUTHARD, 1976, *apud*. AFFONSO 2015, p. 115-116).

Considerando essas observações, mesmo em notação moderna, poderemos obter resultados sonoros diferentes do convencional que segue apenas altura e duração. Exemplificaremos isto com o compasso 8 do Prelúdio BWV 997.



Figura 1. Compasso 8 do Prelúdio BWV 997 de J.S. Bach (CHERICI, 1980, p. 42).



É notório na tablatura de Weyrauch, o uso de apenas uma figura rítmica, já a comparação abaixo com a transcrição para cravo de M. Agrícola, demonstra figuras diferentes para as vozes. Agora, observemos este compasso valorizando a técnica de sustentação das vozes.



Figura 2. Compasso 8 do Prelúdio BWV 997 de J.S. Bach, considerando polifonia implícita gerada técnica de manter os dedos. Baseado na transcrição para violão de (KOONCE, 2012, p. 46).

Ao valorizar na notação a duração em que cada dedo precisa ser mantido até ser necessário trocar de lugar, observamos uma mudança clara para um contexto polifônico a três vozes. Desta forma demonstramos que para o repertório barroco, a interpretação literal da partitura decodificando apenas altura e duração, não é tão eficiente, pois isso oculta vozes e ressonâncias que geram outros efeitos e afetos na música.

Trataremos agora sobre outro recurso expressivo das guitarras barrocas e alaúde que devemos trazer para o violão na interpretação das obras do século XVIII, falamos aqui das *campanelas*. Para tal, usaremos a explicação de Guilherme de Camargo sobre o assunto, de forma bem clara e sucinta onde nos diz:

Campanelas – Termo usado pela primeira vez por Gaspar Sanz para descrever o efeito causado por passagens escalares tocadas em forma de arpejos, fazendo uso de cordas soltas e de posições fixas, permitindo que todo conjunto de notas soe simultaneamente. (AFFONSO 2015, p. 138).

Esta técnica pode ser utilizada para reforçar a intenção das figuras retóricas, por exemplo, no primeiro compasso do prelúdio, temos uma passagem escalar ascendente, sendo marcada como a figura *anabasis*, considerando que esta figura expressa ascensão e exaltação, ela é melhor expressa pelo efeito crescente da ressonância criada por notas tocadas sequencialmente em cordas diferentes, que soam simultaneamente. Tal procedimento, gera um efeito de ressonância, que não ocorre realizando a passagem escalar de forma moderna, onde apenas uma nota soa de cada vez. Outro fator relevante a ser ressaltado é o uso das ligaduras como recurso expressivo. Em momentos que não é possível sustentar as escalas por meio de *campanelas*, utiliza-se a ligadura, como forma de dar uma maior leveza a música. Isto nos remete a Hannoncourt (1974), o qual diz que dissonância ser acentuada e a consonância não, tornando o uso de ligaduras bem-vindo nesse contexto, permitindo expressar uma tensão por meio do ataque, e a resolução com leveza feita por meio da ligadura.



CONCLUSÃO

Ao desenvolver esta pesquisa, evidenciamos por meio de fundamentação teórica, a necessidade do estudo retórico para a interpretação de obras barrocas, podendo mudar completamente a nossa compreensão prática e auditiva do repertório. Constatamos por meio da análise retórica, que o discurso musical do prelúdio BWV 997 de J.S. Bach, demonstra-se estar fundamentado nos padrões das estruturas retóricas, cuja disposição propiciava a eloquência musical, de forma semelhante ao orador, tendo em vista a finalidade de despertar e mover os afetos dos seus ouvintes. Consideramos então que a arte não deve ser desvinculada de seu contexto, evidenciando que uma interpretação onde se valoriza apenas altura e duração literal da partitura, se torna totalmente subvertida a seu real efeito. Não objetivamos aqui uma interpretação determinista, porém demonstramos que por meio da retórica e musicologia, uma obra pode ser abordada por pontos de vista diferentes, o que resultaria em interpretações diferentes, porém todas igualmente fundamentadas no conhecimento científico musicológico.

Comparando as gravações feitas pelo autor, antes e depois da aplicação dos dados obtidos pela análise retórica na interpretação, é notável uma transformação resultado sonoro, pois evidenciou-se na obra aspectos expressivos que antes não eram notados, e passou a prender a atenção do próprio interprete e dos ouvintes que puderam ver a execução presencialmente, tornando a audição uma experiência prazerosa de um discurso sonoro com caráter afetivo.

REFERÊNCIAS

- AFFONSO, G. (2015). *A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de musica sobre la guitarra española de Gaspar Sans, 1697*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- BARROS, C. (2011). *A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade do Estado de Campinas, Campinas, Brasil.
- BARTEL, D. (1997). *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (1th ed.). University of Nebraska Press: Lincoln and London.
- BARON, E. (1727). *Historish-theoretische und practische untersuchung des instruments der lauten*. (1th ed.). Nuremberga: Johann Friederich Rüdiger.
- COOK, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. (1th ed.). New York: W.W Norton & Company.
- CHERICI, P. (1980). *Opere complete per liuto*. (1th ed.) Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- HARNONCOURT, N. (1974). *O discurso dos sons, caminhos para uma nova compreensão musical*. (1th ed.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- KOONCE, F. (2012). *The solo lute works of Johann Sebastian Bach* (2th ed.). Exeter, Kjos Music Company.

LÓPEZ, C. (2000). *Música y Retórica em el Barroco* (1th ed.). Mexico: Universidade Nacional Autónoma de Mexico.

LUCAS, M. (2016) Johann Mattheson e o ideal do Músico Perfeito. *Per Musi*, 35, 100-123.

MANTOVANI, D. (2013). *O ensaio como procedimento para construção de sentidos textuais: Um estudo aproximativo entre discurso verbal e discurso musical*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil.

MATTHESON, J. (1739). *Der Vollkommene Capelmeister*. (1th ed.) Hamburg: Christian Herold.

PEREIRA, R.; FILHO, J. (2012). A luteria da guitarra barroca: Notas sobre suas especificidades de construção. Anais do VI Simpósio de Acadêmico de Violão da Embap – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Brasil.

SOARES, E. (2017). *O emprego da retórica na música colonial brasileira*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

SOUTO, L. (2015). *Inter-relações entre performance e musicologia histórica: Perspectivas para a interpretação musical*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, São Paulo, Brasil.



GOIÂNIA





ANÁLISE DE NOTAÇÕES MUSICAIS A PARTIR DA ESCUTA DA OBRA CARTAS CELESTES Nº 2 DE ALMEIDA PRADO

MYRIAN AUBIN
(UNICAMP)

myrianaubin@gmail.com

Resumo: A presente pesquisa buscou analisar notações gráficas obtidas através de atividades de apreciação musical realizadas com crianças e adultos em espaços formais de ensino de música – ensino especializado e cursos de ensino superior – e com adultos – plateia - em uma sala de concerto. Como objetivo geral, a pesquisa pretendeu pensar sobre a diversidade de possibilidades de notações musicais a partir de uma performance musical executada ao piano pela autora do presente texto. Seu foco é, portanto, na análise das diversas notações musicais surgidas, que são objeto de análise da presente pesquisa. As notações interpretativas dos ouvintes – crianças e adultos – se deram a partir da escuta de três extratos da obra “Cartas Celestes” nº 2 do compositor Almeida Prado. Os movimentos selecionados da obra em questão foram: Constelação II, Mercúrio e Aglomerado Global. A metodologia foi fundamentada na escuta musical, feitura de desenhos ou gráficos pelos ouvintes e posterior análise do material obtido. As peças foram executadas ao piano e a feitura de desenhos ou gráficos pelos ouvintes foi realizada em tempo real à performance musical. Lápis e papéis em branco foram disponibilizados a diferentes ouvintes como convite a construção, reconstrução e ressignificação de suas apreciações musicais e consequentemente, notações musicais. Pretende-se apresentar no Congresso, execuções de trechos das “Cartas Celestes” intercalados com análises sobre os dados obtidos a partir da presente pesquisa.

Palavras-chave: Apreciação musical. Desenhos gráficos. Escuta criativa. Performance pianística.

Analysis of musical notations from listening to the work Cartas Celestes nº 2 by Almeida Prado

Abstract: This research aimed to analyze graphic notations obtained through music appreciation activities performed with children and adults in formal music teaching spaces – specialized education and higher education courses – and with adults – audience – in a concert hall. As a general objective, the research intended to think about the diversity of possibilities of musical notations from a musical performance performed at the piano by the author of the present text. Its focus is, therefore, on the analysis of the various musical notations that are the subject of the present research. The interpretative notations of the listeners - children and adults - came from listening to three extracts from the “Cartas Celeste” nº 2 by composer Almeida Prado. The selected movements of the work in question were: Constellation II, Mercury and Global Cluster. The methodology was based on listening to music, making drawings or graphics by the listeners and subsequent analysis of the material obtained. The pieces were performed on the piano and the making of drawings or graphics by the listeners was performed in real time to the musical performance. Pencils and blank papers were made available to different listeners as an invitation to construct, reconstruct and redefine their musical appreciations and, consequently, musical notations. It is intended to present in Congress, executions of excerpts of the “Celestial Letters” interspersed with analyzes on the data obtained from this research.

Keywords: Musical appreciation. Graphic drawings. Creative listening. Piano performance.

A presente pesquisa analisou dados obtidos a partir da interação entre performance musical e desenhos/notações gráficas de diferentes ouvintes – crianças e adultos – em espaços formais de ensino e sala de concerto. Como objetivo geral, pretendeu-se analisar e refletir sobre a diversidade de notações musicais que surgiram através da escuta apreciativa musical e que encontram-se associados a processos de criação, escuta ativa e experiência estética de cada ouvinte. O aporte teórico desta pesquisa aponta horizontes na busca por um olhar de reconhecimento, percepção e compreensão do outro. Considera ouvintes como sujeitos ativos e criativos em seus processos perceptivos de uma obra musical executada ao piano. As notações interpre-



tativas foram realizadas mediante escuta de três extratos das Cartas Celestes nº 2 de Almeida Prado e aconteceram em diferentes espaços – escolas de ensino e faculdade de música e sala de concerto. Foram disponibilizados lapis e papéis aos ouvintes que, no decorrer de suas escutas, realizaram desenhos e gráficos sonoros. O referencial metodológico é de abordagem qualitativa fundamentado na observação dos gráficos, que considera as pessoas e seus contextos, distanciada de perspectivas estereotipadas e reducionistas, o que permite entender a pesquisa como um processo em construção que abre entendimento de possibilidades de investigações atentas à diversidade e pluralidade diante da escuta musical. Utilizamos como procedimento metodológico a execução das peças e o desenvolvimento da escrita dos ouvintes através de desenhos/gráficos, realizada em tempo real à performance musical. As obras executadas foram Constelação II, Mercúrio e Aglomerado Global. A Constelação II apresenta parâmetros do som como altura através de glissandos; notas acentuadas; dinâmica p e pp, densidade sonora; textura e timbre. Analisamos nos gráficos elementos como pequenos pontos demonstrando movimentação e aumentando espaçadamente em círculos maiores; desenhos de linhas descendentes e contínuas representando, ao que tudo indica os glissandos; notações com traços se adentrando um aos outros como se fossem uma textura heterogênea e em cânon; gráficos representando ambientação sonora composta de várias linhas, preenchendo todo o espaço do papel, demonstrando com isso, a percepção de uma textura heterofônica e também ao recurso do pedal de sustentação pressionado durante toda a peça. No Mercúrio aparecem elementos como altura; densidade sonora; textura, destacada pelos cluster de mão e braço; timbre; notas acentuadas; dinâmica com mudanças bruscas. Observamos nos gráficos a predominância de riscos ascendentes e descendentes na mesma direção, entretanto distanciados entre si verticalmente, como se representassem o que o compositor escreveu na partitura do extremo grave ao extremo agudo; observamos também desenhos rajados, como raios e eletricidade, e traços verticais nos extremos no início da peça. O Aglomerado Global apresenta elementos como densidade sonora; timbre; textura e dinâmica. Observamos nos gráficos desenhos rarefeitos e de linhas longas e suaves nas notas prolongadas e nos elementos de trinados. Há também elementos comuns como os desenhos de listras onduladas na Constelação II; os mais rabiscados e com traços fortes e agressivos no Mercúrio e mais rarefeitos no Aglomerado Global. Esperamos através das análises e interpretação dos desenhos/gráficos contribuir para a experiência musical e o encontro estético dos ouvintes.

REFERÊNCIAS

BEINEKE, V. (2012). Aprendizagem criativa e educação musical: trajetórias de pesquisa e perspectivas educacionais. *Educação*, 37(1), 45-60.

CISZEWSKI, W. S. (2017). Notação musical não tradicional: possibilidade de criação e expressão musical na educação infantil. *Música na Educação Básica*, 2(2).

NOGUEIRA, M. A. (2012). Educação musical no contexto da indústria cultural: alguns fundamentos para a formação do pedagogo. *Educação (UFSM)*, 37(3), 615-626.

SCHAFER, M. (2011). *O ouvido pensante*. 2. ed. São Paulo.

SELF, G. (1967). *Nuevos sonidos en clase: una aproximación práctica para la comprensión y ejecución de música contemporánea en las escuelas*. Ricordi.



APPALACHIAN SPRING, DE COPLAND-STANLEY: UM ESTUDO SOBRE TRANSCRIÇÃO DE REPERTÓRIO, REDUÇÃO PARA PIANO E RECURSOS ORQUESTRAS DO PIANO

FERNANDO VAGO SANTANA

Universidade Federal de Juiz de Fora
fernandovagopianista@gmail.com

CINDY HELENKA ALVES

Universidade Federal do Rio de Janeiro
cindyhalves@gmail.com

Resumo: O piano é tradicionalmente concebido como um instrumento de possibilidades orquestrais, de modo que já é consolidada há alguns séculos a tradição de escrita reduzida de orquestra para piano, ou também a prática de serem escritas versões para piano solo de obras sinfônicas ou camerísticas. Duas questões emergem nesse contexto: uma é a de apresentar as possibilidades do instrumento como substituto da orquestra, e outra é a possibilidade de ampliar o repertório do instrumento pela incorporação de repertório sinfônico. O presente trabalho serve como relato de uma pesquisa que culmina em produção artística e apresenta na prática algumas possibilidades de orquestração do piano. Objetiva-se demonstrar a riqueza de possibilidades do instrumento em um contexto eminentemente prático, a saber, na performance de uma peça originalmente concebida para orquestra sinfônica, mas que recebeu uma versão para piano solo. *Appalachian Spring*, de Aaron Copland, integra o repertório sinfônico, tendo sido concebida originalmente para um conjunto de 13 instrumentos, e, posteriormente, para orquestra sinfônica. Em 2007, o compositor norte-americano Bryan D. Stanley propôs uma versão para piano solo, que será apresentada em público neste recital. Após consultar tratados sobre orquestração e consultar três versões da obra, para orquestra sinfônica, para 13 instrumentos e para piano solo, pôde-se estabelecer alguns recursos de redução orquestral para piano aplicados na obra. O estudo demonstrou possibilidades de expansão do repertório solístico de piano por meio da incorporação de obras sinfônicas, bem como apresentou recursos de redução orquestral a partir de um caso prático.

Palavras-chave: Redução orquestral para piano. Transcrição de repertório. Aaron Copland. Bryan Stanley. Repertório para piano.

Appalachian Spring, by Copland-Stanley: a research on repertoire transcription, piano reduction from orchestra and orchestral resources at the piano

Abstract: The piano is traditionally conceived as an instrument of several orchestral possibilities, as can be observed from the consolidated tradition over a few centuries of either writing orchestral reductions for piano, or extend its repertoire by incorporating symphonic repertoire. This research culminates in an artistic production that illustrates some resources of the piano as a substitute of the orchestra. It aims to present the abundance of possibilities of the instrument in a practical context, namely by performing a work originally written for orchestra, but that received a piano version. *Appalachian Spring*, by Aaron Copland, is part of the symphonic repertoire, although originally it has been written for 13 instruments setting, and later for symphony orchestra. In 2007, north-american composer Bryan D. Stanley presented a solo piano version, that will be performed at this recital. After consulting orchestration treatises and 3 versions of the score, for symphony orchestra, for 13 instruments and for solo piano, it became possible to establish a few resources of orchestral reduction for piano as applied in this work. The study clarified possibilities of piano repertoire expansion by incorporating symphonic music, as well as presented resources of orchestral reduction based on a practical case.

Keywords: Orchestral reduction for piano. Repertoire transcription. Aaron Copland. Bryan Stanley. Piano repertoire.



*Appalachian Spring, de Copland-Stanley:
un estudio sobre la transcripción del repertorio, la reducción para
piano y las características orquestales del piano*

Resumen: El piano se concibe tradicionalmente como un instrumento de posibilidades orquestales, por lo que se ha consolidado durante algunos siglos de la tradición de la escritura de orquesta reducida para piano, o también la práctica de escribir versiones de piano de obras sinfónicas o camerísticas. En este contexto surgen dos preguntas: una es presentar las posibilidades del instrumento como sustituto de la orquesta, y otra es expandir el repertorio del instrumento incorporando repertorio sinfónico. El presente trabajo sirve como relato de una investigación que culmina en la producción artística y presenta en la práctica algunas posibilidades de orquestación del piano. Su objetivo es demostrar la riqueza de posibilidades del instrumento en un contexto eminentemente práctico, es decir, en la ejecución de una pieza concebida originalmente para orquesta sinfónica, pero que recibió una versión para piano solo. *Appalachian Spring*, de Aaron Copland es parte del repertorio sinfónico, originalmente concebida para un conjunto de 13 instrumentos, y más tarde para la orquesta sinfónica. En 2007, el compositor estadounidense Bryan D. Stanley propuso una versión para piano solo, que se presentará en público en este recital. Después de consultar tratados sobre orquestación y consultar tres versiones de la obra, para orquesta sinfónica, para 13 instrumentos y para piano solo, fue posible establecer algunas características de reducción orquestal para piano aplicadas en la obra. El estudio demostró posibilidades para la expansión del repertorio de piano solo a través de la incorporación de obras sinfónicas, así como características de reducción orquestal desde un caso práctico.

Palabras clave: Reducción orquestal para piano. Transcripción de repertorio. Aaron Copland; Bryan Stanley; Repertorio de piano.

Resumo expandido: Este trabalho apresenta uma versão para piano solo da obra orquestral *Appalachian Spring*, originalmente composta por Aaron Copland, mas adaptada para piano solo por Brian D. Stanley em 2007. Objetiva ilustrar como o repertório pianístico pode ser expandido a partir da incorporação de obras sinfônicas; reforçar o princípio lisztiano da orquestração do piano durante a performance (OTT, 1992); demonstrar os recursos orquestrais do instrumento, razão pela qual as reduções orquestrais normalmente são feitas para piano, bem como estimular pianistas, compositores e arranjadores a explorarem um repertório oriundo da tradição sinfônica, adaptando as obras para o piano solista. Dentro da tradição da música de concerto ocidental, o piano tem ocupado uma posição de destaque, devido especialmente à sua versatilidade e seu grau de adequação a diversos contextos (HENRIQUE, 2008). O piano também se apresenta como uma ferramenta útil para a composição musical e o arranjo, sendo muito utilizado por compositores e arranjadores para realizarem reduções de orquestra sinfônica ou de obras camerísticas. Devido à sua extensão e grandes possibilidades de harmonia, ritmo, dinâmicas, articulações, além das combinações de pedais e até mesmo de técnicas expandidas, o instrumento consegue sintetizar os principais eventos de uma partitura orquestral. Some-se a esse argumento o fator de acessibilidade, uma vez que o piano é de relativamente fácil disponibilidade, em contraste com a orquestra sinfônica ou um órgão de tubos. Já há alguns séculos está consolidada a tradição de escrita de reduções orquestrais para piano, sendo as célebres transcrições que Liszt fez das nove sinfonias de Beethoven um exemplo emblemático. Em muitas situações, em vez de reduzidas, as versões orquestrais são reescritas em uma versão para piano, com maior respeito ao idiomatismo do teclado. Este tema suscita duas questões relevantes, quais sejam: apresentar as possibilidades do instrumento como substituto da orquestra; e demonstrar a possibilidade de expansão do repertório pianístico por meio da incorporação de repertório sinfônico. O presente trabalho apresenta em recital público como funcionam na prática algumas das possibilidades de orquestração do piano. *Appalachian Spring* foi concebi-



da originalmente como um balé, em 1944. Popularizou-se como suíte orquestral para uma orquestra de câmara composta por 13 instrumentistas, mas posteriormente recebeu uma versão para orquestra sinfônica, em 1945, de autoria do próprio compositor. Uma versão para piano solo, contudo, só aparece 62 anos mais tarde. Pesquisou-se as 3 partituras disponíveis, o que permitiu pontuar diversos recursos utilizados por Stanley para sintetizar no piano toda a textura orquestral. Alguns tratados sobre orquestração serviram como fundamento teórico para clarificar os procedimentos empregados pelo compositor (ADLER, 2016; PISTON, 1955 RIMSKY-KORSAKOV, 1964;). A experiência reforçou o princípio lisztiano de que o piano deve soar com todo seu potencial orquestral. Permitiu ainda estudar em um caso prático recursos de redução orquestral para o piano. Espera-se que o trabalho estimule outros pianistas que se interessem pelo repertório orquestral adaptado ao piano.

REFERÊNCIAS

ADLER.S. *The study of orchestration*. 4. ed. (2016). W.W. Norton - Company. New York (2016).

HENRIQUE, L. L. *Instrumentos musicais*. 6. ed (2008). Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian (2008).

OTT, B. *Lisztian keyboard energy: an essay on the pianism of Franz Liszt*. Lewinston, New York. Edwin Mellen Press (1992).

PISTON.W. *Orchestration*. W.W. Norton - Company. New York (1955).

RIMSKY-KORSAKOV, N. *Principles of orchestration*. Revised edition (1964). Dover Books on Music. Mineola: New York (1964).



QUESTÕES INTERPRETATIVAS NA SONATA Nº 3 PARA VIOLINO E PIANO DE ALMEIDA PRADO

LUCIANA CAIXETA
(UFBA)

lucianacaixeta@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste recital-palestra é discutir o processo de elaboração de uma interpretação da Sonata nº 3 para violino e piano de Almeida Prado, a partir ponto de vista do intérprete e da sua prática performática. Considerando o modelo operativo proposto por Correia (2007) e o esquema circular de pesquisa-ação proposto por Davidson (2015), investigou-se a escrita para violino e suas implicações interpretativas, assim como o uso da metáfora enquanto recurso expressivo, tanto pelo compositor quanto pelo intérprete. Elementos recorrentes na parte do violino, como o uso de cordas soltas em acordes e arpejos, indicam uma preocupação do compositor em explorar efeitos de ressonância. Seu uso particular de indicações metafóricas aparece intrínseco ao gesto musical, revelando uma especificidade que transcende a notação musical.

Palavras-chave: Almeida Prado. Música de câmara. Sonatas para Violino e Piano. Performance. Práticas Interpretativas.

Interpretative aspects of the Sonata nº 3 for violin and piano by Almeida Prado

Abstract: This presentation discusses the process of elaborating an interpretation of the Sonata nº 3 for violin and piano by Almeida Prado, in an approach that seeks to clarify questions related to performance from the interpreter's point of view. Considering the operative model proposed by Correia (2007) and the idea of action research as described by Davidson (2015), this work investigates the particularities of the composer's writing of the violin part and their interpretative implications, as well as the use of metaphor as an expressive resource both by the composer and by the interpreter. Recurring elements, such as the use of open strings in chords and arpeggios, indicate a concern of the composer in exploring effects of resonance. His particular use of metaphorical cues appears intrinsic to the musical gesture, revealing a specificity that transcends musical notation.

Keywords: Almeida Prado. Chamber music. Sonatas for Violin and Piano. Performance Practice.

O objetivo deste recital-palestra é discutir o processo de elaboração de uma interpretação da Sonata nº 3 para violino e piano de Almeida Prado, numa abordagem que procura esclarecer questões relacionadas à performance a partir ponto de vista do pesquisador-intérprete (CORREIA, 2007; DAVIDSON, 2015; RINK, 2018).

Neste sentido, o modelo operativo para a elaboração interpretativa proposto por Correia (2007) sugere quatro instâncias: (1) a contextualização da obra e a compreensão do texto musical num âmbito geral; (2) a associação de conteúdos emocionais às frases musicais, por meio de metáforas; (3) a prática da realização sonora desses conteúdos, através do estudo no instrumento, e (4) o desvelamento do discurso musical através da performance.

Considerando que a exploração da ressonância é um aspecto fundamental da linguagem musical de Almeida Prado, investigou-se a escrita da parte do violino, buscando compreender a utilização de recursos específicos desse instrumento na construção do discurso sonoro, assim como as implicações interpretativas das indicações textuais da partitura.

Segundo Bittencourt (2008, p. 80), é através da metáfora que “saímos do campo do puro sonoro musical, para mergulhar onde ele se mistura ao verbal”. Para Cox (2011), Leech-Wilkinson e Prior (2014), a metáfora provoca uma sensação física que ativa conteúdos emocionais a ela associados e que “dirige as ações motoras necessárias para [o performer] produzir os sons”



(LEECH-WILKINSON; PRIOR, 2014, p. 36, tradução nossa).¹ Assim, a metáfora se torna parte integrante dos gestos empregados na execução musical e do resultado sonoro produzido pela performance.

Na terceira sonata para violino e piano de Almeida Prado, a metáfora² surge a partir da epígrafe³ – um poema que aborda temas fundamentais na obra do compositor, como a literatura, a natureza e a espiritualidade –, que sugere a maneira como o tema melódico principal se desenvolve: sutil e gradativo como o desabrochar de uma flor. A associação metafórica desperta o imaginário do intérprete e aponta a qualidade do gesto interpretativo (ASSIS, 1997).

Figura 1. Almeida Prado, Sonata n° 3 para violino e piano, c. 7-9.

Na seção central, a indicação *Illuminado* propõe uma sonoridade brilhante cuja imaterialidade se reflete na exploração não do som direto, produzido imediatamente após o ataque das notas do piano, mas das suas ressonâncias – é a esta sonoridade indireta que o violino se funde (Figura 2).

Figura 2. Almeida Prado, Sonata n° 3 para violino e piano, c. 149-172.

¹ Versão original: "(...) drive the motor actions required to produce the sounds".

² O uso de metáforas não convencionais na obra de Almeida Prado é discutido em ASSIS (1997), GANDELMAN; COHEN (2006) e CAIXETA (2019).

³ Eu disse à amendoeira:
Irmã, fala-me de Deus.
E a amendoeira floresceu.
[poema oriental anônimo]



Na parte do violino, identificou-se o uso recorrente de cordas soltas em acordes e arpejos, o que resulta na vibração dessas cordas por mais tempo, criando um efeito de ressonância semelhante ao produzido pelo uso do pedal direito do piano. Assim, é possível compreender a utilização desse recurso específico do violino na elaboração do discurso sonoro do compositor.



Figura 3. Sonata nº 3 para violino e piano, c. 413.



Figura 4. Sonata nº 3 para violino e piano, c. 416-419.

Ao considerar que a escrita musical de Almeida Prado não é prescritiva, a metáfora permite uma especificidade que transcende a notação musical e a linguagem puramente técnica. Ao situar-se justamente entre o “puro sonoro musical” e o discurso verbal, a metáfora traduz algo do imaginário sonoro do compositor e instiga a criatividade do performer na busca por soluções interpretativas na elaboração de sua narrativa musical.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Ana Cláudia de. (1997). *O timbre de Ilhas e Savanas de Almeida Prado – uma contribuição às práticas interpretativas*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

ALMEIDA PRADO, J. A. R. (2006). *Sonata para violino e piano nº 3*. Centro Cultural São Paulo (ed.). Disponível em: http://musicabrasilis.com/sites/default/files/ap_sonata_n3.pdf.

BITTENCOURT, M. C. (2008). Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical. *Em pauta*, 19, 76-99.

CAIXETA, Luciana de A. (2019). *O caminho da performance: questões interpretativas nas Sonatas para violino e piano de Almeida Prado*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CORREIA, J. (2007). Um modelo explicativo do trabalho do intérprete. In: F. Monteiro & A. Martigo (Eds.), *Interpretação Musical: Teoria e Praxis* (p. 63-107). Lisboa: Colibri.



COX, A. (2011). Embodying music: principles of the mimetic hypothesis. *Music theory online*, 17, n. 2. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html>.

DAVIDSON, J. (2015). Practice-based music research: lessons from a researcher's personal history. In: M. Doğantan-Dack, *Artistic practice as research in music* (p. 93-106). New York: Ashgate.

DOĞANTAN-DACK, M. The role of the musical instrument in performance as research: the piano as a research tool. In: M. Doğantan-Dack, (Ed.), *Artistic practice as research in music* (p. 169-202). New York: Ashgate.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, 2006.

LEECH-WILKINSON, D., & PRIOR, H. (2014). Heuristics for expressive performance. In: D. Fabian, et al. (Eds.), *Expressiveness in music performance: empirical approaches across styles and cultures* (p. 34-57). Oxford: Oxford University Press.

NIETO, A. (2016). *El gesto expresivo del pianista*. Barcelona: Editorial de Música Boileal.

RINK, J. (2018). The work of the performer. In: P. De Assis, *Virtual works, actual things: essays in musical ontology* (p. 89-114). Leuven: Leuven University Press.



SUPERINTERPRETANDO G.P. TELEMANN/UM CONTRAPONTO ENTRE SUAS FANTASIAS E AS PINTURAS DE A. WATTEAU

FELIPE AMORIM
(UFMG)

felipe@foamorim.net

Resumo: Propõe-se realizar uma performance contrapondo a linguagem da música das Fantasia para flauta solo de G.P. Telemann (1681-1767), com a da pintura representada pelos quadros de A. Watteau (1684-1721). O processo de construção da interpretação parte do estudo da partitura, como se faz tradicionalmente, até a definição de como se quer tocar. O lado da imagem é o resultado do olhar do intérprete sobre o quadro, é o caminho percorrido pelo olhar, posteriormente animado e transformado em imagem em movimento. Para que o vídeo produzido siga a flexibilidade temporal do intérprete foi desenvolvido um programa em MAX para gerenciar o processo, permitindo uma sincronia precisa da imagem com a música, sem tolher o processo interpretativo. A performance resultante mostra no palco a interpretação escolhida pelo flautista, tendo às suas costas o percurso de seu olhar sobre as pinturas em movimento.

Palavras-chave: Multimeios. Som/imagem. Telemann. Programação.

Overinterpreting G.P. Telemann/a counterpoint between his Fantasies and A. Watteau's paintings

Abstract: It is proposed to perform a performance putting in counterpoint the language of the music, the G.P. Telemann's (1681-1767) flute solo Fantasies, with the language of the painting, represented by A. Watteau (1684-1721). The process of the interpretation construction stems from the study of the score, as traditionally done, and goes up to the definition of how to play. On the other side, the image is the result of the interpreter's contemplation of the painting, the path taken by the eye, later animated and transformed into a moving image. In order that the video produced to follow the interpreter's temporal flexibility, a program was developed in MAX to manage the process, so that an accurate synchronization of the image with the music can be performed, without hindering the interpretative process. The resulting performance shows on stage the interpretation chosen by the flutist, having behind his back the path taken by his eye through the moving paintings.

Keywords: Multimedia. Sound/image. Telemann. Programming.

A música de concerto ocidental vive uma crise envolta em um público envelhecido, sua queda de importância como um dos pilares da cultura ocidental, sua estagnação num repertório canônico e fechado, sendo seus rituais performáticos obsoletos baseados numa cultura pré-digital e pré-audiovisual pouco atrativas para a maioria dos espectadores contemporâneos. Uma música que parece sufocar-se sob o peso da sua própria tradição (Lopez-Cano, 2015, p. 70).

A busca por um caminho balizado por estas questões, leva a produção de um objeto artístico composto pelo entrelaçamento da linguagem da música, através dos sons das Fantasia para flauta solo de G.P. Telemann (1681-1767), e da pintura, através dos quadros de A. Watteau (1684-1721). O objetivo principal é a performance das obras para flauta sincronizadas com pinturas em movimento, atacando as questões expostas acima sem comprometer a flexibilidade temporal do intérprete.

A principal dificuldade em contrapor sons com imagens em tempo real está no formato do vídeo, sua rigidez temporal é incompatível com a interpretação da música de concerto. Quando tocamos um vídeo ele tem um tempo e velocidades determinadas que, em um ambiente de sincronia com a música, obrigaria ao intérprete seguir o vídeo, sincronizando os acontecimentos sonoros em função dos visuais. Isto impede ao intérprete toda variação temporal in-



trínseca à música de concerto, ralentandos, acelerandos, flutuações de andamento e mesmo as mudanças deste a cada nova performance em espaços diferentes. Este problema foi atacado através do desenvolvimento de um *patch* (programa) utilizando a linguagem de programação visual MAX (CYCLING'74, 2019), tendo como centro do *patch* o objeto “antescofo” (IRCAM, 2019). A construção do *patch* foi estruturada em três áreas: Captação, *Score follow* e Projeção. Através de um microfone, capta-se o som do flautista que é digitalizado. O antescofo faz uma análise espectral do som em tempo real, determinando qual nota esta sendo tocada, confrontando o resultado com a partitura que está escrita em linguagem de programação própria. Este processo permite identificar qual o ponto da partitura esta sendo tocado. Na programação da partitura são inseridos comandos que são enviados à Projeção, por exemplo: a nota Lá do segundo compasso recebe o comando “cena1”, quando ela é tocada o comando é enviado. Na Projeção, o comando é executado, a cena1 é projetada na tela. Este processo torna possível a flexibilização do tempo pois não temos o video montado, como assistimos normalmente, todas as cenas estão separadas, como se fossem vários videos curtos, esperando para serem acionadas em sincronia com a ações do intérprete, com grande precisão. O resultado é uma inversão ao passado do cinema mudo, os músicos não mais seguem o filme mas o contrário, o filme segue o músico.

Eco diz ser superinterpretação a prática de fazer perguntas não habituais à comunicação esperada pelo texto (Culler, in Eco, 2005, p. 135). O produto deste trabalho é uma resposta pessoal às perguntas de Telemann sobre dinâmicas, andamentos, articulações, fraseados, dialogando com caminho do olhar do intérprete sobre as pinturas de Watteau.

REFERÊNCIAS

CYCLING'74. MAX. Versão 8. [S. l.] Walnut: Cycling'74, 2019. Disponível em: <https://cycling74.com/downloads>. Acesso em: 28 jul. 2019.

ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. M. Stahel (2ªed.). São Paulo: Martins Fontes. 2005.

CULLER, R. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. (p. 129-146). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

IRCAM. *Antescofo*. 1.0. Paris: IRCAM, 2019. Disponível em: <http://forumnet.ircam.fr/shop/en/forumnet/44-antescofo.html>. Acesso em: 28 jul. 2019.

LÓPEZ-CANO, R. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal*, Brasil, jan/jun, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127/5509>. Acesso em: 28 jul. 2019.



TRANSFORMAÇÕES NO REPERTÓRIO DA BANDA DE MÚSICA BRASILEIRA

FERNANDO VIEIRA DA CRUZ
(UNICAMP)
fvccruz@hotmail.com

RAFAEL CARDOSO
(UNICAMP)
rafaelcardosoviola@gmail.com

Resumo: Esta submissão propõe uma mostra de repertório da música de forte apelo popular no Brasil dos séculos XVIII e XIX. O motivo inicial da mesma se dá pela apropriação de vários gêneros musicais de tal repertório pela banda de música. O objetivo é percorrer os diversos gêneros musicais em relevo no mesmo período histórico de maior fomento das bandas de música no Brasil. É neste recorte que construímos a proposta de uma nova apropriação de tais gêneros musicais com o “Duo RefraSom”, com a formação de violão e saxofone. Estes são os instrumentos principais dos pesquisadores envolvidos. O repertório citado e o processo de apropriação vivenciado nas bandas de música representam um recorte abrangente a pesquisas de mestrado e doutorado que vêm sendo realizadas pelos proponentes. A partir disto, nos valemos das ideias de refração e dialogia advindos da filosofia da linguagem, para explorarmos novas possibilidades de discursos musicais na execução de tal repertório com a formação proposta.

Palavras-chave: Repertório. Banda de música. Apropriação musical. Discurso e linguagem.

Transformations in the Brazilian music bands repertoire

Abstract: This submission proposes a show of repertoire of music of strong popular appeal in Brazil of the eighteenth and nineteenth centuries. The initial reason for this is due to the appropriation of various musical genres of such repertoire by the music band. The goal is to go through the various music genres in relief in the same historical period of greatest promotion of music bands in Brazil. It is in this clipping that we built the proposal of a new appropriation of such musical genres with the “Duo RefraSom”, with the formation of guitar and saxophone. The mentioned repertoire and the process of appropriation experienced in the music bands represent a comprehensive cut to the masters and doctorate researches that have been carried out by the proponents. From this, we use the ideas of refraction and dialogism from the philosophy of language to explore new possibilities of musical discourses in the execution of such repertoire with the proposed formation.

Keywords: Repertoire. Musical band. Music appropriation. Speech and language.

Transformaciones en el repertorio de la banda de música brasileña

Resumen: Esta presentación propone un espectáculo de repertorio de música de fuerte atractivo popular en Brasil de los siglos XVIII y XIX. La razón inicial de esto se debe a la apropiación de varios géneros musicales de dicho repertorio por la banda de música. El objetivo es recorrer los distintos géneros musicales en relieve en el mismo período histórico de mayor promoción de bandas de música en Brasil. Es en este recorte que construimos la propuesta de una nueva apropiación de tales géneros musicales con el “Duo RefraSom”, con la formación de guitarra y saxofón. El repertorio mencionado y el proceso de apropiación experimentado en las bandas de música representan un corte integral para los maestros y las investigaciones de doctorado que han llevado a cabo los proponentes. A partir de esto, usamos las ideas de refracción y diálogo desde la filosofía del lenguaje para explorar nuevas posibilidades de discursos musicales en la ejecución de dicho repertorio con la formación propuesta.

Palabras clave: Repertorio. Banda musical. Apropiación de la música. Habla y lenguaje.

O período entre o final do Século XVIII e o Século XIX foi marcado pelo desenvolvimento de diversos gêneros musicais brasileiros. A banda de música, apontada por Duprat (2009) como



o “*principal veículo de comunicação sonora*” desse período, passou a executar diversos destes gêneros musicais. Entre eles citamos a polca, tango brasileiro, maxixe, dobrado, polca-tango, polca-lundu, polca-militar, polca-fado, quadrilha, marchinha, congada, fandango, modinha, fado e lundu (DUPRAT, 2011; LANGE, 1968; BARBOSA, 2009; CAMPOS, 2008 e SCHWARCZ, 1998). Por traz desta apropriação estavam diversos fatores, entre eles a atuação polivalente das bandas em diversas situações como festas religiosas, comemorações cívicas, festas da corte, festas de entretenimento popular, bailes, desfiles e etc. (BINDER, 2006; DUPRAT, 1968 e LANGE, 1998). Esta atuação e variedade de repertório acabava promovendo o contato dos músicos de bandas com diferentes técnicas e linguagens musicais (PEREIRA, 1999). Esta polivalência da atuação das bandas de música vem desdobrando em diversos estudos históricos, sociológicos, antropológicos e pedagógicos que apontam para o desenvolvimento de uma linguagem peculiar com a qual banda de música brasileira toca seu repertório (PATEO, 1997; MOREIRA, 2006; NASCIMENTO, 2007; CHAGAS, 2014; LIMA, 2000; LIMA, 2011; MANICA et all, 2015; PEREIRA, 2008; REYLI, 2009 e CRUZ, 2019).

Esta leitura nos é possível através de uma base teórica advinda da filosofia da linguagem (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2017), sobretudo, dos conceitos de dialogia e refração aplicados à música (SCHROEDER e SCHROEDER, 2011 e SCHROEDER, 2005). De maneira sucinta, vimos a ideia de dialogia presente nos múltiplos contatos da banda de música com diferentes campos de atividades humanas (religião, política, entretenimento e etc.). Já a ideia de refração remete a transformações mútuas que ocorrem durante os processos dialógicos entre a banda e estes espaços. Ou seja, a refração está no modo de apropriação da banda com o repertório advindo de diferentes campos de atividades. Este resultado culmina numa forma peculiar de se tocar determinados estilos musicais que remete o ouvinte a uma identificação imediata da banda de música. Desta forma explicamos a afirmação de Duprat (2009) de que os gêneros musicais dos séculos XVIII e XIX, dos quais a banda se apropriou, tornaram-se, hoje, um repertório próprio das bandas de música.

Para nós, os processos de apropriações de repertórios e transformações que ocorrem nas bandas são históricos e contínuos. Portanto, buscamos explorar e carregar conosco o repertório histórico das bandas com a formação instrumental dada pela condição dos nossos instrumentos principais, o saxofone e o violão. A execução de tal repertório com o “Duo RefraSom” vem nos sensibilizando para diferentes possibilidades interpretativas, sonoras e discursivas da linguagem musical que surgem, a princípio, pela à própria condição da transposição na formação instrumental, da banda de música para o duo saxofone e violão. Esperamos, a partir daqui dar lugar a fruição do público pela própria performance de estreia do RefraSom.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. V. (2017). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora 34.

BARBOSA, J. L. (2009). ANAIS DO I SEMINÁRIO DE MÚSICA: Bandas de Música no Brasil. Em M. Â. Biason, *Tradição e Inovação em Bandas de Música*.

BINDER, F. P. (2006). *Bandas Militares no Brasil: Difusão e Organização entre 1808 e 1889* (Vol. 1). São Paulo: Editora da Unesp.

CAMPOS, N. P. (2008). O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. *Revista da ABEM* (19), 103-111.

CHAGAS, R. M., & LUCAS, G. (2014). Transmissão do saber e relações sociais nas práticas musicais das bandas civis de música. *XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo: ANPPOM.

CRUZ, F. V. (2019). *A (Re)construção da banda de música: repertório e ensino*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp.

DUPRAT, R. (1968). Música na matriz de São Paulo colonial. *Revista de História da Universidade de São Paulo*, v. 37(75), 85-103.

DUPRAT, R. (2009). ANAIS DO I SEMINÁRIO DE MÚSICA: Bandas de Música no Brasil. Em M. Â. Biason, *Uma Pesquisa Sobre a Música Popular Brasileira*. Ouro Preto.

DUPRAT, R. (Julho/Agosto de 2011). A música no Vale do Paraíba e o resgate de um repertório. *Artigo em Jornal*, 40. São Paulo: Jornal O Lince. Acesso em 2018, disponível em <http://www.jornalolince.com.br/2011/ago/pages/historia-musica.php>

LANGE, F. C. (1968). Pesquisa esporádica de musicologia no Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 04, 99-142.

LANGE, F. C. (1998). Las bandas de música en el Brasil. *Revista Musical Chilena*, 51(187), 27-36.

LIMA, M. A. (2000). *A Banda e Seus Desafios: Levantamento e Análise das Táticas Que a Mantém em cena*. Campinas: Unicamp.

LIMA, N. C. (Julho de 2011). Imagens de Teresina (PI) do século XIX - XX: Sentimentos, desejos, tramas urbanas e práticas jornalísticas. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, p. 01 - 15.

MANICA, S. S., MANICA, M. I., & FAN, E. L. (2015). A educação musical: perspectivas atuais da educação e o papel que as experiências do ensino das bandas de música podem ter nesse contexto. *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória: ANPPOM.

MOREIRA, M. d. (2007). *Aspéctos históricos, sociais e pedagógicos nas filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do estado do Sergipe*. Bahia: Universidade Federal da Bahia.

Nascimento, M. A. (2006). O ensino coletivo de instrumentos musicais na banda de música. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Brasília: ANPPOM.

PATEO, M. L. (1997). *Bandas de Música e Cotidiano Urbano*. Campinas: Unicamp.

PEREIRA, J. A. (1999). *A Banda de Música: Retratos Sonoros Brasileiros*. São Paulo: UNESP.



PEREIRA, V. L. (2008). *Música e Poder Simbólico: A partir da análise da banda armada portuguesa*. Aveiro, Portugal: Universidade de Aveiro.

REYLI, S. A. (21 - 23 de Agosto de 2009). Bandas de Música - um diálogo transcultural. Em M. Â. Biason, *Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência - Bandas de Música no Brasil*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência.

SCHROEDER, S. C. (2005). Reflexões sobre o conceito de musicalidade: Em Busca de Novas Perspectivas Teóricas para a Educação Musical. *Tese de Doutorado*. Campinas: Unicamp.

SCHROEDER, S. C., & SCHROEDER, J. (2011). Música Como Discurso: Uma Perspectiva a Partir da Filosofia do Circulo de Bakhtin. *Música em perspectiva*, 127-153.



NATAL





CRIANDO UM VÍDEO PARA O CALDEIRÃO DOS ESQUECIDOS: DESAFIOS E SOLUÇÕES PARA A PERFORMANCE AO VIVO COM PROJEÇÃO DE ANIMAÇÃO

MARIANA HOLSCHUH

(UFRN)

m_holschuh@yahoo.com

RUCKER BEZERRA DE QUEIROZ

(UFRN)

ruckerbq@gmail.com

Resumo: Este trabalho aborda a colaboração entre intérprete-violinista e *designer* gráfico para a criação de um vídeo de animação a ser projetado durante a performance de *O Caldeirão dos Esquecidos* para violino solo, de Danilo Guanais. A questão colocada foi: como produzir uma animação que explicitasse o argumento extramusical da composição e adicionasse interesse visual ao espetáculo sem, no entanto, assumir protagonismo em relação à música nem suprimir a liberdade do intérprete? Reuniões presenciais e virtuais foram realizadas com o objetivo de buscar soluções para os problemas levantados. A construção do vídeo fundamentou-se em pesquisa histórica relativa ao argumento extramusical – o massacre do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto (SIPRIANO, 2014; GOMES, 2009; CARIRY, 1986?). Baseou-se, também, na própria interpretação musical (HOLSCHUH, 2017b) e na estética do Movimento Armorial (SANTOS, 2009; SUASSUNA, 1974). A colaboração se amparou, por analogia, em autoras como Cardassi (2016), Ray (2016) e Domenici (2012, 2013). O objetivo proposto foi atingido: as imagens ressaltaram a paisagem e a história do massacre; a lentidão no movimento da animação e o não-detalhamento da história evitaram que o vídeo assumisse protagonismo em relação à música e limitasse a imaginação sonora do intérprete e do ouvinte; a criação de pontos pausáveis no vídeo e a inexistência de cortes abruptos ao final de cada movimento proporcionaram maleabilidade na interpretação de andamentos, pausas e fermatas. Esta pesquisa contribuiu, portanto, com soluções para um formato de recital com projeção de vídeo de animação, preservando a liberdade do intérprete e enriquecendo visualmente o espetáculo.

Palavras-chave: Música armorial. Música brasileira para violino solo. Performance multimídia. Caldeirão dos Esquecidos. Danilo Guanais.

Developing a movie for O Caldeirão dos Esquecidos: challenges and solutions for a live performance with animation movie projection

Abstract: This work discusses the performer-designer collaboration for the creation of an animation movie to be projected during the performance of *O Caldeirão dos Esquecidos* for solo violin, by Danilo Guanais. But, how to produce an animation that would explain the extramusical argument of the composition and add visual interest to the show without, however, assuming protagonism in relation to the music or suppressing the freedom of the performer? In-person and virtual meetings were held in order to seek solutions to that question. The creation of the movie was based on historical research related to the extramusical argument – the massacre of Caldeirão de Santa Cruz do Deserto (SIPRIANO, 2014; GOMES, 2009; CARIRY, 1986?). It was also based on the musical interpretation itself (HOLSCHUH, 2017b) and on the aesthetics of the Armorial Movement (SANTOS, 2009; SUASSUNA, 1974). The collaboration was based, by analogy, on authors such as Cardassi (2016), Ray (2016) and Domenici (2012, 2013). The proposed objective was achieved: the images showed the landscape and the history of the massacre; the images' slow movement and the non-detailing of the story prevented the movie from standing out more than the music and from limiting the imagination of the performer and listener; the creation of pausable points in the movie and the lack of abrupt cuts at the end of each movement provided flexibility in interpreting *tempos*, pauses and *fermatas*. This research contributed to solutions for a recital format with animation movie projection, preserving the performer's freedom and visually enriching the show.

Keywords: Armorial music. Brazilian music for solo violin. Multimedia performance. Caldeirão dos Esquecidos. Danilo Guanais.



A composição de *O Caldeirão dos Esquecidos* (GUANAIS, 2017), obra para violino solo em estilo Armorial, foi encomendada a Danilo Guanais e estreada (14 set. 2017) pela primeira autora deste trabalho, como parte de pesquisa de mestrado em música na UFRN (HOLSCHUH, 2017a). A peça se divide em três movimentos (A Seca, O Peregrino e A Covardia) e foi escrita a partir de um argumento extramusical, o massacre dos peregrinos e retirantes que viveram no sítio do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto (Crato-CE, 1937) (HOLSCHUH, 2017b).

Guanais havia manifestado o desejo de que houvesse, durante a performance, projeção de imagens. A criação dessas imagens foi confiada à *designer* Cristiana Silva Barbosa (CrisB), que propôs a transformação da ideia inicial em um vídeo de animação (HOLSCHUH, 2017b, p. 50).

A ideia de uma performance ao vivo com projeção de vídeo criou um problema a ser solucionado: como produzir uma animação que ajudasse a contar a história do massacre e a prender a atenção do público durante os 18 minutos de execução, sem concorrer em interesse com a música nem limitar a liberdade de interpretação do instrumentista?

Foi estabelecido como objetivo, então, desenvolver uma animação que: ajudasse a ressaltar o argumento da obra e a capturar a atenção da plateia; não assumisse protagonismo em relação à música nem restringisse a liberdade de imaginação sonora do intérprete e do ouvinte; e permitisse maleabilidade na interpretação de pausas, fermatas e andamentos.

A narrativa da animação baseou-se em pesquisa histórica sobre o massacre do Caldeirão (SIPRIANO, 2014; GOMES, 2009; CARIRY, 1986?) e no próprio discurso musical, conforme interpretação construída em contato direto com o compositor (HOLSCHUH, 2017b). A estética das imagens fundamentou-se na xilogravura do folheto de cordel, produto artístico símbolo do Movimento Armorial (SANTOS, 2009; SUASSUNA, 1974). Discussões sobre colaboração compositor-intérprete (CARDASSI, 2016; RAY, 2016; DOMENICI, 2012, 2013) inspiraram, por analogia, a colaboração designer-intérprete aqui tratada.

Através de reuniões presenciais e virtuais entre a primeira autora deste trabalho e CrisB, e utilizando-se o programa de computador *Adobe Premiere Pro CC 2017*, os objetivos propostos foram atingidos: criou-se um vídeo de animação cujas imagens ressaltaram a paisagem, a história e os personagens do argumento extramusical; a lentidão no movimento das imagens e o não-detalhamento da história evitaram que o vídeo assumisse protagonismo em relação à música e cerceasse a imaginação sonora do intérprete e do ouvinte.

Uma combinação de soluções proporcionou maleabilidade na interpretação de andamentos, pausas e fermatas: nos dois primeiros movimentos, em determinado ponto do vídeo, incluiu-se um discreto quadrado alaranjado no canto superior direito. Ao visualizá-lo, deve-se pausar o vídeo, retirando-se a pausa em compasso específico. Além disso, ao final de cada movimento, uma imagem, lentamente, toma toda a tela (estes são momentos de pausa opcional do vídeo). A inexistência de corte abrupto previne a necessidade de sincronia perfeita entre vídeo e música.

Esta pesquisa contribuiu, portanto, com soluções práticas para um formato de recital com projeção de vídeo de animação, preservando a liberdade do intérprete e enriquecendo visualmente o espetáculo.

REFERÊNCIAS

CARDASSI, L. (2016). Time and place within a performer-composer collaboration. In: F. S. Presgrave (Coord.), J. J. F. MENDES & L. NODA (Orgs.), *Ensaio sobre a música do Século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos* (p. 76-100). Natal, RN: EDUFRN.



CARIRY, R (Diretor). (1986?). *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* [filme]. Brasil: Cariri Filmes.

DOMENICI, C. L. (2012) A voz do performer na música e na pesquisa. *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos Em Música (SIMPOM): Anais, 2*, 169-182.

DOMENICI, C. L. (2013). It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, 6, 1-14.

GOMES, A. M. A (2009). A destruição da terra sem males: o conflito religioso do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. *Revista USP*, 82, jun.-ago., 54-67.

GUANAIS, D. (2017). *O Caldeirão dos esquecidos: para violino só*. [partitura]. Brasil: não publicada.

HOLSCHUH, M. (2017a). *Recital de Mestrado* [Programa de concerto]. (1 folder). Natal, RN.

HOLSCHUH, M. (2017b). *O Caldeirão dos Esquecidos: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial*. (Dissertação de mestrado não-publicada). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil.

RAY, S. (2016). Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In F. S. Presgrave (Coord.), J. J. F. MENDES & L. NODA (Orgs.), *Ensaio sobre a música do Século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos* (p. 123-132). Natal, RN: EDUFRN.

SANTOS, I. M. F. (2009). *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (2ª ed. rev.). Campinas, SP: Unicamp.

SIPRIANO, B. F. (2014). *Vozes sociais e produção de sentidos: a representação do Beato José Lourenço e do Movimento Caldeirão na cobertura do jornal O Povo (1934-1938)*. (Dissertação de mestrado não-publicada). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, Brasil.

SUASSUNA, A. (1974). *O Movimento Armorial*. Recife, PE: EDUFPE.



ELETRÔNICOS, ACÚSTICOS E COMPOSIÇÕES: TRÊS VIAS CONVERGINDO EM UMA PERFORMANCE MUSICAL

SÍLVIA PATRÍCIA CALIXTO DE LIRA SANT'ANA
(UFRN)
spatriciascl@gmail.com

MAGNO ALTIERI CHAVES DE SOUSA
(UFRN)
magno_altieri@hotmail.com

CLEBER DA SILVEIRA CAMPOS
(UFRN)
cleberdasilveiracampos@gmail.com

CESAR ADRIANO TRALDI
(UFU)
ctraldi@ufu.br

Resumo: Esta proposta de recital-palestra apresenta os processos composicionais e interpretativos relacionados a três obras para instrumentos de percussão (acústicos e eletrônicos) mediados por diversos aparatos tecnológicos. As composições estão vinculadas aos projetos de pesquisa (mestrado) em andamento desenvolvidas no Laboratório de Percussão e Performance mediada por Recursos Tecnológicos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (LAPER²ME-UFRN), em parceria com os pesquisadores e percussionistas Cleber Campos (UFRN) e Cesar Traldi (UFU). A metodologia utilizada se deu através da realização de oficinas de experimentação durante todo o processo composicional e interpretativo. Os resultados parciais apontam para novas perspectivas de performance focada nas nuances técnicas-interpretativas e composicionais, relacionada a novas abordagens de performance musical para uma bateria, instrumentos de percussão e mediação tecnológica.

Palavras-chave: Duo de baterias. Música nordestina brasileira. Bateria eletrônica. *Tape*. Performance em tempo real.

Electronics, Acoustic and Compositions: three ways converging on a musical performance

Abstract: This proposal of Lecture-Recital presents the compositional and interpretative processes related to pieces for percussion instruments (acoustics and electronics) mediated through several technological apparatuses. The compositions are linked to research projects (master's degree) in progress developed at the Laboratory of Percussion and Performance mediated through Technological Resources of Federal University of Rio Grande do Norte (LAPER²ME-UFRN), in partnership with the researchers and percussionists Cleber Campos (UFRN) and Cesar Traldi (UFU). The methodology used was through the realization of experimental workshops during all the compositional and interpretative process. The partial results point to new perspectives of performance focused on technical-interpretive and compositional nuances, related to new approaches of musical performance for drums, percussion instruments and technological mediation.

Keywords: Drum duo. Brazilian northeastern music. Electronic drums. *Tape*. Real time performance.

Introdução/objetivo: O objetivo deste recital-palestra é apresentar e discutir os processos composicionais em três obras para percussão e recursos tecnológicos, enfatizando as estratégias técnico-interpretativas utilizadas por dois intérpretes na *performance*. Dentre as obras, duas estão dispostas para formato solo e uma para dueto de percussão (utilizando diversos instrumentos e uma bateria compartilhada). A apresentação contempla o uso de elementos percussivos (acústicos e eletrônicos), inspirados em algumas referências pesquisadas, como



Traldi, Campos e Manzolli (2009), que criaram novas interfaces tecnológicas para expandir e dialogar as sonoridades acústicas de instrumentos de percussão com eletrônicos, em tempo diferido e em tempo real. As performances realizam-se em três momentos diferentes: no primeiro, um *performer* executa, num *set* de bateria acústica acrescido de instrumentos de percussão típicos da música brasileira nordestina, adaptando-os para a bateria. Num segundo momento, outro *performer* executa, em um *set* de bateria eletrônica específico, desenvolvido por Sant'Ana *et. al.* (2019), a obra “Quatro Voltas ao Início”. Mesclando as sonoridades da bateria com um aplicativo para celular (TonePad), a obra estrutura-se a partir da construção e desconstrução de uma melodia de forma gradativa, seguindo os conceitos de processos graduais e aditivos, inspirados em Reich (1968) e explorando as noções de recursividade desenvolvidas por Campos (2012), através dos seus Modelos para Processos Criativos em Percussão (MPCP). Por fim, o recital encerra-se com a apresentação em dueto com a obra “Maracá: para tape, instrumentos de percussão e uma bateria compartilhada”. A partir de uma parceria interinstitucional, estabelecida entre alunos e professores da UFRN e da UFU, o processo composicional desta obra iniciou-se através da manipulação de pequenos fragmentos de áudio extraídos de ensaios e apresentações do grupo ‘Nação Zamberacatu’, realizados em Natal/RN. Essa manipulação resultou na construção de sonoridades pré-gravadas e dispostas em suporte fixo (tape), servindo como base estrutural para o desenvolvimento da composição. A partir deste, os *performers* criaram diversas sonoridades utilizando instrumentos de percussão e uma bateria, de forma a interagir com as sonoridades pré-gravadas. **Metodologia:** A metodologia utilizada se deu através da realização de oficinas de experimentação durante todo o processo composicional entre os *performers* e os compositores. Nas oficinas, estudou-se, as interações entre os intérpretes com as sonoridades eletrônicas. **Resultados e Contribuições:** Essas composições resultaram, respectivamente, em: a) transcrições e adaptações de alguns ritmos brasileiros nordestinos para a bateria; b) desenvolvimento de uma bateria eletrônica dialogando com um aplicativo (*app*); e c) parceria entre alunos e professores/pesquisadores para discutir aspectos composicionais, técnicos e interpretativos. **Considerações finais:** De acordo com Campos (2012, p. 157), objetivou-se “[...] estudar o fenômeno sonoro a partir do ponto de vista da recursividade e da hipótese de que a iteração de padrões sonoros pode permear uma imersão do percussionista e do ouvinte nas *Sonoridades das Diferenças*”. Assim, acreditamos que essas obras poderão servir como base para compreender as nuances das sonoridades e posturas interpretativas necessárias para a manipulação de ciclos musicais recursivos, a partir da iteração e interação entre instrumentos de percussão e recursos tecnológicos, tanto em tempo diferido como em tempo real.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, C. (2012). *Modelos de Recursividade Aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

LoftLab. (2017). TonePad (versão 1.33) [Software de aplicativo de celular]. Recuperado em 24 setembro, 2019, de <https://apps.apple.com/br/app/tonepad/id315980301?l=en>

REICH, S. (1968). *Music as a Gradual Process*. Recuperado em 24 setembro, 2019, de http://musicgrad.ucsd.edu/~dwd/2014_music14/reich.pdf



TRALDI, C., CAMPOS, C., MANZOLLI, J. (2009). *Percussão e Processos Interativos Mediados*. XIX Congresso da ANPPOM, 600-602.

TRALDI, C. (2007). *Interpretação Mediada & Interfaces Tecnológicas para Percussão*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

SANT'ANA, S. *et al.* (2019). Novas possibilidades para confecção artesanal e sonificação de uma bateria eletrônica utilizando matéria prima e recursos tecnológicos de baixo custo. *Caderno de resumos do II Congresso Brasileiro de Percussão*, 1, 67-69.



SALVADOR





“COLABORASONS EM COMPOSISOM”: CRIAÇÃO COLABORATIVA COMO ESTRATÉGIA PARA ELABORAÇÃO DE TEXTURAS TÍMBRICAS RESULTANTES DA INTERAÇÃO ENTRE BAIXO ELÉTRICO E PIANO ACÚSTICO

GILMARIO CELSO BISPO DE JESUS
UFBA/PPGMUS
gilmariocelso@gmail.com

LUCIANE CARDASSI
UFBA/PPGMUS
luciane.cardassi@gmail.com

Resumo: A participação efetiva do *performer* de forma não-hierarquizada, desde as etapas iniciais do processo de composição, fornece possibilidades de mitigação e solução de problemas de nível técnico e estético. Por outro lado, em termos gerais, Textura pode ser considerado um modo multidimensional de organização do som, já que se constitui estruturalmente de múltiplos aspectos relacionados a características de *performance*, tais como articulação, nível dinâmico e atributos como *tone color* (colorido), ritmos, contornos, espaçamento e sobreposições de camadas sonoras. Tendo em vista a relevância da criação colaborativa, as reais possibilidades de experimentação e verificação da sua efetividade na composição musical, a presente pesquisa (em andamento) propõe abordar estratégias de elaboração e análise de Texturas tímbricas resultantes da interação entre o Piano acústico e o Baixo elétrico, nas diferentes etapas do processo de composição colaborativa entre compositor e *performer*.

Palavras-chave: Criação colaborativa. Textura tímbrica. Baixo elétrico. Composição.

“ColaboraSons em ComposiSom”: *collaborative creation as a strategy for the elaboration of timbral textures resulting from the interaction between Electric bass and Acoustic piano*

Abstract: The effective participation of the performer in a non-hierarchical way, since the early stages of the composition process, provides possibilities for mitigation and solution of technical and aesthetic problems. On the other hand, in general terms, Texture can be considered a multidimensional mode of sound organization, as it is structurally composed of multiple aspects related to performance characteristics such as articulation, dynamic level and attributes such as tone color, rhythms, contours, spacing, and overlapping sound layers. Given the relevance of collaborative creation, the real possibilities of experimentation and verification of its effectiveness in musical composition, this research (in progress) proposes to approach strategies for the elaboration and analysis of timbral textures resulting from the interaction between the acoustic piano and the electric bass in the different stages of the collaborative composition process between composer and performer.

Keywords: Collaborative creation. Timbral texture. Electric bass. Composition

Nota-se nas últimas décadas, um crescimento substancial do interesse de artistas na criação colaborativa, e isto tem impulsionado o avanço da discussão de tópicos relacionados à prática de composição colaborativa, cujo maior interesse é propor relações mais participativas, dialógicas e equânimes quanto aos papéis desempenhados pelos seus criadores (compositor e *performer*), nas diferentes etapas desse processo.

Para o clarinetista Paul Roe (2007) “a estética predominante do século XX priorizou a separação de papéis”, apontando para uma mudança no Século XXI “com muitos compositores e artistas trabalhando juntos e desenvolvendo estratégias criativas e práticas para novos proces-



sons colaborativos”. Roe menciona que o “ambiente em mutação” pelo qual compositores e *performers* estão desenvolvendo processos musicais colaborativos integrativos e interativos “trazem músicos em contato direto com a substância e o espírito da música”, parafraseando o pensamento do educador Peter Renshaw (1995 *apud* ROE, 2007).

A participação efetiva do *performer* de forma não-hierarquizada, desde as etapas iniciais do processo de composição, fornece possibilidades de mitigação e solução de problemas de nível técnico, que em processos mais tradicionais seriam solucionados através de consultas ao *performer* ou ao compositor, geralmente, póstumas à escrita determinada, muitas vezes já “finalizada”.

Em termos gerais, Textura pode ser considerado um modo multidimensional de organização do som, já que se compõe estruturalmente de múltiplos aspectos relacionados a características de *performance*, tais como articulação, nível dinâmico e atributos como *tone color* (colorido), ritmos, contornos, espaçamento e sobreposições de camadas sonoras. Por outro lado, considera-se tênue a linha que separa Textura e Timbre, devido ao aspecto multidimensional do som. Do ponto de vista acústico, por exemplo, o termo para Timbre é complexidade (MADSEN et al, 2017). Isto é, sons complexos são compostos por mais de uma frequência e cada uma das frequências que compõe um som complexo denomina-se componente ou parcial (HENRIQUE, 2009).

Outro aspecto dessa complexidade pode ser observado no envelope do som. O envelope é constituído de quatro fases: 1-Ataque, 2-Decaimento, 3-Sustentação e 4-Extinção ou Decaimento final. Através dele é possível compreender o “contorno temporal de um som” (MADSEN, *ibid*).

O compositor Brian Ferneyhough, buscando compreender estruturas internas da composição, estabeleceu uma relação tripartida observando o movimento ou trânsitos na interação entre Textura, Gesto e Figura, e definiu a primeira (Textura) como “o resultado da superposição de diferentes gestos que se unificam em um conjunto mais amplo” (FERNEYHOUGH, *apud* CASTELLANI, 1998).

Tendo em vista a relevância da criação colaborativa experimental, as reais possibilidades de experimentação e verificação da sua efetividade na composição musical, a presente pesquisa (em andamento) propõe abordar estratégias de elaboração e análise de Texturas tímbricas resultantes da interação entre o Piano acústico e o Baixo elétrico, nas diferentes etapas do processo de composição colaborativa entre compositor e *performer*. Desse modo, serão abordados no presente trabalho os seguintes pontos: 1-Do Som para a Composição: O papel do Timbre no processo de estruturação da composição musical colaborativa. 2-Texturas na interação entre o Piano acústico e o Baixo elétrico de acordo com a criação colaborativa. 3-Obra e processo: Composição, Recomposição e Decomposição.

REFERÊNCIAS

CASTELLANI, F. M. (2010). *Uma abordagem sobre a noção de gesto musical nas poéticas de Luciano Bério e Brian Ferneyhough*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo.

HENRIQUE, L. L. (2009). *Acústica Musical* (3th ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.



JESUS, G. C. B. (2016). *Baixocontrabaixo: a Linguagem Tímbrica Idiomática do Baixo elétrico aplicada à Composição em Nada é Tudo*. Escola de Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.

MUÑOZ, Elena E. (2007). *When gesture sounds: Bodily significance in musical performance*. College of Education, Complutense University of Madrid, Spain.

ROE, P. (2007). *A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance*. PhD thesis, University of York.



**TEXTOS COMPLETOS DAS
COMUNICAÇÕES ORAIS**



BOGOTÁ





EL CARÁNGANO, GUANDÚ Y LA MARIMBA DE PIERNA. INSTRUMENTOS EN VÍA DE EXTINCIÓN DE LA REGIÓN CARIBE COLOMBIANA

ANDREA TRUJILLO SARMIENTO

Corporación Universitaria Reformada
atrujillo@unireformada.edu.co

JULIO CÉSAR CASSIANI MIRANDA

Corporación Universitaria Reformada
j.cassiani@unireformada.edu.co

JUAN MANUEL DÍAZ OÑORO

Corporación Universitaria Reformada
j.diaz@unireformada.edu.co

Resumen: El carángano, el guandú y la marimba de piernas son instrumentos que fueron ampliamente utilizados en el Caribe colombiano, cuya ejecución mermó a partir de la aparición de la electricidad en las diferentes poblaciones de la región. En este documento, se presentan algunos de los resultados de la investigación en curso que estudia estos instrumentos en riesgo de desuso y olvido. Este trabajo es de enfoque cualitativo y se inscribe en el paradigma interpretativo, realizando un estudio etnomusicológico de la función social, estructura organológica y repertorio de estos instrumentos. Con esta investigación se contribuye a la divulgación y reactivación del carángano, el guandú y la marimba de pierna, promoviendo la conservación de prácticas musicales propias de la región que preservan en sus sonidos el acervo cultural propio de nuestros antepasados.

Palabras-clave: Patrimonio cultural. Instrumentos en extinción. Región Caribe colombiana. Diáspora africana.

The carángano, guandú and leg marimba.

Musical instruments of the Colombian Caribbean region in via of extinction

Abstract: The *carángano*, *guandú* and *leg marimba* are instruments that were widely used in the Colombian Caribbean, but with the arrival of the electricity, the execution of these instruments diminished. This paper presents some of the results of the ongoing research that study these instruments at risk of disuse and forgetfulness in the Colombian Caribbean region. This ethnomusicological study describes the social function, organological structure, and repertoire of the *carángano*, *guandú*, and *leg marimba*. This research contributes to the diffusion and reactivation of these instruments, promoting the conservation of the traditional musical practices of the region, which preserves in its sounds the cultural heritage of our ancestors.

Keywords: Cultural heritage. Instruments in extinction. Colombian Caribbean region. African diaspora.

INTRODUCCIÓN

El Caribe colombiano está constituido por ocho departamentos de gran diversidad geográfica y cultural. Mares, playas, ríos, montañas, sierra nevada y zonas desérticas son sólo una parte de la riqueza de este segmento del territorio nacional que ha sido poblado por diversos grupos humanos desde antes de los tiempos de la Colonia.

Por el proceso de mestizaje que se suscitó con la llegada de los españoles, esta región ha sido terreno fértil para el origen y desarrollo de múltiples expresiones musicales. Entre las más conocidas se encuentran la música de pitos y tambores, las músicas isleñas, las músicas de acordeón y de bandas. Sin embargo, hay toda una tradición musical en la región Caribe que



progresivamente se ha visto relegada debido a la reducción en la ejecución de los instrumentos que le caracterizan.

Algunas de las causas que generaron la relegación u olvido de estos instrumentos, se relacionan con la transformación de los hábitos recreativos y sociales de los intérpretes con la llegada de la electricidad y, por ende, de los medios de comunicación. Se debe agregar, que al ser instrumentos de origen artesanal y no encontrarse estandarizados poseen ciertas particularidades en su construcción que han impulsado su reemplazo por otros instrumentos en búsqueda de una mayor amplitud acústica. Otra razón que contribuye a la desaparición de estos instrumentos es la falta de divulgación de su música y transmisión de su ejecución entre los habitantes de las comunidades que los albergan.

Son estas y otras razones las que han motivado al grupo de investigación Raíz a estimular la legitimización de estos instrumentos y prácticas musicales como patrimonio cultural de la región Caribe colombiana. Al respecto se hace importante mencionar que Los elementos de activismo y recontextualización inherentes a los avivamientos (musicales) requieren el establecimiento de la legitimidad, con el fin de persuadir a otros a aceptar los cambios musicales y culturales que se promueven y permitir que el grupo apropiador sea percibido como legítimos portadores culturales¹ (BITHELL and HILL, 2015, p. 4).

Con el ánimo de generar un aporte significativo a este proceso de legitimización se ha definido un objetivo general que pretende sentar las bases para futuras investigaciones, propuestas y estrategias de salvaguardia, al establecer la presencia de los instrumentos en vía de extinción en la región Caribe colombiana con relación a sus lugares de asentamiento, historia, función social, estructura organológica y formas interpretativas; identificando las razones de su creciente desaparición. Adicionalmente, este trabajo de tipo etnomusicológico busca realizar un acercamiento a los orígenes de estos instrumentos, por medio de un estudio organológico y de contexto que permita develar su conexión con el continente Africano.

PRIMERA ETAPA

El carángano

Este es el instrumento al cual más tiempo ha dedicado la investigación, generando mayor cantidad de información. El carángano es un instrumento musical² (monocordio) del Caribe colombiano interpretado por mujeres en la temporada de verano, olvidado a partir de la llegada de la electricidad³, nuevos focos de atención y el pasar de los años.

¹ The elements of activism and recontextualization inherent in revivals necessitate the establishing of legitimacy, in order to persuade others to accept the musical and cultural changes being promoted and to allow the appropriating group to be perceived as legitimate culture-bearers (Traducción del autor).

² En la presente se define este término como “un objeto producido culturalmente para obtener un resultado sonoro determinado” (Pérez de Arce y Gili, 2013, p. 54).

³ La electricidad llegó a las principales capitales de la región en la primera década del siglo XX pero no es hasta finales de la década de los 70 que se consolida este servicio en toda la región (Ochoa, Smith Quintero, & Villegas Botero, 2002).

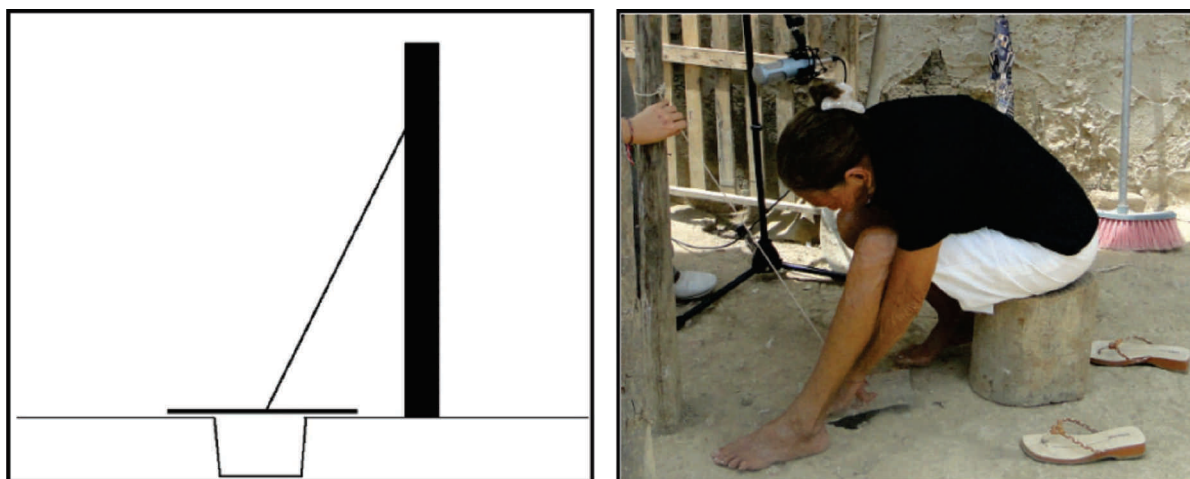


Figura 1. Carángano (Trujillo *et al.* 2014).

Hoy en día su presencia es muy escasa, siendo pocos quienes lo recuerdan, ya que generalmente habita en los relatos de algunas de las mujeres mayores que lo interpretaron en su infancia o juventud, las llamadas “caranganeras”. Como se puede ver en la anterior figura, este instrumento se tocaba al aire libre en las cocinas de las casas tradicionales de la región, las cuales se ubicaban en el patio trasero de la vivienda, bajo una choza sostenida por horcones o columnas de madera a las cuales se solía sujetar este instrumento.

Dependiendo del municipio en que se encuentre adquiere ciertas características particulares, como las modalidades de construcción, ejecución y repertorio. En lo referente a su construcción, se puede decir que este instrumento consta de tres elementos básicos: porta cuerdas, resonador y cuerda. Al respecto, “se ha observado que la cuerda puede ser de fibra vegetal o metálica, el soporte de madera rígida o flexible y el cuerpo de resonancia puede ubicarse en la tierra o construirse con lata o madera” (TRUJILLO *et al.*, 2014, p. 19).

Se han identificado tres categorías que permiten organizar los diferentes caránganos de la región teniendo como elemento identificador el cuerpo de resonancia, al cual las ejecutantes dan especial importancia. Las categorías dispuestas son: carángano de tierra, carángano de lata y carángano de caja (TRUJILLO *et al.*, 2014). La versión del carángano de tierra es probablemente la más antigua de las tres, y es conocida en los diferentes municipios de la región.

El repertorio de este instrumento está conformado por diferentes piezas musicales o “sones”, como los llaman sus intérpretes. Cada son tiene “una estructura conformada, por una base (patrón rítmico) y su variante o variantes, las cuales se alternan durante toda la ejecución” (TRUJILLO *et al.*, 2014, p. 55). La duración de la base suele ser generalmente de dos compases al igual que la variación, aunque esta última en algunos casos puede extenderse un poco más. Para su ejecución, las caranganeras han desarrollado diferentes recursos técnicos como pulsaciones, apagados y efectos que enriquecen la sonoridad del instrumento, especialmente en lo relacionado con su timbre y efectos rítmicos.

A continuación, se presenta una transcripción del tema perteneciente al son *Te mato un pato*⁴. Para lograr este fin se decide utilizar la notación propuesta por Trujillo *et al.* (2014) la cual se fundamenta en la función musical que las ejecutantes dan el carángano, identificándolo

⁴ Para mayor información ver la versión del son “Te mato un pato” interpretado por Martha Valero: <https://vimeo.com/263025148>



como un “tambor”. En un lenguaje más técnico se podría definir como un instrumento de cuerda percutida.

Tabla 1. Notación técnica de ejecución (TRUJILLO *et al.* 2014).

Símbolo	Técnica
+	Pulsación básica
O	Apagado con la palma
∇	Pulsación parcial
∧	Apagado de pulsación básica con palma

En la partitura que a continuación se muestra, se ha registrado la base de este son en un compás partido. En ella se puede apreciar, que su acentuación está marcada en tiempos fuertes por sonidos apagados, hechos con la palma de la mano izquierda. Complementariamente, se observa que la frase está compuesta por dos células rítmicas contrastantes, la primera, compuesta por dos negras en el primer y segundo tiempo del compás, la segunda, conformada por una síncopa (corchea-negra-corchea) desde el tercer tiempo. Como se ve en la partitura, la división silábica “te-ma-toun-pa-to” coincide con el ritmo y acentuación de la frase. En este sentido, cabe aclarar que durante el trabajo de campo se observó que la pronunciación acostumbrada por las ejecutantes fue: “te- ma- tun- pa- to”.

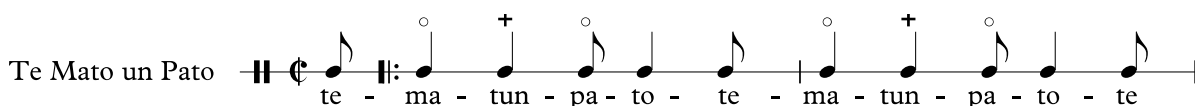


Figura 2. Notación de la base perteneciente al son Te mato un pato (TRUJILLO *et al.* 2014).

Otra característica común del carángano de la región Caribe colombiana es su forma de ejecución, en la cual todas las caranganeras establecían una conversación musical por medio del carángano desde los patios de sus casas⁵. Al igual que su construcción, el repertorio del carángano varía de una población a otra, guardando similitudes en algunos de los sonos, patrones rítmicos y técnicas utilizadas. En San Antonio de Palmito el carángano de caja es el que conserva un repertorio más extenso con un total de 16 sonos, los cuales tienen nombres relacionados con sonidos y elementos de la cotidianidad o con temáticas jocosas. Algunos de estos son: La pinga ‘e Pucho (El pene de Pucho), Culo con culo San Andrés, El Viejo Pucho y Calzón colorao [colorado] (TRUJILLO *et al.*, 2014). Sobre este fenómeno es preciso decir que la libertad del lenguaje costeño, resistente a los tabúes y ataduras sociales, juega un rol importante dentro de la función social otorgada al carángano en San Antonio de Palmito.

Cabe complementar que el momento de carángano era el único espacio del día en que las mujeres descansaban de sus tareas como esposas, madres y amas de casa. Según Fals Borda (2002), la mujer en el Caribe colombiano es identificada como la base de la familia costeña,

⁵ En el siguiente link se presenta un testimonio de un gestor cultural del municipio de San Antonio de Palmito junto con una representación del hecho musical. <https://vimeo.com/314093005>.



aun así, es supeditada en su cotidianidad al protagonismo masculino. Frente a sus orígenes en el continente africano el arco de tierra ha tenido diversas funciones según la comunidad en la cual se encuentre, ha sido utilizado generalmente como un instrumento de recreación para niños y jóvenes, asimismo se relaciona con dos actividades propias al área rural como lo son la caza y el pastoreo de ganado (DJENDA, 1968; KRUGER, 1989; Royal Museum for Central Africa, 2006). Este tipo de instrumentos al igual que el carángano enfrentan un momento de relegación y olvido en el continente africano a pesar de estar distribuidos por la mayor parte del territorio (KYKER, 2019).

SEGUNDA ETAPA

En este momento se encuentran en proceso de estudio el Guandú y la Marimba de pierna, por lo cual los presentes resultados están en un estado parcial, aun así, el equipo ha decidido presentarlo teniendo en cuenta la urgencia e importancia de dar a conocer estos instrumentos en amenaza de extinción.

Guandú

Este instrumento es un aerófono que está conformado por una estructura básica de boquilla, cuerpo y campana recordando el *salpinx* de los griegos, aerófono de alrededor de un metro de largo fabricado de metal “cuya invención se atribuía a Atenea, fue uno de los instrumentos específicamente militares, aunque también acompañaba ciertas ceremonias religiosas -procesiones y sacrificios- y se tocaba con ocasión de los pregones” (NÚÑEZ, 2009, p. 9).

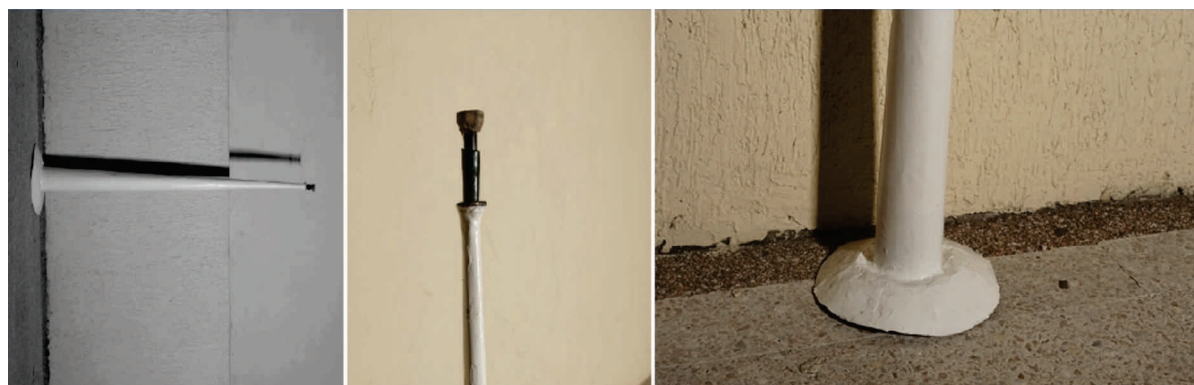


Figura 3. Guandú (RAÍZ, 2019).

En el caso del guandú, los materiales de construcción pueden variar, identificándose dos versiones: una de carácter primitivo, en la cual la campana de resonancia consiste en el cuerno de una vaca o un venado de monte, mientras que el cuerpo del instrumento está fabricado de guamacho (*Pereskia guamacho*), un tipo de cactus propio de la región. Cabe mencionar que en esta versión el instrumento muestra una similitud más cercana a los cornos de origen africano fabricados con cuernos de animales, madera u otros materiales vegetales. La otra versión o versión moderna del instrumento, tiene un cuerpo fabricado de metal o tubo de PVC, mientras que la campana es fabricada de plástico o de metal, adaptándose, en algunas ocasiones, el pabe-



llón de una trompeta. En ambas versiones la boquilla se fabrica con el acople de una manguera o adaptando la embocadura de una trompeta.

En los municipios de Sabanalarga y Tubará, en el departamento del Atlántico (norte de Colombia) se identificó la existencia de este instrumento, el cual es ejecutado en estas poblaciones por hombres mayores de 70 años, durante la Semana Santa. Este instrumento es ejecutado en las diferentes procesiones realizadas en el marco de esta celebración litúrgica, asimismo se suele tocar en horas específicas frente a la iglesia del pueblo. En el caso del municipio de Sabanalarga el instrumento es ejecutado también los viernes previos a la semana Santa (viernes de Cuaresma), en los que durante las noches el intérprete recorre el pueblo tocando el instrumento para anunciar que ya se acerca este tiempo mayor de reflexión y recogimiento religioso.

En ambos casos, el *guandú* siempre va acompañado de otro particular instrumento denominado la *matraca*, quien siempre responde al llamado que realiza el *guandú*. La *matraca* es construida de una tabla o caja de madera a la cual se le adicionan algunas manillas de metal que se menean de lado a lado golpeando la superficie de madera. En Sabanalarga, en cambio, es acompañado por la *campanilla* de metal tradicional de las celebraciones litúrgicas diarias de la iglesia católica.

En las poblaciones visitadas los habitantes entrevistados denominan al *guandú* como el sonido de la Semana Santa. Generalmente interpretado en intervalos justos, suele colarse e incluso sobresalir entre la banda que acompaña las procesiones, pero en los últimos años, la amplificación implementada en los actos religiosos opaca su sonoridad y llamado.

Marimba de pierna

La marimba de pierna de la región Caribe colombiana es un idiófono conformado por tres placas de madera las cuales son ubicadas, como su nombre lo indica, sobre las piernas del ejecutante, siendo interpretada con unas baquetas de madera.



Figura 4. Marimba de pierna (RAÍZ, 2019).



La marimba de pierna era interpretada originalmente como un instrumento solista, siendo una actividad de recreación para los trabajadores durante las largas jornadas en el campo. Actualmente, en algunas ocasiones, puede ser incorporado al formato tradicional de tambores, aun así, sigue siendo identificada como un instrumento solista.

Al igual que en el caso del carángano y el guandú, la marimba de pierna es ejecutada por músicos de avanzada edad. El grupo Raíz pudo identificar a un ejecutante en el municipio de Santa Lucía en el departamento del Atlántico, quien aprendió a tocar este instrumento con su abuelo. El intérprete toca ritmos tradicionales de la región como el Son de negro, sintetizando en la marimba algunos de los golpes o patrones rítmicos realizados por la tambora, el llamador o el alegre.

Respecto a sus orígenes, se cree que este instrumento, al igual que muchas otras marimbas del continente, pertenece al acervo cultural africano. En este sentido, se hace necesario establecer una relación con el xilófono de pierna malgache llamado *kilangay*, *atragnatrana* o *katiboky*, este instrumento es interpretado por mujeres como actividad recreacional. El xilófono es tocado por una o dos ejecutantes, una de ellas se sienta en el suelo con las piernas extendidas, sobre las cuales ubica las 5 o 7 placas del instrumento, mientras que su compañera se sienta al lado izquierdo. Cabe destacar que las placas bajas se ubican en el centro y las agudas en los extremos (SCHMIDHOFER, s.f citado por ORANTES, 2015). Por su parte, Randrianary menciona que en Madagascar prácticas musicales como las del arco de tierra y el xilófono de piernas siguen siendo desconocidas (KHOURI-DAGHER, 1999).

CONCLUSIONES

La llegada de la electricidad, la radio y la televisión a las poblaciones de la región Caribe colombiana trajo nuevas alternativas de entretenimiento y comunicación. Estos avances tecnológicos abrieron la puerta a nuevas músicas y culturas, pero también pusieron de manifiesto la falta de conocimiento en torno a las raíces culturales y la identidad que estas comunidades tienen sobre sí mismas. Es probable que estos instrumentos llegaran al continente americano con nuestros antepasados africanos, pero hoy en día la masificación tecnológica y los nuevos mercados de consumo están haciendo que las comunidades de la región Caribe colombiana releguen y olviden su identidad cultural, aquella que sus antepasados defendieron incluso con su propia vida.

Por otro lado, al ser esta práctica transmitida por la tradición oral, poseen muchos detalles extraviados en el tiempo, dejando ciertos interrogantes sin resolver frente a su ejecución y función social. Aun así, la esencia de estos instrumentos sigue presente a pesar de las dificultades que han tenido que sortear.

Finalmente, es necesario precisar que tres instrumentos organológicamente lejanos, sin conexión aparente más allá de la de pertenecer a una misma región, se encuentran unidos por su posible extinción, haciendo un llamado no solo a sus comunidades sino también a la academia, las entidades gubernamentales y la comunidad internacional para poder reavivar y dinamizar la cadena generacional que se ha quebrado y que pretende conectar por medio de la música la importancia de la unicidad de la experiencia humana a través del tiempo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITHELL, C., & HILL, J. (2015). *The Oxford Handbook of Music Revival* (Oxford University Press, ed.). Nueva York: Oxford University.

DEKKMMA. (2006). *Ground bow*. Tomado de http://music.africamuseum.be/instruments/english/congo%20drc/nkutu_kubidi.html.

DJENDA, M. (1968). L'arc-en-terre des Gbaya-Bokoto. *African Music Society Journal*, 4(2), 44-46. Tomado de <http://www.jstor.org/stable/30249639>.

FALS BORDA, O. (2002). *Historia doble de la costa*, IV (2. ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Banco de la República. El Ancora Editores.

KRUGER, J. (1989). Rediscovering the Venda Ground-bow. *Ethnomusicology*, 33(3), 391-404. Tomado de http://www.jstor.org/stable/851766?seq=14#page_scan_tab_contents.

LIST, G. (2011). *Música y poesía en un pueblo colombiano* (Segunda). Bogotá, Colombia: Patronato colombiano de artes y ciencias.

OCHOA, F., SMITH QUINTERO, R., & VILLEGAS BOTERO, L. J. (2002). *El sector eléctrico colombiano: orígenes, evolución y retos o un siglo de desarrollo, 1882-1999*. Medellín.

ORANTES, L. H. G. (2015). *La marimba: Un estudio histórico, organológico y cultural*. Fondo de Cultura Económica de Guatemala.

KHOURI-DAGHER, Nadia (1999). Madagascar, la música al ritmo de la vida. *Revista Fuentes, UNESCO*, 113, p. 12-13. Tomado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000116361_spa.

KYKER, Jennifer. "Kambuya-Mbuya - Sekuru's Stories". Sekuru's Stories. Tomado de <http://kyker.digitalscholar.rochester.edu/kambuya-mbuya/>.

NUÑEZ, J. Moises. (2009). Trompeta Piccolo. In: *CONSMUPA*. Retrieved from <http://ria.asturias.es/RIA/retrieve/4378/JES>.

PÉREZ DE ARCE, J., & GILI, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, (219), 42-80. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003>.

TRUJILLO, A., GENES, G., MARÍN, A., & CASSIANI, J. (2014). *El carángano del municipio de San Antonio de Palmito* (Trabajo de pregrado). Corporación Universitaria Reformada.



CAMPINAS





A NOÇÃO DE ECOLOGIA NA PRÁTICA MUSICAL DE ARTHUR KAMPELA

LEDICE FERNANDES WEISS
(USP)
ledicefelice@gmail.com

Resumo: O presente trabalho se debruça sobre o pensamento e criação musical de Arthur Kampela, se apoiando nos exemplos de *Percussion Study I* e *Percussion Study II*, para estabelecer uma compreensão ecológica do fazer musical. Por um lado, nos apoiamos nos escritos teóricos de personalidades musicológicas ou artísticas como J. Grotowski, M. Leman e A. Schaeffner, procurando entender a música como uma dimensão corpórea e ultrapassar a tendência estática da performance musical. Ao dialogar com a tipologia de gestos instrumentais de R. Godoy, compreendemos os gestos ao violão de Kampela, oriundos de suas técnicas estendidas, de percussão e de modulação rítmica micro-métrica, como potencialmente musicais e coreográficos. De sua coreografia, e da relação entre gesto e espaço, localiza-se um aspecto relacionado ao ambiente, de natureza ecológica. Por outro lado, a proposta da escuta e da criação musicais pautadas na noção de esforço nos remete à dimensão sensorial do gesto para Kampela, e na compreensão profunda do tocar. Seu funcionamento rizomático, presente tanto em suas reflexões como na maneira fluida e cambiante com que os sons se encadeiam em suas criações musicais, veicula uma legítima e voluntária sintonia com o funcionamento biológico em geral. Ao se debruçar sobre a técnica instrumental, sua escrita incorpora mecanismos artesanais e promove o violonista e seu corpo, à categoria de instrumento musical, resultando em um profundo engajamento ecológico e social da prática musical.

Palavras-chave: Ecologia Musical. Arthur Kampela. Mecanismos Biológicos na Música. Aspecto Físico. Gesto Instrumental.

The notion of ecology in Arthur Kampela's musical practice

Abstract: This paper focuses on Arthur Kampela's musical thinking and work, drawing on the examples of *Percussion Study I* and *Percussion Study II*, to establish an ecological understanding of musical making. On the one hand, we rely on the theoretical writings of musicological or artistic personalities such as J. Grotowski, M. Leman and A. Schaeffner, seeking to understand music as a corporeal dimension and to overcome the static tendency of musical performance. In dialoguing with R.I. Godoy's typology of instrumental gestures, we understand Kampela's guitar gestures, derived from his *Extended* and *Percussion* techniques, as well as his *Micrometric* rhythmic modulation, as potentially musical and choreographic. From its choreography, and the relationship between gesture and space, comes an environment-related concern, of an ecological nature. On the other hand, the proposal of listening and creating music based on the notion of effort brings us to the sensorial dimension of gesture for Kampela, and the deep understanding of playing. Its rhizomatic functioning, present both in his writings and in the fluid and changing manner in which sounds are intertwined in his musical creations, conveys a legitimate and voluntary approach to biological functioning. By dealing with the instrumental technique, his writing incorporates handcrafted mechanisms and promotes the guitarist and his body to the category of musical instrument, resulting in a deep ecological and social engagement of the musical practice.

Keywords: Musical ecology. Arthur Kampela. Biological Mechanisms in Music. Physical aspect. Instrumental gesture.

INTRODUÇÃO: O COMPORTAMENTO RIZOMÁTICO NA CRIAÇÃO MUSICAL

Querendo fazer uma ligação entre ecologia, composição e performance, vamos nos concentrar na existência de processos rizomáticos dentro da prática musical. Tal é a busca instrumental que motiva o compositor brasileiro Arthur Kampela, nascido em 1960 no Rio de Janeiro, onde vive há pouco mais de um ano, após mais de duas décadas em que esteve morando nos Estados Unidos. Suas composições são, nesse sentido, baseadas em uma “forma aberta que



parte de um número limitado de materiais, consistindo de elementos sonoros e gestuais que, como rizomas, se dão o direito de “perder o fio”, de acordo com um comportamento “biológico” (KAMPELA, 2018).

Rizoma é um termo emprestado da botânica para designar “plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto”, e empregado em outro contexto já em 1995 pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari para se referir àquilo que não tem início nem fim (CURY, 2017, p. 24). Seguindo esse modelo, Arthur Kampela assume um funcionamento rizomático tanto no aspecto formal de suas obras, como na maneira como seu pensamento se desenvolve de um modo geral.

Eu já falei para vocês que faço parênteses dentro de parênteses, eu sou rizomático nessas coisas também, vocês já viram isso, mas... *That is the way it is*. Eu não vou ser linear. Não é que eu não quero, eu adoraria, mas é difícil (...) e é assim que eu componho, isso já é uma metáfora da maneira que eu componho. A maneira que eu falo, a maneira que eu sou, a minha impossibilidade de um discurso linear também é a maneira [sic] que eu componho. (KAMPELA, 2013, citado por CURY, 2017)

Com esse funcionamento rizomático e aparentemente espontâneo, Kampela adota ao mesmo tempo uma concepção musical física e intelectual. Como resultado, tanto a performance como a recepção do público também ficam imbuídas desse contagiante “fascínio” (Kampela, 2018), provocado por uma prática baseada no binômio corpo-mente. Daí decorre que o questionamento proposto por suas obras transita entre a estrutura musical e a *ergonomia*. Para Kampela, a ideia de ergonomia, entendida como “uma inteligência tátil” (Kampela, 2018) na relação entre os corpos do performer e do instrumento, “engloba a relação entre o músico e seu instrumento, com especial foco no processo mecânico envolvido na atividade performática.” (CURY, 2017, p. 27).

Pondo em cheque a noção de material musical a partir de suas chamadas *Técnicas Estendidas*, *Técnicas de Percussão* e de *Modulação Micrométrica*, ele transforma o gesto do instrumentista em uma “categoria composicional” e promove uma renovação da escuta musical. Com essas três técnicas, das quais as duas primeiras visam trabalhar o parâmetro do timbre enquanto a última visa criar estruturas rítmicas complexas, Kampela vai além do simples uso de efeitos instrumentais, mas procura “desconstruir o instrumento” e ultrapassar seus idiomas clássicos (KAMPELA, 2005).

A *Extended Technique* é aquela que procura ir além das convenções do instrumento ao buscar outras maneiras de tocar¹. Dentre os sons que Arthur Kampela passou a investigar com suas técnicas estendidas para violão, os mais característicos são oriundos da *Tapping Technique*, a partir da ideia de percutir, esfregar ou puxar as cordas do violão para fora do braço do instrumento e suas partes de madeira, fazendo uso das mãos, polpa dos dedos ou unhas. No entanto, segundo o compositor, o que diferencia a sua *Tapping Technique* de *tappings* oriundos da produção musical popular é o fato de ele combinar, de maneira fluida e segundo um pensamento ergonômico, esses ruídos e percussões com sons de altura definida. (CURY, 2017, p. 205) Por fim, os ritmos complexos gerados pela *Modulação Micrométrica* permitem abrir es-

¹ O conceito de técnica estendida ou expandida (*extended technique*) é explicado por Silvio Ferraz (2007, p. 23) como sendo o que “diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns escalas de valores dinâmicos, texturais, espectrais parametrizados como elementos composicionais.”



paços rítmicos para que as mãos do violonista possam realizar gestos coreográficos e independentes um do outro.

Este sistema compositivo, centrado nos gestos das mãos, pressupõe um contato forte do corpo do instrumentista com o instrumento, pressupõe também a canalização de uma quantidade conseqüente de energia para o interior do jogo instrumental, de forma a fazer com que o som produzido pelo gesto contenha em si a informação sobre a natureza e qualidade do gesto, assim como do corpo que o realizou. Como observa Godoy, este fato é gerador de uma inteligência ecológica na escuta:

A idéia de potencialidades gestuais do som musical baseia-se inicialmente no pressuposto de que o som musical é o transdutor de informação sobre a fonte, ou seja, das ações que entram na produção do som, por Exemplo bater, acariciar, soprar, dar arcadas [...] assim como das propriedades materiais da fonte sonora, por exemplo placas, cordas, tubos, membranas [...]. Essa capacidade de reconhecimento da fonte pode ser resumida como *conhecimento ecológico* na escuta, ou seja, conhecimento adquirido através da experiência massiva de fontes sonoras em geral e performances musicais em particular². (GODOY, 2010, p. 106)

A escuta ecologicamente inteligente permite, assim, considerar a semelhança existente na qualidade de um som percutido com baquetas em um tambor e o som percutido com um dedo em uma corda do violão ou em uma tecla do piano, todos esses gestos sendo do tipo “gesto impulsivo de produção de som” (*impulsive sound-producing gesture*), cuja natureza difere substancialmente de gestos sustentados ou iterativos (GODOY, 2010, p. 107).

O ASPECTO FÍSICO E ENERGÉTICO

Nossa comunicação irá olhar de perto a série de *Percussion Studies* para violão; mais precisamente os dois primeiros (1990 e 1993), onde Kampela estabelece seu estilo de composição, fruto de sua prática como intérprete (ele próprio é um violonista virtuoso). A maneira como o próprio compositor toca violão atesta a importância que ele atribui à fisicalidade, vista como uma “reação corporal à música” (KAMPELA, 2002). Ao botar em prática o gesto corporal em música, buscando essa *fisicalidade* no *tocar violão*, o compositor consegue liberar-se de seus lugares comuns, trazendo o violonista ao primeiro plano, enquanto verdadeira razão de ser da obra musical, fato que tangencia, também, a ideia da ecologia. Como observa o violonista alemão Hubert Käppel, a técnica ideal é aquela em que o corpo do instrumentista e o instrumento se fundem, [corporalmente], em uma “única fonte sonora.”³ (KÄPPEL, 2011, p. 22)

A idéia de “tocar com o corpo” torna-se uma estratégia de re-conceituação do tato que antecipa o ideal de um instrumento que “nos toca/toca também” (Kampela, 2018). Almejando a *corporificação* do tocar o instrumento, Kampela vê o instrumento como “um “doador” de sons, e não simplesmente como uma ferramenta preconcebida de técnicas /uso codificado” (KAMPELA, 2002, p. 167). O potencial ecológico dos *Percussion Studies* é particularmente incisivo no

² “The idea of gestural affordances of musical sound initially rests on the assumption that musical sound is transducer of *source-information*, meaning both the actions that go into producing the sound, e.g. hitting, stroking, blowing, bowing (Godoy *et al.* 2006a), and the material properties of the sound source, e.g. plates, strings, tubes, membranes (Gaver 1993; Rocchesso and Fontana 2003). This capacity for source-recognition can be summarized as *ecological knowledge* in listening, meaning knowledge acquired through massive experience of sound-sources in general and musical performances in particular.”

³ “Die Verschmelzung von Körper und Gitarre zu einer Klangquelle.”



momento em que estabelece uma prática que valoriza o instrumentista, sua presença física e seus movimentos.

Assim o fenômeno musical, que não pode mais ser entendido como simplesmente sonoro, torna-se um evento essencialmente físico. Como resultado, a música de Kampela leva o instrumentista a transpor as práticas padronizadas e estáticas, que têm suas raízes já no século XVI, e que enrijeceriam o corpo do músico de acordo com regras de comportamento pouco libertárias. Enquanto, segundo Lothaire Mabru (2001), a técnica tradicional do violão só lida com a manipulação e a sustentação do instrumento musical, os muitos gestos instrumentais renovados que Kampela encadeia enriquecem a movimentação corporal do instrumentista.

O instrumentista, mais que o instrumento, e o gesto, mais que o som, tornam-se o tema principal da música; como André Schaeffner havia antecipado em 1936 com seu livro *Origine des instruments de musique* (SCHAEFFNER, 1968, BOISSIÈRE, 2011), isso leva a um profundo questionamento sobre a corporalidade na música, atribuindo a esta uma origem corpórea mais do que lingüística, ainda que “o aspecto físico não contradiga a satisfação intelectual” (Kampela, 2018).

Como no pobre teatro de Jerzy Grotowski (1933-1999), Kampela espera que o intérprete se “esvazie”, se libere de uma bagagem anterior para se disponibilizar para sua arte: “Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico.” (GROTOWSKI, 1971, p. 14) Em vez de ver suas *Técnicas Expandidas* como ferramentas que se acumulam, Kampela prefere partir da idéia de que elas estão constantemente florescendo como tantas “vibrações naturais entre o performer e o ambiente” (KAMPELA, 2018).

A semelhança com o pensamento de Grotowski não está no entanto apenas na ideia de uma técnica que se despoja; existe nele também o sentimento de que há nesse despojamento uma aproximação com a natureza, ligada ainda à busca de uma origem visceral do movimento, a de um impulso ou energia cuja origem viria do interior do ator-performer, pois “o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual.” (GROTOWSKI, 1971, p 50)

As ideias de energia, esforço e impulso, permeando desta forma a música de Arthur Kampela, se relaciona a mecanismos biológicos tanto em sua origem gestual quanto em sua percepção sonora. Godoy observa que “em geral, parece que temos boas razões para falar de “esquemas de energia” ecologicamente fundamentados que funcionam na percepção e cognição do som musical, e que esses esquemas de energia estão em ação na maioria das sensações gestuais evocadas pelo som musical”⁴ (GODOY, 2010, p. 112), e preconiza o entendimento global de tipos similares de gestos e sensações de esforço (GODOY, 2010, p 107).

Assim, haveria três principais categorias de gestos instrumentais: *iterativos* (“repetições rápidas de pequenos movimentos”, ou pequenos esforços descontínuos reiterados), *impulsivos* (esforço descontínuo) e *sustentados* (esforço contínuo) (GODOY, 2010, p. 111), todas essas categorias de gesto e esforço participando ao discurso musical de modo geral, e de forma intensamente corporificada nos *Percussion Studies*. Neles, os gestos iterativos, em geral sob a forma de texturas de mão direita (arpejos, tremolos) se contrapõem a gestos impulsivos (percussões e ligados de mão esquerda sola) e sustentados (abafamentos, glissandos).

⁴ “In general, it seems we have good reason to speak of ecologically founded ‘energy schemata’ at work in the perception and cognition of musical sound, and that these energy schemata are at work in most gesture sensations evoked by musical sound.”



Damp notes between hule and bridge and keep the LEFT hand sliding (gliss.) to obtain various muted pitches, while arpeggiating the RIGHT hand: asymmetric, fast and irregular.
important: intersperse ALWAYS with sudden chords!

Using only the RIGHT hand, damp and slide (gliss.) treble E with the thumb while arpeggiating it with the other fingers of the SAME hand (aim.) This action should take just as much as is necessary to allow the LEFT hand to catch the pencil

Exemplo musical 1: *Percussion Study II*. compassos 41-42.
Gestos iterativos (arpejos rápidos) e sustentados (glissandos, abafamentos de cordas).

A DIMENSÃO SÓCIO-ECOLÓGICA

Em Kampela, há um desejo de questionar a natureza ontológica da prática musical, uma vez que interroga quais são os papéis do intérprete, do espectador e do instrumento musical, e coloca voluntariamente em xeque as convenções técnicas e idiomáticas do instrumento. Este questionamento ontológico, de natureza sensorial, tátil, mas também filosófica, acaba por fazer ruir um modelo representativo de arte, onde o performer se esconderia atrás do artifício técnico para criar uma ilusão: se fixando em um modelo visceral, concreto, a técnica instrumental não mais é um mero meio para aceder à ilusão proporcionada pela arte, mas se torna um tema em si. Aproxima-se, com isso, ainda mais do artista/artesão, assim como de seu metiê.

Play in any order for 5'' to 10''

ff - **f** - **mf** - **sfz** **p** **mp** Possibilities of dynamics to each rhythmic cell. ad lib.

Play each rhythmic cell as fast as possible. Choose any of them ad libitum, jumping from one to another as fast as you can, interspersing a brief pause between them. It is also possible to improvise with the given material.

Exemplo musical 2: *Percussion Study I*. compassos 82-86.
Gestos percussivos, notas tocadas tradicionalmente e ações emancipadas das duas mãos em passagem coreográfica que deixa uma certa margem à liberdade formal.

Ao incorporar o gesto no espaço e ao levar em conta o ambiente em torno do intérprete, a música de Kampela visa estabelecer um diálogo entre arte e natureza, um ideal de sustentabi-



lidade, onde não há “desperdício”. O imprevisível, o boicote, fazem parte desse modus operandi, que é fluido e rizomático:

Um dos mecanismos mais fortes para mim (por incrível que pareça) é me boicotar. Me boicotar não significa que eu quero o pior para mim; me boicotar significa ter a liberdade de sempre pôr em questão aquilo que faço [...] Existe um mecanismo implícito biológico que é maleável [...] a maleabilidade do cosmos pensa biologicamente. O cosmos não é uma situação otimizada, o cosmos está se inventando, o cosmos entra em roubadas. O universo entra em roubadas, porque ele não é uma linguagem perfeita de um Deus. (KAMPELA, 2018)

left hand pencil Same as above but at this time left hand holding and sliding a pencil. The sudden chords gliss (fast rasgueados) may be performed, for example, from the neck towards the bridge

3-5" 25-30"

Highest muted pitch possible 43 gliss. sempre

PPP smf z ~ sffz sempre

Use the pinky finger of the RIGHT hand to damp treble E while sliding the finger over the string. Arpeggiate the E string with the remaining fingers of the Right Hand (pima). Always asymmetric and irregular. During this action LEFT Hand must put pencil aside.

LEFT Hand Ligado (stroke) hits the muted bass E and lib. The palm of the Right Hand should damp the bass E, allowing sometimes for a non-muted note to vibrate. This action should always be interspersed with the RIGHT Hand counterpoint on the E (treble) string: always fast and irregular

45 20-25"

smf z ~ sffz sempre

Exemplo musical 3: *Percussion Study II*. Compassos 43-45. Notas abafadas, glissando com lápis na mão esquerda, rasgueados irregulares na mão direita, manipulação coreográfica do lápis

Quanto à presença física e espiritual do instrumentista e ao fluxo sonoro e energético, Leman observa que estes podem vir a provocar a impressão no instrumentista de que ele não está passando pelo intermédio do instrumento, e que a *presença* que o habita o faz sentir-se como um só corpo com ele.

Enquanto o fluxo é mais um estado de atenção, a presença pode ser definida como a ilusão de não-mediação (Lombard e Ditton, 1997). Essa ilusão pode ocorrer quando o seu instrumento musical não é mais considerado como um objeto intrusivo, mas como um instrumento que lhe dá a possibilidade de se expressar na música. A presença é um típico efeito de interação corporificada com a tecnologia, e ocorre quando o mediador tecnológico é integrado ao mediador natural (que é o corpo humano) de tal maneira que a mente pode operar no ambiente ao qual o mediador fornece acesso (Leman, 2007). Assim, um instrumento musical fornece acesso ao ambiente musical, e o corpo humano que toca o instrumento musical pode ser considerado o mediador entre mente e ambiente. Sem o instrumento, a produção musical não seria possível e a mente não seria capaz de acessar a música. Se o gesto é definido como o padrão que implanta a mediação no espaço e no tempo, e a presença é defi-



nida como a ilusão (primeira pessoa subjetiva) da não mediação (embora a mediação esteja envolvida com o ponto de vista da terceira pessoa), então é tentador definir gesto como a implantação do movimento corporal que expressa a ilusão de não-mediação do sujeito⁵ (LEMAN, 2010, p. 141)

A coreografia do jogo instrumental emerge de uma concepção da instrumentalidade que privilegia a emancipação gestual de um braço em relação ao outro: Kampela terá, assim, elaborado um conjunto de padrões motóricos em que as mãos direita e esquerda realizam gestos (sonoros e visuais) completamente independentes uns dos outros. Ademais, a coreografia do instrumentista também nasce da exploração espacial do instrumento e do espaço ao seu redor.

No que diz respeito à noção de espaço, Kampela toma como ponto de partida o fato que a *qualidade* do movimento do instrumentista determine o *som* obtido, e que a projeção e disseminação do som no espaço impliquem a projeção do corpo no espaço, sua coreografia e a amplitude de seus movimentos.

O IMPULSO

O compositor quer, a partir disto, transmitir ao intérprete, mas também ao espectador, sua energia criativa, através de gestos instrumentais percussivos, carregados de uma potência física que beira a visceralidade. Ambos performer e espectador se tornam parte ativa deste espaço teatralizado, onde o impulso seria aquela energia visceral, nascida nas profundezas do corpo, que é propulsora da ação, mas que a antecede. Neste espaço, o *ator* deve “ter consciência do fato de que um movimento interno de empurrar deve ocorrer antes do movimento real de empurrar.” (GROTOWSKI, 1971, p. 162) A sensualidade e a visceralidade dos movimentos e gestos percussivos, a harmonia das formas desenhadas pelo corpo no espaço, a apoteose rítmica, sonora e cinética são todas consequências deste jogo.

O espectador reage de maneira igualmente orgânica a estes estímulos cinéticos e sonoros – às sensações – que lhe são transmitidas pela performance. O espectador é, nesse fenômeno, convidado a uma escuta ativa e, por meio de uma relação estabelecida entre ele e o violonista, acaba também por se mobilizar fisicamente. Da mesma forma que o espectador ideal do teatro de Grotowski, cujo envolvimento com o espetáculo não se dá apenas em um estágio elementar de integração psíquica, o ouvinte de Kampela é corporalmente envolvido pela performance.

Um último aspecto, este bastante pragmático, que diz respeito à “ecologia” presente na atitude artística do compositor carioca, se refere à maneira como ele insere sua atividade e sua arte na sociedade. Arthur Kampela, como artista e professor, atua tanto dentro das instituições de ensino quanto fora, desenvolvendo projetos de auto-produção. Ao desafiar a arte midiática,

⁵ “While flow is more about a state of attention, presence can be defined as the illusion of non-mediation (Lombard and Ditton 1997). This illusion may occur when your musical instrument is no longer considered as an obtrusive object but as an instrument that gives you a way of expressing yourself in music. Presence is a typical effect of embodied interaction with technology, and it occurs when the technological mediator is integrated with the natural mediator (which is the human body) in such a way that the mind can operate in the environment to which the mediator provides access (Leman 2007). Thus, a musical instrument provides access to the musical environment, and the human body playing the musical instrument can be considered the mediator between mind and environment. Without the instrument, music production would not be possible and the mind would not be able to access music. If gesture is defined as the pattern that deploys the mediation in space and time, and presence is defined as the (first-person subjective) illusion of non-mediation (although mediation is involved from a third-person perspective), then it is tempting to define gesture as the deployment of body movement that expresses the subject’s illusion of non-mediation.”



submetida ao mercado do consumo e da produção musical, o compositor nos incita a valorizar o novo, a arte que nos surpreende e que não é “unidirecional”. Ele mantém sua própria edição independente e venda de partituras, não hesitando em se valer das economias virtuais disponíveis na internet. Kampela reconhece, no entanto, que o problema ecológico não fica de todo resolvido nos modos de produção artística alternativos; se referindo à questão dos *bitcoins*, e da especulação existente também nessa economia “paralela”, o compositor ainda aposta no engajamento do artista em iniciativas ativistas, e no apoio a políticas públicas de fomento à causa artística e ecológica (KAMPELA, 2018).

CONCLUSÕES

Nosso trabalho, lidando com um material sonoro e cinético extraído da escrita e da prática performática de Arthur Kampela, particularmente em seus primeiros dois *Percussion Studies* para violão, trata em primeira instância da *inteligência tátil* existente no interior da relação entre instrumentista e instrumento. Esta *tatilidade* está relacionada às noções sucessivamente conseqüentes de ergonomia instrumental, emancipação dos gestos, criação de técnicas estendidas, fluidez no encadeamento das mesmas e, enfim, de expansão da sonoridade instrumental. Estas noções são dependentes, além do mais, de uma invenção do compositor, a modulação micro-métrica, graças à qual abrem-se espaços rítmicos no fluxo sonoro, possibilitadores da expansão do gesto.

O comportamento rítmico, assim como a gestualidade instrumental, muito mais *ancorada* no corpo, se torna cada vez mais próximo de fenômenos biológicos, definitivamente *não lineares*. Assim, também adotam um comportamento biológico a gestão da energia no *corpo a corpo* com o instrumento e o fluxo energético de modo geral (desde seu impulso gerador, passando pela idéia de esforço, e culminando com a sustentação do tônus graças à circulação de energia).

Junto com a de energia, a noção de materialidade física no fazer musical significa, para Kampela, uma aprofundada relação entre corpos sonoros e vibrantes, acarretando uma tal integração entre instrumentista e instrumento, que estes parecem formar um só corpo.

Dentro desta perspectiva, entende-se a *técnica* instrumental como um repertório gestual que se constrói não por acumulação de trejeitos mas, ao contrário, pelo questionamento profundo (e mesmo a partir de uma des-construção) de preceitos técnicos enrijecidos; pelo despojamento e abertura, pela busca, enfim, de uma origem visceral do movimento.

Decorre desta renovação gestual, oriunda de necessidades do *próprio corpo* e do *próprio movimento*, o nascimento de uma *escuta* que *também* é ecologicamente inteligente. Nela, o compositor cria as condições para que o ouvinte e espectador se interesse pelos “bastidores” da fatura musical. Assim, entende-se *Ecologia* em um sentido que é também político e social, pois o som (junto com o gesto) passa a informar o “consumidor” sobre a produção e sobre a fonte sonora, despertando-lhe o interesse por aspectos outrora vistos como menos “nobres”, mas que estão contidos no “produto musical final”: a *mão de obra* que lhes deu vida.

Com isto, a natureza ecológica dos *Percussion Studies* de Arthur Kampela toca a seu último aspecto, que não é o menos profundo: ao nos fazer refletir à técnica instrumental, aos materiais que compõem o instrumento-violão e aos gestos com que o instrumentista o aciona, revelando assim o artifício com que o artista (como em um passe de mágica) nos ilude, eles dão um passo a mais rumo à liberação de um fluxo energético primário e, ainda que este gosto pelo distanciamento e a não-representação nos pareça tornar a obra menos adocicada pela impressão irreal, ele *pulula* de força e gestualidade rizomática.



REFERÊNCIAS

- BOISSIÈRE, A. (2011, 11 Mai). *André Schaeffner et les origines corporelles de l'instrument de musique, Methodos*. Retrieved from <http://journals.openedition.org/methodos/2481> ; DOI : 10.4000/methodos.2481.
- CURY, F. S. C. (2017). *A Obra para Violão solo de Arthur Kampela e suas implicações na Performance*. (Tese de doutorado em Música). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte (DeCA), Aveiro, Portugal.
- FERRAZ, S. (2007). De Tinnitus a Itinerários do Curvelo. *Anais do congresso da ANPPOM, n. 17*. Retrieved from http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf.
- GODOY, R. I. (2010) Gestural Affordances of Musical Sound. In: R. I. GODOY & M. LEMAN (Eds.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning* (p. 103-125). New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.
- GROTOWSKI, J. (1971). *Em busca de um Teatro Pobre*, (3rd ed.) trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- KAMPELA, A. (2005) *Arthur Kampela on Contact*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ROXshLJbtZO>.
- Kampela, A. (1995). *Danças Percussivas (Percussion Study I and II)* for guitar [music score] N.Y.: athurkampela.
- KAMPELA, A. (2002). A Knife All Blade: Deciding the Side Not to Take. *Current Musicology* 67/68, 167-193. Columbia: Columbia University.
- KAMPELA, A. (2018, 8 Jun.) *Interview*. Rio de Janeiro. [audio mp3].
- KÄPPEL, H. (2011). *Die Technik der Modernen Konzert Gitarre*. Brühl: AMA Verlag.
- MABRU, L. (2001) Vers une culture musicale du corps. *Cahiers d'ethnomusicologie*. Retrieved from <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/106>.
- LEMAN, M. (2010) Music, Gesture, and Formation of Embodied Meaning. In: R. I. GODOY & M. LEMAN (Eds.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning* (p. 126 - 153). New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.
- SCHAEFFNER, A. (1968). *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.



A OBRA PARA VIOLÃO DE LINA PIRES DE CAMPOS

KAUÊ MARQUES PAIVA
(UNESP)

kkauemarquess@gmail.com

PAULO CÉSAR MARTELLI
(UNESP)

movimentoviola@gmail.com

Resumo: Lina Pires de Campos (1918-2003) compôs cinco peças para violão solo – Prelúdio I (1975), Prelúdio II (1975), Prelúdio III (1975), Introdução Ponteio e Toccatina (1977), Prelúdio nº 4 (1984). O presente artigo tem como objetivo contextualizar sobre a vida de Lina Pires, expondo elementos que possam ter feito diferenças significativas na vida compositora, como sua família, professores e músicos com quem teria travado contato. Este trabalho pretende comentar brevemente aspectos constituintes de suas obras, assim como fazer um fichamento com informações sobre as obras, como dedicatórias, forma, número de compassos, informações editoriais como ano e local e por quais editoras foram publicadas. Elaborar uma relação entre intérpretes e o ano em que realizaram suas gravações, sendo de caráter formal, como CDs e LPs, ou de caráter informal, como gravações disponíveis online. Pois, além de uma relação de intérpretes que já gravaram sua obra, acredito que esse tipo de índice demonstre a disseminação de tal repertório e a necessidade de divulgação do mesmo.

Palavras-chave: Lina Pires de Campos. Compositora. Violão. Análise.

The guitar works of Lina Pires de Campos

Abstract: Lina Pires de Campos (1918-2003) composed five pieces for solo guitar – Prelúdio I (1975), Prelúdio II (1975), Prelúdio III (1975), Introdução Ponteio e Toccatina (1977), Prelúdio nº 4 (1984). This article aims to contextualize Lina Pires life, exposing elements that may have made significant differences in the composer's life, such as her family, teachers and musicians with whom she would have made contact. This work prented do briefly comment's on the constituent aspects of his works, as well as to make a file with information about the works, as dedications, form, number of compasses, editorial information as year and place and by which editorials were published. Develop a relationship between interpreters and the year in which they performed their recordings, being of formal character, such as Cds and LPs, or informal character, as recordings available online. Because in addition to a relationship of interpreters who already had recorded her work, I believe that this type of index demonstrates the dissemination of such repertoire and the need to disseminate it.

Keywords: Lina Pires de Campos. Composer. Guitar. Analysis.

BIOGRAFIA

Lina Pires de Campos ou Ângela Del Vecchio nasceu no dia 18 de Junho de 1918 na cidade de São Paulo e faleceu em 14 de abril de 2003. Podemos notar uma relação parental entre a compositora e a família de italianos Del Vecchio. Seu pai Angelo Del Vecchio foi um importante *luthier* de instrumentos de cordas dedilhadas muito conhecido por promover encontros entre importantes instrumentistas, entre eles: Antonio Carlos Barbosa-Lima, Luis Bonfá e Jacob do Bandolim. Durante sua formação musical teve como professores: Ema Lubrano Franco, Léo Peracchi e Osvaldo Lacerda. Completada sua formação, passou a exercer a função de assistente da pianista Magdalena Maria Yvonne Tagliaferro, conhecida também como Magda Tagliaferro.

Magda Tagliaferro foi uma grande pianista e tornou-se grande amiga de Lina Campos, vindo a receber uma dedicatória póstuma em *Didática e Técnica Pianística* ao lado de Ema Lubrano, ambas responsáveis pelos ensinamentos básicos da carreira profissional da compositora.



No ano de 1958, Lina Pires decidiu dedicar-se à composição, tornando-se assim aluna de Mozart Camargo Guarnieri. Segundo relato dado à documentalista Vera Lúcia Donadio pela compositora, Guarnieri foi o único a exercer influência sobre sua obra, relato esse, publicado em *Cadernos de Pesquisa tributos-músicabrasileira* pelo Centro Cultural São Paulo, no ano de 2008.

OBRA

Dentro de sua produção artística, seletas obras obtiveram uma posição de destaque, como por exemplo, as peças escritas para flauta solo, *Improvisação I*, *Improvisação II*, *Improvisação III*. Outra obra de destaque foi *Ponteio e Toccatina* para violão solo, escrita para um concurso de composição, quando a obra recebeu o prêmio de menção honrosa.

Uma característica comum a toda sua produção para o violão é seu lirismo através de melodias de caráter não muito complexo e de fácil agrado popular, elemento esse que acabaria por validá-la como uma compositora nacionalista de acordo com os critérios estabelecidos por Mario de Andrade em *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, em que um compositor verdadeiramente nacionalista deveria se utilizar do folclore ou de *melodias cantáveis para com isso gerar uma aproximação do público, porém que o fizesse sem a intenção de sê-lo*, devido à artificialidade que isso traria. A esse respeito podemos destacar Camargo Guarnieri, que foi amigo e aluno de Mario de Andrade.

(...) Mas este concerto define perfeitamente a muito notável preposição em que ele já se colocou entre os compositores da América. Brasileiro, a obra dele se apresenta fundamentalmente racial. Mas o seu nacionalismo já não é propriamente mais aquele primeiro e necessário nacionalismo de pesquisa, que é característico da obra de Villa-Lobos, e principalmente dos compositores menores da geração deste. É já um nacionalismo de continuação, quero dizer: que não se alimenta mais diretamente do populário, e apenas se apóia em expressões raras que se explicam por si mesmas, que nem em Sai Aruê. A sua obra é, por esse caráter, uma obra exclusivamente de arte erudita, não apenas funcionalmente, mas fundamentalmente erudita. E o Brasil se reconhece nela, não mais com a objetividade violão de um corpo, com a precisão instintiva de alma. (...) (ANDRADE, 1935, como citado em VERHAALLEN, 2001)

A citação acima foi retirada do livro *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*, onde se encontra uma publicação realizada por Mario de Andrade, no diário da folha no dia 28 de maio de 1935, comentando a respeito do concerto de Camargo Guarnieri na semana de arte moderna de 1935. Esse tipo de citação se adéqua perfeitamente ao estilo composicional de Lina Pires de Campos, um nacionalismo fundamentalmente erudito que não faz uso do folclore e do popularesco. Uma continuação do nacionalismo “criado” por Villa-Lobos em que se demonstrava necessário o uso do folclore em um intuito de aproximação.

Uma citação que pode demonstrar a orientação estética da compositora, enquanto nacionalista convicta é relacionada à sua convicção com respeito à música moderna no Brasil, movimento liderado por Koellreutter. Música apelidada como “gênero louco” por Lina Pires, em entrevista fornecida a Vera Lúcia Donadio, quando questionada sobre a música moderna brasileira.

“Gosto da musica do compositor brasileiro porque ele quer ser diferente, mas no fundo é um romântico, não adianta, ele dá umas voltas, dá um grito diferente e de repente cai naquilo mesmo, está no sangue. O moderno tem uma falha muito perigosa: a pessoa faz qualquer



coisa e acha que é diferente e que esta bem. Não é assim porque para estar bem tem que ter uma base, tem que ter uma musica feita com classe. ” (CAMPOS como citada em DONADIO, 2008, p. 59).

CATÁLOGO DE OBRAS¹

Canto e piano

Ano	Obra	Instrumentação	Edição
1960	Você diz que me quer bem	Voz média e piano	MS ²
1961	Toada	Voz média e piano	MS
1961	Modinha	Voz média e piano	MS
1961	Embolada	Voz média e piano	MS
1966	Eu sou como aquela fonte	Voz média e piano	MS
1975	Confissão	Voz média e piano	MS
1977	Retrato	Voz média e piano	MS

Coro a capella

Ano	Obra	Instrumentação	Edição
1962	João Cambuête	Coro feminino a 3 vozes	MS
1962	Pedreiros	Coro masculino a 3 vozes	MS
1962	Chula (Amazônia)	SATB	MS

Piano

Ano	Obra	Instrumentação	Edição
1959	Acalanto	Piano	Irmãos Vitale
1959	Ponteio nº 1	Piano	Ricordi Brasileira
1960	Valsa nº 1	Piano	Ricordi Brasileira
1961	Ciclo da Boneca (5 pequenas peças)	Piano	Ricordi Brasileira
1962	7 variações sobre o tema “ Mucama Bonita”	Piano	Ricordi Brasileira
1962	5 peças infantis	Piano	Irmãos Vitale
1975	Variações sobre o tema brasileiro	Piano	Irmãos Vitale
1975	Estorietas Nº 1, 2 e 3	Piano	Musicália
1975	Valsa nº 2	Piano	Musicália
1976	Ponteio nº 2 (Homenagem a Guarnieri)	Piano	Irmãos Vitale

Outros Instrumentos

Ano	Obra	Instrumentação	Edição
1976	Sonatina	Flauta e piano	MS

¹ Catalogação realizada pelo Ministério das Relações Exteriores Departamento e Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica no ano de 1977, faltando assim, obras posteriores.

² Manuscrito.



Orquestra de Cordas

Ano	Obra	Instrumentação	Edição
1959	Ponteio nº 1	Orquestra de cordas	MS
1959	Toada	Orquestra de cordas	MS

PRELÚDIOS I, II E III

Os três prelúdios foram escritos no ano de 1975 e publicados em 1977 pela editora Musicália no estado de São Paulo. Foram estreados pelo violonista paulistano Edelson Gloeden e gravados no LP *Universo Sonoro*. LP onde se encontra a obra completa da compositora para violão solo. Os prelúdios seguem uma estética semelhante à presente nas peças escritas para violão solo de Camargo Guarnieri, um total de seis pequenas peças. São elas o *Ponteio* (1944), *Valsa-Chôro nº 1* (1954), *Estudo nº 1* (1958), *Estudo nº 2* (1958), *Estudo nº 3* (1958), *Valsa-Chôro nº 2* (1986). As obras *Ponteio* e *Valsa-Chôro* foram publicadas pela Ricordi Brasileira e o *Estudo nº 1*, pela Ricordi Italiana no ano seguinte, em 1977.

Deve-se considerar que grande parte das obras de Guarnieri para violão já se encontravam escritas no ano em que Lina iniciou seus estudos sob sua orientação. Então, pode-se afirmar que a compositora teve contato com essas obras devido a um tipo de escrita bastante semelhante e à utilização de alguns elementos que seriam futuramente características fundamentais em suas obras para violão.

Cada um dos prelúdios foi dedicado a um violonista com o qual a compositora possivelmente teve contato, levando-se em conta o fato de sua família ser composta de importantes luthiers para o instrumento. Em uma entrevista para o programa de rádio *Violão com Fabio Zanon*, transmitido pela rádio Cultura, Carlos Barbosa-Lima declarou que a residência da família Del Vecchio foi um importante local de encontro entre instrumentistas das cordas dedilhadas. Alguns dos frequentadores foram Isaias Sávio, Antonio Carlos Barbosa-Lima e Maria Lívia São Marcos.

O conjunto de prelúdios possui um número similar de compassos entre si e seguem um caráter formal similar, se tratando, em sua maioria, de uma forma ABA, exceto pelo *Prelúdio I* que possui um caráter mais livre. O primeiro deles escrito na tonalidade de Sol bemol maior em um compasso de 3/4 pode ser “classificado” como uma forma poética, conceito estabelecido em *Introdução a Estética e a Composição Musical Contemporânea* por Koellreutter (1984):

“...Procede de maneira não casual derivando signos de outros signos. Sua origem esta no pensamento pré racional, circular. Sua estrutura é dessimétrica, não-periódica tendo como característica estrutural a ordenação, a disposição dos signos musicais por adjunção. Seus contrastes formais são obtidos por dualidades complementares, formando um todo (contra-ria sunt complementa). A unidade formal é imanente ao todo, que é o ponto de partida, e sua maneira de percepção é globalizante.” (KOELLREUTTER, 1984, p. 31).

Os *Prelúdios II e III* possuem algumas características em comum: encontram-se na tonalidade de Lá Menor e suas formas seguem um padrão ABA com Coda.

No *Prelúdio II* se encontra a indicação de *Calmo Espressivo – in tempo di Valser* e um compasso de 3/4 como no caso do *Prelúdio I*. O *Prelúdio III* contém uma indicação de andamento que se refere como *Pouco Agitato* e uma fórmula de compasso de 5/4.



A escrita tem um forte caráter melódico, tornando a harmonia quase uma conseqüência da melodia e a utilização de uma condução melódica descendente entre duas vozes por movimento paralelo, geralmente por intervalos de terças ou sextas, maiores ou menores. Elemento que acabaria por permear toda sua obra para violão solo e já presente nas obras para violão de Camargo Guarnieri, que teria sido sua única influência.

Obra	Dedicatória	Forma	Compassos	Edição	Gravação CD/LP	Gravação Online
Prelúdio I	Isaias Sávio	Livre	45	Musicália	Edelton Gloeden (2000)	Arnaldo Freire (2014) ³
Prelúdio II	Carlos Barbosa-Lima	ABA	46	Musicália	Edelton Gloeden (2000)	Arnaldo Freire (2014)
Prelúdio III	Maria Livia São Marcos	ABA Coda	44	Musicália	Edelton Gloeden (2000)	Arnaldo Freire (2014)

INTRODUÇÃO, PONTEIO E TOCCATINA

Esta obra foi escrita para o *Concurso de Composição para Violão ou Piano* da Funarte em 1978/1979. A *Introdução* teria sido uma tentativa de adequar a obra aos requisitos estabelecidos para o concurso. Contudo, mesmo possuindo apenas 17 compassos, acaba por ser uma parte fundamental para o entendimento da obra, mesmo não sendo comumente executada. Um fator que pode ter contribuído para a “exclusão” da *Introdução* seria a inexistência de sua publicação, havendo somente o manuscrito e algumas cópias escassas do mesmo.

A *Introdução* tem 17 compassos em forma livre, porém com elementos que serão explorados dentro dos outros movimentos. O *Ponteio* tem a forma ABA e pequena *Coda* e totaliza 48 compassos, se enquadrando dentro de um padrão da compositora de escrita didática, com poucos compassos e de fácil comunicabilidade; diferente da *Introdução*, esse movimento acabou por ser publicado pela Irmãos Vitale, no Rio de Janeiro em 1979 juntamente com a *Toccatina*, que prima por um forte caráter rítmico com alusão ao ato de ‘pontear’, diferente, porém, do *Ponteio*, que tem um ênfase melódica mais acentuada. Derivado da expressão “ponto”, o que na viola denomina nota pisada pela mão esquerda, pontear significa “tocar notas” em oposição à “tocar acordes”, fazendo referência à melodia, em oposição à harmonia.

As alterações na fórmula de compasso, entre 3/4 e 5/4, corroboram para o movimento melódico presente no *Ponteio*, deslocando o acento métrico. Podemos afirmar que, apesar de sua formação como pianista, Lina Campos tinha um grande conhecimento do violão, visto que utiliza tessitura adequada ao instrumento, conseguindo explorar todo o potencial melódico de forma eficiente por toda a extensão do instrumento, se utilizando desde o Mi localizado na sexta corda solta até o Mi na décima segunda casa da primeira corda.

A *Toccatina* se caracteriza por um forte caráter rítmico, possuindo diversas alterações de compasso no intuito de gerar acentuações diversificadas. É possível notar figuras comuns ao repertório tradicional de instrumentos como a Viola de Arame, seguimentos de duas vozes em blocos com a diferença intervalar de uma terça entre eles, elemento este bastante utilizado em toda produção da compositora, gerando uma uniformidade com o restante da forma, evitando qualquer tipo de estranhamento devido à diversificação de caráter entre o *Ponteio*, que possui como indicação de andamento *Calmo e Lento*, e a *Toccatina*, que possui como indicação *Allegro Moderato*. Apesar de ser uma obra que acaba por exigir uma grande eficiência técnica do

³ Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ocf4II5ZPvs>>. Acesso em: 28 de julho 2019.



instrumentista, a compositora se utilizou de idiomatismo próprio ao instrumento para assim tornar a peça um pouco mais acessível, podendo substituir algumas notas de passagens por cordas soltas, como na utilização de saltos de posição.

Obra	Forma	Compassos	Edição	Gravação CD/LP	Gravação Online
Introdução ⁴	Livre	17	MS	-	Edelton Gloeden ⁵
Ponteio	ABA Coda	48	Irmãos Vitale	Edelton Gloeden (2000)	Alice Ducoin (2014) ⁶ ; Danilo Alvarado (2007) ⁷ ; Fabio Scarduelli (2019) ⁸ ; Fabio Zanon, Marcelo Ijaille (2008) ⁹ ; Paulo Pedrassoli (2015) ¹⁰ ; Thaís Nascimento (2018) ¹¹
Toccatina	ABA Coda	57	Irmãos Vitale	Edelton Gloeden (2000)	Clayton Neri (2008) ¹² ; Danilo Alvarado (2007); Fabio Zanon, Marcelo Ijaille (2008); Paulo Pedrassoli (2015); Thaís Nascimento (2018)

PRELÚDIO Nº 4

Escrito para o violonista Fabio Zanon, este prelúdio acabou por não ser publicado ao lado dos anteriores por ter sido escrito somente dez anos após a publicação dos prelúdios iniciais. Essa teria sido a primeira obra a ser dedicada ao intérprete Fabio Zanon, escrita após a compositora ter presenciado sua execução do *Ponteio* e *Toccatina* em seu primeiro recital na cidade de São Paulo no ano de 1983, aos 17 anos. Fabio Zanon relata em seu programa de rádio, que levou certo tempo para tocar a obra em público, por considerá-la um presente da compositora para si, apenas sentindo-se apto a tocá-la após o falecimento da compositora, que ocorreu no ano de 2003 aos 85 anos.

O *Prelúdio nº 4* foi a última obra escrita pela compositora em 1984, e conta com apenas uma gravação: Gloeden, 2000 no LP Universo Sonoro, também parece ser a obra com maior desconhecimento do público, se levarmos em conta a escassez de gravações. Não encontramos inovações neste Prelúdio se comparado ao restante de suas obras para violão. Este, possui tonalidade de Lá Menor em seus 48 compassos distribuídos em uma forma ABA com pequena coda.

Obra	Dedicatória	Forma	Compassos	Edição	Gravação CD/LP	Gravação Online
Prelúdio nº 4	Fabio Zanon	ABA Coda	48	Musimed	Edelton Gloeden (2000)	Edelton Gloeden

⁴ Uma imagem do manuscrito encontra-se disponível na dissertação de Mayara Amaral, *A mulher compositora e o violão a década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*.

⁵ Em: <http://luthierguitars.com/vcfz/VCFZ-0087-Camargo_Guarnieri-Lina_Pires_de_Campos-Antonio_Ribeiro.mp3>. Acesso em: 28 de julho 2019.

⁶ Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3HWCFoWtLBw>>. Acesso em: 28 de julho 2019.

⁷ Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u1yVOhsVWA8>>. Acesso em: 28 de julho 2019.

⁸ Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AoXIOZqfZ4A>>. Acesso em: 28 de julho 2019.

⁹ Em: <https://www.youtube.com/watch?v=f5ca_dJ8VZE>. Acesso em: 28 de julho 2019.

¹⁰ Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zDN2drmm4Qc>>. Acesso em: 28 de julho 2019.

¹¹ Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CFUxmBHIPbs>>. Acesso em: 28 de julho 2019.

¹² Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8oCHE4VUJ-O>>. Acesso em: 28 de julho 2019.



CONCLUSÃO

Podemos observar que as obras de Lina Pires de Campos configuram uma parte importante do repertório violonístico da década de 1970. Alguns elementos tornam sua produção de extrema relevância para o cenário nacionalista do instrumento, como considerar as peculiaridades sonoras do violão e possibilitar o não detrimento de aspectos musicais mais profundos em nome do idiomatismo.

Dentro de tais resultados podemos atestar que sua obra de maior destaque foi *Ponteio e Toccatina*, que recebeu interpretação de grandes músicos como Edelton Gloeden, Fabio Zanon, Paulo Pedrassoli e Sergio Assad, o que pode ter corroborado para a divulgação da peça.

Sua série de prelúdios não obteve a mesma disseminação, existindo uma gravação realizada por Edelton Gloeden no disco em comemoração aos 25 de composição de Lina Pires e uma gravação de Arnaldo Freire, realizada durante um recital no Museu Iconográfico de Quijote (Guanajuato, México) no ano de 2011, o que claramente demonstra uma necessidade de revisão desse repertório e de sua gravação.

REFERÊNCIAS

AMARAL, M. (2017). *A mulher compositora e o violão a década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*. Tese (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás. Disponível em <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7348>>. Acessado em: 15 de julho 2019.

ANDRADE, M. (1972). *Ensaio sobre a música brasileira* (3. ed.) São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acessado em: 10 de setembro 2019.

AMARAL, M., MEIRINHOS, E. (2016). *A obra ponteio e toccatina de Lina Pires de Campos, uma reflexão sobre seu estilo dentro do repertório violonístico nacional da década de 1970*. XXVI Congresso de associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música, Belo Horizonte. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/indExemplo.php/26anppom/bh2016/paper/view/4308/1516>>. Acessado em: 28 de julho 2019.

DONADIO, V. L. (org.). (2008). *Tributos-música brasileira*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12797102/tributos-musica-brasileira-centro-cultural-sao-paulo>>. Acessado em: 11 de setembro de 2019.

FERREIRA, L. A. M., MIGLIAVACCA, A. M., MILANESI, L. A. (1977). *Compositores brasileiros Lina Pires de Campos catálogo de obras*. Ministério das Relações Exteriores Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica. São Paulo: Irmãos Vitale, Ricordi Brasileira, Musicalia.

KOELLREUTTER, H. J. (1987). *Introdução à estética e à composição musical contemporânea* (2ª Ed). Porto Alegre: Movimento.



VERHAALEN, M. (2010). *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo / Imprensa Oficial.

ZANON, F. (2007). *Violão com Fabio Zanon n. 87*. Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2007/08/87-camargo-guarnieri-lina-pires-de.html>> acessado em: 28 de julho 2019.



APRENDER BRINCANDO: ELEMENTOS LÚDICOS NOS ARRANJOS DE UM PROJETO DE ENSINO COLETIVO DE VIOLINO

SOFIA LEANDRO

Universidade Federal de São João del Rei
sofialeandro@ufs.br

KETLYN PINHEIRO DE MOURA DOS REIS SILVA

Universidade Federal de São João del Rei
ketlym3006@gmail.com

VICTOR EMANUEL PEREIRA DE SOUSA

Universidade Federal de São João del Rei
vepsnaza@hotmail.com

Resumo: O artigo relata uma experiência de ensino coletivo de violino para crianças de 4 a 12 anos, dentro de um projeto de extensão universitária, orientado pela professora de violino e discentes do Curso de Música da UFSJ (grau de licenciatura). Ao longo do primeiro semestre de funcionamento do projeto, foram elaborados arranjos com o objetivo de permitir agregar todos os alunos numa performance coletiva, apesar das diferenças de idade e níveis de aprendizagem. Essas diferenças resultaram na divisão das crianças em duas turmas de principiantes (alunos a iniciar o estudo do violino) e uma turma de iniciantes (alunos de nível baixo, mas com contato prévio com o instrumento). Devido ao elevado número de principiantes, à valorização das relações interpessoais e à necessidade de efetuar uma abordagem adequada às idades mais baixas, foram adotadas estratégias de integração de brincadeiras nos procedimentos didáticos e nos arranjos apresentados no concerto de encerramento do semestre. Esses elementos lúdicos são aqui detalhados, através da descrição dos arranjos e da forma como foram sendo introduzidos nas aulas.

Palavras-chave: Educação musical. Didática do ensino do violino. Ensino coletivo de instrumentos musicais.

Learning by playing: playful elements in the arrangements of a collective violin teaching project

Abstract: This article reports an experience of collective violin teaching for children from 4 to 12 years old, within a university extension project, guided by the violin teacher and students of a degree course in São João del Rei (MG). During the first semester of the project, arrangements were made to allow all students to be gathered in a collective performance, despite differences in age and learning levels. These differences resulted in the division of the children into two introductory classes (students starting the violin learning) and one beginner class (low level students, but with prior contact with the instrument). Due to the high number of students attending introductory classes, the appreciation of interpersonal relationships and the need to make an appropriate approach to younger ages, strategies were adopted in order to integrate games into the didactic procedures and into the arrangements performed at the final concert. These playful elements are detailed here by describing the arrangements and how they were introduced in classes.

Keywords: Music education. Didactics of violin teaching. Collective teaching of musical instruments.

INTRODUÇÃO

Este artigo relata uma experiência de ensino coletivo de violino para crianças de 4 a 12 anos, dentro de um projeto de extensão universitária, ligado ao Curso de Música (grau de licenciatura) da Universidade Federal de São João del Rei. Ao longo do primeiro semestre de funcionamento do projeto, com aulas entre março e julho de 2019, foram elaborados arranjos com o objetivo de permitir agregar todos os alunos numa performance coletiva. Devido ao elevado



número de participantes sem nenhum contato prévio com o instrumento, à valorização das relações interpessoais própria do contexto de aprendizagem coletiva e à necessidade de efetuar uma abordagem adequada às idades mais baixas, foram adotadas estratégias de integração de brincadeiras nos procedimentos didáticos e nos arranjos apresentados no concerto de encerramento do semestre.

A cidade de São João del Rei tem uma oferta diversificada de programas de ensino do violino, sendo os principais de frequência gratuita: o Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” e as extensões “Educar Para Preservar” e “Vivências Musicais”, ambas coordenadas por professores do Curso de Música da UFSJ. No entanto, nenhum dos programas oferecia, até 2019, oportunidades de aprendizagem do violino a crianças menores do que 9 anos¹. Foi nesse contexto que nasceu o projeto “Pequenos Grandes Violinistas”, que teve início em março de 2019, como ramificação do programa de extensão “Educar Para Preservar”. O programa tem como missão “implementar ações que visam apoiar as entidades histórico-musicais de São João del-Rei e região, em suas demandas de atividades artísticas e de formação de novos músicos” (UFSJ, 2019). Tendo em conta esse fato, a formação de violinistas desde idades mais baixas pode, a longo prazo, contribuir para manter vivas as tradições musicais sanjoanenses, ligadas aos rituais religiosos.

Assim, o “Pequenos Grandes Violinistas” foi criado para atender crianças de 4 a 12 anos, focando-se apenas no ensino do violino. As aulas do projeto são somente coletivas e oferecidas gratuitamente às quartas-feiras, entre as 18h00 e 19h15. As inscrições acontecem em fluxo contínuo, o que pressupõe uma constante adaptação das aulas para um modelo de ensino-aprendizagem aplicável a um grupo heterogêneo. O projeto é coordenado por uma professora de violino do Curso de Música da UFSJ, e contou, no primeiro semestre, com a atuação de 6 discentes do curso como professores.

A primeira chamada para inscrições, amplamente divulgada pela comunicação social, surtiu de imediato uma procura considerável. Em março de 2019, foi feita uma primeira reunião com os encarregados de educação². Nela foram apresentadas as condições de participação e regras de funcionamento das aulas. Destacava-se então que, durante as mesmas, os adultos poderiam e deveriam permanecer nas respectivas salas como espectadores, dando assistência às crianças somente no caso de haver a solicitação de algum dos professores. Foram pontuadas questões como assiduidade, pontualidade e silêncio, como parte fundamental da atuação dos acompanhantes no decorrer das atividades.

O convite para a participação dos pais ou responsáveis nas aulas de instrumento, assemelha-se ao que propõe o método Suzuki, em que estes participam ativamente no processo de aprendizagem da criança. Segundo Shinichi Suzuki, violinista criador do método, qualquer criança é capaz de aprender, desde que o ambiente vivido por ela seja estimulante (ILARI, 2012, p. 187). Suzuki acreditava que a participação das famílias é importante para motivar a criança nas dificuldades da prática instrumental diária, além de auxiliar no desenvolvimento da persistência que o estudo de um instrumento musical exige da criança (idem, p. 199).

Para sensibilizar os encarregados de educação no sentido de compreenderem o seu papel na formação musical das crianças, mais especificamente no que diz respeito à aprendizagem

¹ O Conservatório Estadual de Música tem uma oferta de ensino de violino a crianças entre os 6 e os 9 anos durante o período de Musicalização. Porém, durante esse período, as crianças têm um contato breve com o violino, pois experimentam dois outros instrumentos, obrigatoriamente: flauta doce e violão.

² Os adultos acompanhantes foram chamados de “encarregados de educação”, visando uma nomenclatura que abrangesse qualquer tipo de responsável (Exemplo : pais, avós, tios, padrinhos, padrastos, tutores, etc.).



do violino, a professora coordenadora do “Pequenos Grandes Violinistas” registrou, no final da exposição do regulamento do projeto:

Tal como num jogo, as crianças vão querer sempre avançar para o próximo nível. Isso só será possível se o ambiente familiar lhes proporcionar espaços apropriados. Por isso, lembre-se de: **falar** sobre música e sobre as aulas de violino; **ouvir** e **fazer** música em casa; ter o violino sempre **ao alcance** da criança; e, claro, **acompanhar** o “para casa”. (LEANDRO, 2019).

Além de receberem o convite à participação e observação efetiva nas aulas das crianças, os encarregados de educação tiveram também a oportunidade de serem protagonistas na primeira aula de violino. Nessa aula, numa linguagem semelhante à que seria utilizada posteriormente com as crianças, tiveram acesso à experimentação de atividades de conhecimento básico da estrutura física do instrumento, posicionamento do violino e pega do arco, e ainda a execução de algumas sequências de notas em *pizzicato* e com arco. Em suma, com o auxílio dos professores, os acompanhantes adultos aprenderam de forma breve a segurar o violino e o arco da maneira correta e também tocar as primeiras notas. A partir desse aprendizado, tomaram consciência de algumas das dificuldades em tocar o instrumento e tornaram-se mais familiarizados e, idealmente, mais ativos no apoio ao desenvolvimento gradual das crianças.

Durante o primeiro semestre de funcionamento, inscreveram-se no projeto cerca de 30 crianças, tendo o concerto final contado com a participação de 27. Não foi feito nenhum processo seletivo, mas foi solicitada às famílias a aquisição do instrumento de cada criança. Apesar dessa aquisição não ser obrigatória, até ao final do semestre apenas 3 dos 27 alunos ainda utilizaram instrumentos emprestados.

AS AULAS, OS ARRANJOS E AS BRINCADEIRAS

Para atender todo o público inscrito na primeira leva de matrículas, os professores entenderam ser necessário a divisão dos alunos em três turmas. A turma A era constituída pelas crianças de idades mais baixas – dos 4 aos 6 anos – e a turma B por crianças um pouco mais velhas – dos 7 aos 11 anos, todos iniciando a aprendizagem do violino em simultâneo³. Estas duas turmas integravam portanto alunos de nível *principiante*, cujas aulas decorreram em períodos de meia hora⁴. A turma C incluía crianças dos 8 aos 12 anos que já tinham feito a iniciação ao violino anteriormente, mas ainda se encontram no nível *iniciante*. Esta turma teve aulas um pouco mais longas, de 45 minutos.

As aulas das turmas A e B, de principiantes, eram ministradas pela coordenadora do projeto em conjunto com o número total de professores na turma A. Uma vez que as aulas da turma B decorriam em simultâneo com as aulas da turma C, os professores foram divididos em dois grupos, um para dar assistência aos principiantes e o outro para ministrar as aulas da turma de iniciantes.

Um dos grandes desafios que os professores enfrentaram nas primeiras aulas com os principiantes foi aprender a colaborar com a coordenadora, que ministrava as aulas. Os monitores precisaram de participar ativamente, buscando uma linguagem verbal e corporal suficientemen-

³ Excetuaram-se casos pontuais de crianças que não podiam integrar a turma da idade mais próxima por incompatibilidade horária.

⁴ Ocasionalmente, a turma B foi subdividida em duas turmas ou o horário da aula estendido até 45 minutos, uma vez que muitos dos alunos demonstraram habilidades para um trabalho mais aprofundado.



te confortável para as crianças. Para manter a concentração dos alunos, cada um dos gestos dos professores tinha que servir para organizar as ações coletivas ao longo da aula.

As dinâmicas de brincadeira adotadas pela coordenadora e seguidas pelos restantes professores encontram respaldo na pesquisa sobre educação infantil, o que é relevante pelo fato de uma boa parte dos alunos do projeto se encontrarem nesse nível de ensino:

O brincar no processo de ensino/aprendizagem da Educação Infantil é muito importante, tanto para as crianças como para os educadores. Este momento envolve todos no processo ensino-aprendizagem, tornando real a oportunidade de estabelecer vínculos afetivos, morais, éticos e sociais, dentro de uma convivência fragmentada do brincar e do aprender brincando. (NASCIMENTO, OLIVEIRA & MARQUES, 2016, p. 136).

A turma de iniciantes, que integrava alunos um pouco mais velhos e com experiências prévias de aprendizagem do violino, era uma turma com número menor de participantes – teve entre 4 e 5 crianças ao longo do semestre. Isso permitia maior disponibilidade da parte dos professores para dar assistência às crianças no que dizia respeito a questões posturais ou outras dificuldades técnicas e musicais.

Quanto à metodologia usada em todas as turmas, destaca-se o fato de se dar preferência à imitação como estratégia de ensino-aprendizagem, deixando de lado a leitura de partituras, nesta fase inicial. Suzuki acreditava que o aprendizado da linguagem musical devia se assemelhar à aprendizagem da língua materna: ouvindo, observando e tentando reproduzir. Somente depois de alcançar estabilidade técnica deveria ser introduzida a leitura musical (ILARI, 2012, p. 200). No entanto, partituras e gravações foram sendo enviadas aos encarregados de educação durante este primeiro semestre, tanto do repertório estudado nas aulas, como de repertório auxiliar ou sugestões de audição.

A idade das crianças e a carência de atividades de musicalização anteriores ao ingresso no projeto levaram à inclusão, nas aulas, de atividades que nem sempre priorizaram a utilização do instrumento. Por exemplo, nas primeiras aulas foram dinamizados jogos de socialização, durante os quais os alunos tiveram a oportunidade de se conhecerem. Além disso, em quase todas as aulas foram propostas atividades corporais e vocais, como as que acabaram integrando os arranjos. Nesses processos foi essencial que os professores estivessem sempre dispostos a demonstrar o que era proposto, fosse cantando, dançando ou demonstrando no próprio instrumento.

O repertório trabalhado em todas as turmas foi sendo repensado e redefinido em forma de arranjos, de modo a que pudesse ser apresentado no concerto de final de semestre. Essa opção metodológica assentou, em primeiro lugar, na necessidade de criar um material pedagógico correspondente à realidade dos alunos, passível de ser articulado com atividades lúdicas de musicalização.

É elementar ter em mente que a elaboração do arranjo não é uma atividade descontextualizada, pois o arranjador necessita imaginar a capacidade técnica do instrumentista que irá executar a música e antever as possibilidades no processo de aprendizagem. (FREIRE, MENDONÇA & FREIRE, 2004, p. 3).

Em segundo lugar, baseou-se na convicção de que era vantajoso juntar num só grupo alunos de idades e níveis que poderiam ser consideravelmente distantes. Esta opinião é compartilhada por Liu Man Ying (2012), que destaca a importância da reunião de alunos em vários estágios de aprendizagem:



Os iniciantes se inspiram e se animam a estudar mais para tocar tanto quanto os mais avançados, pois veem os outros, que têm idade próxima à sua, como modelos possíveis de serem alcançados. [...] Os alunos mais adiantados, por sua vez desempenham função importante, [...] pois precisam tocar sua linha melódica da maneira mais perfeita possível, com boa afinação, ritmo e fraseados musicais indicados, além de boa sonoridade. Trabalha-se dessa forma o espírito de liderança musical e também a escuta camerística, na medida em que precisam tocar ouvindo todas as outras linhas melódicas coadjuvantes. (YING, 2012, p. 125-126).

A seleção musical a trabalhar em cada turma partiu, por vezes, das necessidades dos principiantes e, outras vezes, das necessidades dos iniciantes. Foram apresentadas, no concerto final, três peças arranjadas para possibilitar a junção das três turmas: *First Performance* de Katherine e Hugh Colledge; *D'où venez-vous, Perrine?* de Alexandre Metratone (1997); e *Canção do Coelho* (2014/2019) composta pela coordenadora.

Como foi referido anteriormente, as primeiras aulas com os alunos do “Pequenos Grandes Violinistas” incluíram atividades sem o instrumento. Estas atividades consistiam em jogos de socialização, danças e outras brincadeiras, justificando-se pela necessidade de estabelecimento de vínculos interpessoais entre todos os intervenientes, mas também pelo número limitado de violinos disponíveis para empréstimo.

FIRST PERFORMANCE OU POM-POM-PA-PA

Uma dessas atividades, de musicalização, foi uma brincadeira de mãos (adoleta) criada a partir da música *First Performance* (Exemplo 1). Esta peça abre o método em que se encontra e propõe um primeiro contato com o violino em *pizzicato* nas cordas Lá e Ré. O acompanhamento do piano – cuja gravação acompanha o livro – apresenta a melodia propriamente dita, e uma introdução com a duração de dois compassos. A melodia desse acompanhamento foi transcrita para violino, para ser estudada e executada pela turma de iniciantes.



Exemplo 1: *First Performance*, do livro *Stepping Stones* (COLLEDGE; COLLEDGE, 1988, p. 1).

Com as turmas de principiantes, *First Performance* começou por receber o nome de *Pom-Pom-Pa-Pa*, pela forma como foi ensinada: cantando a sílaba *pom* no lugar da nota Ré e a sílaba *pa* no lugar da nota Lá. Uma vez que as crianças não aprenderam lendo, mas sim por imitação, uma das dificuldades que a peça traz é a troca da ordem das notas apenas no último compasso (vf. Exemplo 1). Para facilitar o processo de memorização e criar uma relação entre a altura de cada nota e o corpo, foram propostos gestos que se assemelham a um jogo de adoleta. Assim, cada nota Ré deveria ser cantada batendo as mãos nas pernas e cada nota Lá batendo nas mãos de um colega.

Os procedimentos didáticos para o ensino de *First Performance* passaram então pelas seguintes fases: i. Cantar com as sílabas *pom* e *pa*; ii. Cantar e percutir *pom* nas pernas e *pa* com



palmas (ainda individualmente); iii. Cantar e jogar adoleta com um colega (*po* nas próprias pernas e *pa* nas mãos de um colega); iv. Executar a peça no violino, em *pizzicato*. Durante todas as fases, os alunos tiveram acesso à gravação do piano, enviada para os encarregados de educação por *e-mail*, e as atividades em aula foram sendo feitas com e sem acompanhamento, com velocidades variadas. Todos os professores participaram rotativamente na brincadeira de adoleta, ajudando os alunos ou apenas demonstrando.

INDO P'RA CASA EU VOU

Ao contrário de *First Performance*, a segunda peça estudada foi incluída no repertório partindo das necessidades da turma de alunos mais avançados, e só depois foi pensada a sua adaptação às turmas de principiantes. A versão original é uma canção com o título *D'où venez-vous, Perrine?* (METRATONE, 1997, p. 9) com letra em francês. Seguindo esta influência, os professores responsáveis pelas aulas da turma C sugeriram a criação de uma letra em português, desconsiderando o conteúdo da letra original. Assim surgiu a canção que auxiliou na memorização da melodia e se passou a intitular *Indo p'ra casa eu vou*:

Allegretto

In - do pra ca - sa vou vou Vou can - tan - do es - sa can - ção!

In - do pra ca - sa vou vou Sal - ti - tan - te vou!

Exemplo 2: Adaptação da letra de *D'où venez-vous, Perrine?*, do livro *23 Chansons pour le Violon* (METRATONE, 1997, p. 9).

O mesmo livro integra uma série de arranjos (METRATONE, 1997, p. 8), cujo mais simples consiste num acompanhamento de semínimas nas notas Lá e Mi, alternadamente. O arranjo ajustou-se ao trabalho que estava sendo feito com as turmas de principiantes, pois permitia o contato com essas cordas tanto em *pizzicato* como com arco. Nessas turmas, o estudo desta peça serviu principalmente o propósito de aprender a mudança de corda. A brincadeira criada para a aprendizagem da mesma era uma dança, em que a nota Lá era um agachamento e a nota Mi o regresso à posição levantada. No concerto final, os alunos principiantes executavam essa dança, ao mesmo tempo que tocavam Lá e Mi, no *ritornello* da peça.

CANÇÃO DO COELHO

A *Canção do Coelho*, da autoria da coordenadora do “Pequenos Grandes Violinistas”, utiliza como base o ritmo da primeira variação de *Twinkle, twinkle little star* do método Suzuki (1978, p. 14). Tem como objetivos o estudo de mudanças de corda, entre Lá e Mi, e a variação



da quantidade de arco utilizada (mais nas colcheias, menos nas semicolcheias). O Exemplo 3 mostra as partes do arranjo feito para o “Pequenos Grandes Violinistas”:

Exemplo 3: *Canção do Coelho* (LEANDRO, 2014/2019).

Além da aprendizagem da letra da canção com gestos que a ilustravam, as crianças das turmas de principiantes aprenderam o acompanhamento escrito na terceira pauta. Esse acompanhamento previa, novamente, a associação de movimentos corporais para cima e para baixo dependendo da altura da nota. Mas, além da dança, os alunos foram convidados a incorporar na execução instrumental um elemento de técnicas expandidas, representado pelo X (Exemplo 3), que equivalia a percutir com a mão direita no corpo do violino. Na dança, essa percussão era substituída por uma palma.

A versão final da peça foi montada na seguinte sequência:

- i. Escala de Lá maior descendente (iniciantes) + Canção (principiantes);
- ii. Escala de Lá maior descendente (iniciantes) + posicionamento do violino (principiantes);
- iii. Melodia da canção (iniciantes) + acompanhamento da terceira pauta (principiantes).

CONCLUSÃO

O projeto de extensão “Pequenos Grandes Violinistas” proporcionou um contato simultâneo entre pequenos aprendizes de violino e professores em formação, discentes de um curso de licenciatura em música. A partir dessa experiência inicial, os futuros professores tiveram a oportunidade de ampliar seus conhecimentos na área pedagógica por meio desse contato, que dialogou com a experiência prévia da coordenadora. Aspectos como a linguagem usada, a valorização das relações interpessoais e o recurso às brincadeiras foram explorados durante as aulas, estimulando os professores a se manterem ativos durante todo o processo de aprendizagem dos alunos.

As estratégias adotadas neste primeiro semestre de funcionamento do projeto geraram resultados positivos, comprovados pelo baixo número de desistências, mas também pelo concerto de encerramento de semestre. Nele foram apresentadas as três peças trabalhadas durante as aulas, integrando elementos lúdicos que contribuíram para a sua assimilação. Os alunos do



“Pequenos Grandes Violinistas” puderam assim demonstrar os conhecimentos adquiridos até então, dentre os quais se destacam: nas turmas de principiantes, a postura, a pega do arco, o conhecimento das cordas soltas, o *pizzicato*, e o controle das mudanças de cordas; e na turma de iniciantes, o controle das mudanças de cordas, a variação de elementos relacionados com a utilização do arco e a execução de melodias nas tonalidades de Lá maior e Ré maior.

A reflexão sobre estas práticas de ensino no âmbito da pesquisa tem o potencial de contribuir, por um lado, para o contínuo desenvolvimento das competências pedagógicas dos estudantes de licenciatura em música. Por outro lado, permite a intersecção entre as experiências do instrumentista-estudante e as do instrumentista-professor, o que poderá também favorecer o desenvolvimento pessoal do próprio aluno de graduação enquanto performer.

REFERÊNCIAS

COLLEDGE, K., & COLLEDGE, H. (1988). *Stepping Stones*. Londres: Boosey&Hawkes.

FREIRE, R. D., MENDONÇA, M. L. V. De, & FREIRE, S. F. (2004). Critérios para elaboração de arranjos para aulas coletivas de violino. In *XIII Encontro Nacional da ABEM, Anais*. p. 1-7.

ILARI, B. (2012). Shinichi Suzuki: a educação do talento. In: MATEIRO, T., & ILARI, B. (Eds.). *Pedagogias em educação musical* (p. 185-218). Curitiba: Intersaberes.

LEANDRO, S. (2014/2019). *Canção do Coelho*. [Partitura].

LEANDRO, S. (2019). *Pequenos Grandes Violinistas: Condições de participação e regras de funcionamento das aulas*. [Regulamento de projeto de extensão].

METRATONE, A. (1997). *23 Chansons pour le Violon*. Paris: COMBRE.

NASCIMENTO, C. de M. A. do, OLIVEIRA, M. L. de, & MARQUES, H. (2016). A Música e as Brincadeiras como Estratégias de Ensino na Educação Infantil. *MIMESIS*, 37(2), 131-142.

SUZUKI, S. (1978). *Suzuki Violin School*. Miami: Summy-Birchard Inc. v. I.

UFSJ, PROExemplo (2019, julho 19). *Educar para preservar - Ano VII*. Disponível em: <[https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/extensao/Educar%20para%20preservar%20%20Ano%20VII\(1\).pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/extensao/Educar%20para%20preservar%20%20Ano%20VII(1).pdf)>.

YING, L. M. (2012). *Diretrizes para o ensino coletivo de violino*. 208 f. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, Brasil.



AVALIAÇÃO EM MÚSICA: REFLEXÕES ACERCA DA PERCEPÇÃO E AVALIAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL

SAMANTA ADRIELE NEIVA DOS SANTOS

Universidade Federal do Rio de Janeiro

samantaadrielle@hotmail.com

Resumo: Entender como as *performances* são percebidas e avaliadas torna-se uma ferramenta na qual o indivíduo pode se apoiar para melhorar a sua qualidade musical. O presente ensaio propõe uma breve reflexão sobre o tema avaliação em música, cujo principal referencial teórico se apoia nos pensamentos de McPherson e Schubert (2004), e pesquisas auxiliares. Ao final, será apresentado o modelo de avaliação musical denominado *The Johari Window*, o qual visa melhorar a forma com que a *performance* é recebida e avaliada pelo público.

Palavras-chave: Avaliação em música. *Performance* musical. Reflexões sobre avaliação. *The Johari Window*.

Evaluation in music: reflections on the perception and evaluation of musical performance

Abstract: Understanding how the *performances* are perceived and evaluated becomes a tool in which the individual can support to improve their musical quality. The present paper proposes a brief reflection on the subject evaluation in music, whose main theoretical framework is based on the thoughts of McPherson and Schubert (2004), and auxiliary research. At the end, it will be presented the musical evaluation model termed *The Johari Window*, which aims to improve the way in which *performance* is received and evaluated by the audience.

Keywords: Assessment in music. Musical *performance*. Reflections on evaluation. *The Johari Window*.

INTRODUÇÃO

A *Performance*¹ Musical tem oferecido um campo fértil e multifacetado de pesquisas. Avaliar o nível de uma *performance* musical é uma atividade complexa e requer um grande saber e também uma grande sensibilidade. Seus resultados dependem não somente da formação musical do performer, mas, de uma variedade extensa de fatores extramusicais relacionados ao contexto da avaliação, avaliadores, características da personalidade, dentre outros (COSTA E BARBOSA, 2015).

Pesquisas voltadas para o essa temática estão em ascensão no meio musical. Autores como (SWANWICK, 1994; FRANÇA, 1998; LUCKESI, 2008; TOURINHO, 2001; ANDRADE, 2001), vêm discutindo particularidades e dificuldades da avaliação musical, abarcando aspectos socioculturais, afetivos, cognitivos e psicomotores; necessidade de adequação dos critérios de avaliação musical; clareza do professor em processos formais; o papel da avaliação em concursos/festivais e ainda a avaliação no ingresso de instituições de ensino musical de nível técnico e superior.

A avaliação está historicamente empregada nas atividades humanas, ela “torna possível a nossa vida – ela guia todas as nossas ações” uma vez que estamos constantemente nos avaliando e sendo avaliados, é um processo intencional e que se aplica a qualquer prática (SWA-

¹ No Brasil, a depender do autor, existem três palavras que se referem à palavra *performance* como ação de tocar um instrumento: execução, *performance* e práticas interpretativas. A qual difere da literatura estrangeira, que a utiliza como única expressão para o ato de tocar. (TOURINHO, 2001). Para esse ensaio, a palavra *performance* será usada sem itálico, por fazer parte dos dicionários em português.



NWICK, 2003). Nessa perspectiva, Demo (2002) afirma que “o processo de avaliação não diz respeito somente ao ensino, nem pode ser reduzido somente a técnicas”, segundo o autor, refletir é também avaliar, e avaliar é planejar, estabelecer objetivos etc.

Catapano (2006) destaca o papel da avaliação musical em diferentes atividades, modalidades e níveis do ensino da música. Começando na primeira infância – musicalização – passando pelo ensino fundamental e médio – cursos livres e cursos técnicos de música – e o ensino superior – nas universidades e faculdades de música. Destacamos ainda o ensino de música em escolas especializadas e o ensino de instrumento realizado por professores particulares, “seja em instituições escolares ou em espaços extraescolares, tais como fundações, institutos e organizações não governamentais que realizam projetos culturais, educacionais e/ou sociais” (CATAPANO, 2006:29).

Para Luckesi (1978 *apud* LUCKESI, 2008:33) a definição mais comum e adequada diz que “a avaliação é um julgamento de valor sobre manifestações relevantes da realidade, tendo em vista uma tomada de decisão”. De acordo com o autor, a compreensão constitutiva da avaliação é composta por três elementos; primeiro como um “juízo de valor”, ou seja, “uma afirmação qualitativa sobre um dado objeto, a partir de critérios pré-estabelecidos”. Segundo, a avaliação é feita com base nos “caracteres relevantes da realidade”, sendo assim, “apesar de qualitativo, não será inteiramente subjetivo”. E terceiro, a avaliação como um processo de “tomada de decisão”, o que significa “uma tomada de posição sobre o objeto avaliado”, nesse caso, a avaliação não é vista como uma ação mecânica, mas uma atividade racionalmente definida. (LUCKESI, 2008:33).

Devido à complexidade que envolve o processo avaliativo, e de acordo com o pensamento de Santos *et al* (2000:22) “torna-se imprescindível a utilização de bases teóricas que possam sustentar a formulação de critérios claros para avaliar a execução musical”. Para Tourinho (2001:18), “a avaliação possibilita saber se um processo deve continuar, ser modificado ou mesmo abandonado”. Andrade (2001) investigou os critérios de avaliação adotados por regentes nos coros escolares e Swanwick (2003) propõe que o conhecimento seja avaliado de forma abrangente, defende critérios cuidadosamente selecionados e sequenciados para a avaliação de cada forma de envolvimento musical.

AVALIAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL

Tourinho (2001:20) destaca que no processo de avaliação da *performance* musical não deverão ser utilizadas medidas tradicionais de avaliação, adotadas na escola regular – como por exemplo, testes escritos. Devem ser buscadas “situações reais de *performance*”, ou seja, “as atividades de avaliação devem determinar a habilidade do estudante em realizar tarefas específicas lidando com material musical numa situação real mais do que sua habilidade em responder questões verbais ou escritas”. A despeito de tal dificuldade, França (2004:31), afirma que “em contextos de ensino musical que envolvem processos formais de avaliação – como o vestibular ou os recitais periódicos – cresce a demanda pela explicitação dos critérios empregados”. No entanto, o vocabulário empregado na avaliação do ensino regular, pode ser adaptado e utilizado para a avaliação da *performance* musical. “Palavras como validade, confiabilidade, normas, avaliação formativa e somativa, avaliação padrão, autoavaliação, avaliação real, padrões, rubrica, norma, boletim de avaliação e critérios são usadas com o mesmo significado que na avaliação de outras disciplinas” (TOURINHO 2001:25).



A avaliação da *performance* musical têm várias limitações, é comum os avaliadores focarem sua avaliação em uma série de parâmetros, sejam eles pessoais – resultantes de trabalhos anteriores como *performer* ou avaliadores – ou critérios pré-determinados – quando a avaliação é designada por uma autoridade ou instituição de ensino. A esse respeito, Lusca (2014:120) aponta que “a prática educativa, artística e de pesquisa de *performance* musical revelou uma controvérsia geral sobre as estratégias de avaliação na *performance* musical, mostrando que não há um consenso unânime entre os especialistas referindo-se a utilização de marcas globais ou escalas segmentados.

Thompson e Williamon (2003) destacam uma série de fatores necessários para que o avaliador possa cumprir a sua função ao julgar uma *performance* musical:

É importante que o avaliador saiba reconhecer o que constitui uma boa *performance*; conheça o gênero e o estilo que está sendo apresentado; possa distinguir a qualidade da *performance* em si da qualidade da composição; e, ainda, que possa reconhecer, entre os diversos aspectos da *performance*, o que está relacionado à técnica, à interpretação ou aos demais aspectos a serem avaliados. Em relação a este último aspecto, os autores distinguem entre a avaliação *holística*, em que é atribuída apenas uma nota geral ou global, da avaliação *segmentada*, em que a nota representa a soma dos diversos aspectos observados. (THOMPSON E WILLIAMON, 2003 *apud* CATAPANO, 2006:55).

Tem sido constante a busca em adotar critérios mais objetivos na avaliação da *performance* musical, sejam em concursos, festivais de música ou mesmo avaliações de disciplinas e processo seletivo para o ingresso em instituições de ensino. McPherson e Schubert (2004:61) afirmam que as formas típicas de avaliação musical têm duas finalidades distintas: determinar a classificação de uma *performance* se comparado a outras e/ou o quanto uma *performance* cumpriu os critérios de avaliação pré-determinados.

Santos *et al* (2000:22), elenca as perspectivas mais discutidas no diálogo da temática que envolve a avaliação em *performance* musical como; a) o equilíbrio entre objetividade e subjetividade; b) a definição de comportamentos musicais relativos à execução; c) o conteúdo a ser avaliado; d) a formulação de critérios de avaliação; e) a base teórico-pedagógica que vai fundamentar o processo avaliativo.

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO EM MÚSICA

O uso de critérios adequados para avaliar a *performance* tem sido objeto de diversos estudos. Os resultados abarcam um agrupamento de dimensões distintas que os intérpretes devem demonstrar simultaneamente durante a *performance*. Para Winter (1993 *apud* TOURINHO, 2001:21), o conjunto de dimensões apresentadas pelo *performer*, inclui a “memória, aspectos técnicos, controle de dinâmica, velocidade e estrutura da peça. A estrutura abrange as linhas melódicas, qualidade de timbre, improvisação e a habilidade de controle de tempo, liberdade e repetição em *performances* sucessivas”.

Andrade (2001) afirma que no campo da educação musical, os critérios de avaliação mais conhecidos estão inseridos na “Teoria e Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical” propostos por Swanwick e Tillman (1986), os quais “possibilitam identificar o nível de desenvolvimento musical que o aluno se encontra, permitindo a avaliação das atividades musicais de composição, apreciação e execução” (ANDRADE, 2001:10). Os critérios são elaborados num esquema



em forma de espiral que se desenvolve de forma sequenciada e cumulativa através de quatro patamares (ou camadas) correspondentes a estágios de dimensões do conhecimento musical – *Materiais, Expressão, Forma e Valor* (COSTA E BARBOSA, 2015:134).

A avaliação musical poderá ser influenciada por um número de fatores adicionais que terão impacto direto sobre a qualidade da avaliação. Nesse sentido, Boyle aponta que:

A avaliação de uma *performance* musical é baseada nas sensações que a música transmite e em como elas são processadas pelo cérebro. A avaliação de uma mesma *performance* pode ser diferente entre um indivíduo e outro. Alguns se prendem à análise de aspectos estritamente musicais, outros abordam também aspectos extramusicais. Outros ainda se atentam para aspectos emocionais despertados pela interpretação. (BOYLE, 1987 *apud* QUADROS, 2012).

Corroborando esse pensamento, McPherson e Schubert (2004:62) acreditam que com uma visão ampliada, a qual inclui – critérios musicais, fatores extramusicais e não musicais, além de erros de medição – é possível ter uma compreensão mais completa do processo de avaliação musical. Quanto aos critérios musicais, os autores sugerem que pelo menos quatro tipos de competências sejam utilizadas para definir os critérios de avaliação de uma *performance* – técnica (fisiológica, física e instrumental); interpretação; expressão e comunicação. Tais critérios contêm um misto de categorias que podem ser classificadas como habilidades e talento artístico.

Nesse sentido, há um recorrente questionamento na avaliação da *performance* musical, assim como em qualquer tipo de julgamento ou avaliação, o seu caráter subjetivo. Para Boyle e Radocy (1987 *apud* MARQUES, 1998) “mesmo procedimentos de avaliação que são inerentemente subjetivos, tais como audições, podem tornar-se mais válidos quando os forçamos a terem focos mais objetivos”. Reconhecer uma *performance* expressiva não é uma tarefa difícil de ser cumprida por um observador sensato, porém, essa tarefa se torna complexa ao descrevê-la de forma objetiva “devido à lacuna epistemológica que separa o discurso musical e o conceitual” (JOHNSON, 1997:272 *apud* FRANÇA, 2004:31).

Os fatores extramusicais são em grande parte subjetivos. Trata-se de uma área complexa e controversa, pois, os diversos itens pertencentes a essa categoria são considerados por alguns como parte do valor musical e por outros como algo que só produz confusão na avaliação, entretanto, o *performer* pode utilizar determinado conhecimento pertencente a essa área para melhorar a sua *performance*. Segundo McPherson e Schubert (2004:66), tais fatores podem ser divididos em três fontes de aprimoramento da avaliação extramusical; a) aquela em que o intérprete pode controlar diretamente – auto eficácia, variações expressivas, atratividade e talento, movimento – b) aquelas que dependem do contexto da execução – comunicação dentro do conjunto, acústica, fatores sociais, apoio do público – e, c) aquelas relacionadas às características do avaliador – influências de memória, primeiras impressões, humor do avaliador, familiaridade e preferências.

Nesta perspectiva, Boyle (1987 *apud* TOURINHO 2001:9) acredita que a esses fatores elencados anteriormente, podem ser acrescidos o ato de tocar de cor, ou mesmo “prosseguir tocando depois de algum incidente” – como falta de energia elétrica ou partituras que caem – “o aspecto visual do virtuosismo, que tanto encanta plateias e que são passíveis de influenciar um julgamento”. Para Tourinho (2001:40) “avaliar a *performance* envolve atitudes observáveis, não só auditivamente, mas visualmente”, essas atitudes remetem a fatores extramusicais conforme relato a seguir:



A *performance* envolve também aspectos extramusicais, desde a aparência física do executante, como roupas, gestos, passando pelo próprio *status* que esta pessoa aufere em seu meio – durante uma execução pública, um aluno sabidamente mais conceituado gera uma expectativa diferente na plateia – a fatores puramente extrínsecos como aparatos cênicos, luzes, efeitos especiais, comuns em apresentações de rock, por exemplo (TOURINHO, 2001:9).

McPherson e Schubert (2004:73) definem fatores não musicais como “aqueles relacionados à eficácia”. Exigem grande compreensão por parte dos avaliadores, tendo em vista que podem produzir preconceitos injustos, porém, para o *performer* cabe apenas estar consciente da sua existência, mas não há muito que se fazer para melhorar a sua avaliação na *performance*. Os autores afirmam que apesar de apresentarem apenas dois tipos de fatores não musicais – estereótipo e ordem de atuação da *performance* – várias questões levantadas na seção extramusical também podem ser listadas como não musical.

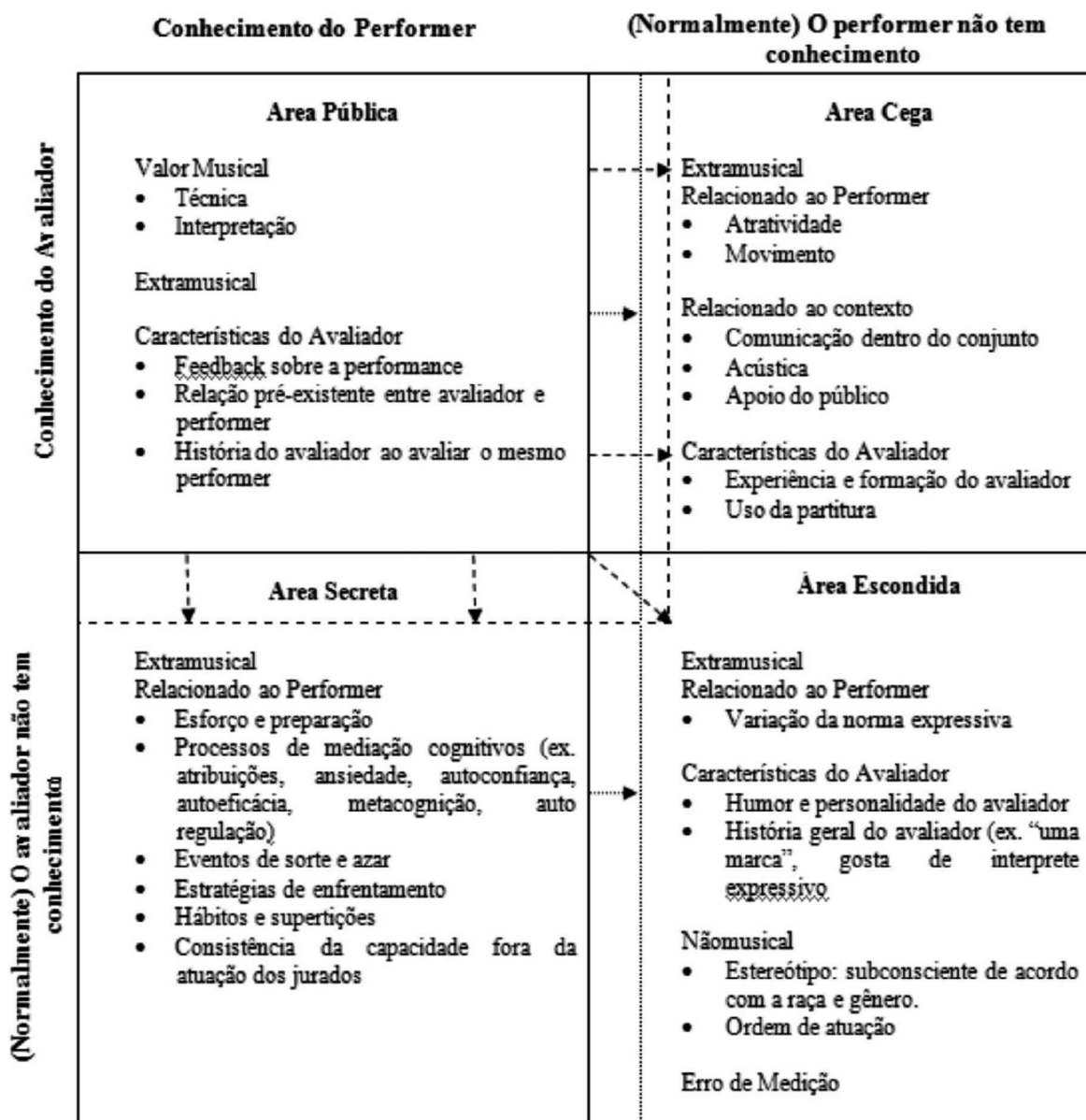
THE JOHARI WINDOW

A partir das questões elencadas acima, as quais podem ou não interferir na avaliação da *performance* musical e no intuito de auxiliar os músicos aclarando quais aspectos da avaliação são mais importantes, McPherson e Schubert (2004:74) apresenta um método que reúne diversos elementos contidos na avaliação musical. Foi desenvolvido nos anos 50, pelos psicólogos americanos Joseph Luft e Harry Ingham, e nomeado “*Johari*”, combinando seus primeiros nomes, Joseph e Harry. Esse método fornece informações úteis para melhorar a comunicação interpessoal através da autoconsciência e compreensão, apontando quais aspectos podem ser aprimorados para que o intérprete aumente suas possibilidades de melhorar a avaliação da sua *performance* musical. Os autores sugerem que cada *performer* organize sua ‘janela pessoal’, de acordo com o autoconhecimento e o que acredita ser relevante em sua *performance* de acordo com o julgamento do avaliador.

Luft (1969 *apud* MCPHERSON E SCHUBERT, 2004:75) explica que *The Johari Window* é um modelo de percepção do comportamento e motivação, utilizada principalmente na terapia psicodinâmica. Neste modelo de aplicação da *The Johari Window*, “outros” é destinado as pessoas que fazem a avaliação – um juiz ou o público. O modelo propõe que ao interagir com os outros, a “consciência” pode ser dividida em quatro quadrantes denominados:

- *área pública*: o indivíduo é consciente de alguns comportamentos e motivações que também são perceptíveis para os outros.
- *área cega*: alguns comportamentos e motivações são inacessíveis para o indivíduo, mas acessível para os outros (sendo assim, isto se torna um ponto cego para o indivíduo).
- *área secreta*: o indivíduo vai esconder certas motivações e comportamentos, e, portanto, esta é a parte secreta do modelo.
- *área escondida*: há uma parte do comportamento e motivação dos quais nem o indivíduo, nem outros, estão conscientes. (MCPHERSON E SCHUBERT, 2004:75).

O modelo apresentado abaixo (Exemplo 1) trata da representação gráfica da *The Johari Window*, de acordo com os teóricos McPherson e Schubert (2004).



Exemplo 1: *The Johari Window*, McPherson e Schubert (2004).
Nesse modelo se aplica uma relação de consciência individual e juiz imaginário.

Existem duas linhas, uma pontilhada verticalmente, e outra tracejada fechando o quadrante superior esquerdo. A linha pontilhada e as setas indicam a direção no quadrante em que o intérprete deverá ter como objetivo, ou seja, aumentar o lado esquerdo e reduzir direito. A linha tracejada e as setas indicam o sentido tradicional no qual a *The Johari Window* deve ser alterada, neste caso, o intuito é tornar o quadrante que compreende a área pública maior e consequentemente os demais quadrantes menores.

No quadrante superior esquerdo os fatores de avaliação são de conhecimento tanto do performer e quanto do avaliador. Já no quadrante inferior direito, tais fatores estão escondidos de ambos, McPherson e Schubert (2004:76) afirmam que por ser uma região oculta, a confiabilidade da avaliação pode ser ameaçada. No que diz respeito aos quadrantes das áreas secreta e cega, os autores acreditam que a eficácia da avaliação pode estar ameaçada.



Para a eficácia do modelo proposto, o *performer* deverá se esforçar para reduzir a área dos quadrantes do direito da janela, e ampliar os quadrantes da esquerda. As janelas serão sempre diferentes, ou seja, não existem dois indivíduos que terão janelas idênticas. Os quatro painéis poderão englobar vários outros fatores usados para melhorar a avaliação da *performance* musical. Em geral, quanto mais as pessoas estão conscientes de seus fatores de controle de atuação, serão mais propensas a melhorar a sua *performance*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos últimos anos a avaliação em música tem sido um tema emergente em pesquisas na área musical. Muitos pesquisadores brasileiros têm se dedicado ao tema, fomentando a discussão e a produção de materiais bibliográficos nesse sentido. Várias questões pertencentes ao processo de avaliação, geralmente não são compreendidos ou considerados pelo *performer*.

Pudemos verificar que uma das maiores dificuldades apontadas pelo referencial teórico utilizado como suporte para esse ensaio, é a elaboração de critérios válidos e confiáveis para avaliar a *performance* musical. A subjetividade gerada pela ausência desses critérios pode tornar a avaliação arbitrária e inconsistente, trazendo grandes prejuízos à *performance* avaliada. A despeito dessa dificuldade França (2004:32) afirma que na “base do estabelecimento de critérios – o *como* avaliar – persistem as questões *o quê* e *para quê* avaliar, cujas respostas não se formulam sem um amplo diálogo acadêmico que deve partir da reflexão sobre a própria essência da música”.

A teoria apresentada por McPherson e Schubert (2004) apresenta perspectivas que clareiam muitos problemas não discutidos anteriormente na avaliação geral da *performance* musical. Os fatores extramusicais da *performance* ainda é uma fonte pouco explorada, e seu conhecimento, tanto por parte do *performer* quanto avaliadores e pesquisadores, poderia gerar um grande impacto positivo na melhora da avaliação de uma *performance* musical. Embora ainda haja muitas questões a serem investigadas a fim de garantir regimes de avaliação mais justos, imparciais e confiáveis, o *performer* pode aprimorar a sua avaliação aplicando a teoria à sua própria *The Johari Window*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Margaret Amaral de. A avaliação da execução musical de grupos corais. In: III Seminário de Pesquisa do Sul. Curitiba. 2000.

CATAPANO, Elizabet Alves. *A avaliação da performance no canto lírico: uma análise de conteúdo*. Brasília. 2006. 266f. Dissertação de Mestrado em Concepções e Vivências em Educação Musical. Universidade de Brasília. Brasília. 2006.

COSTA, Maria Clara e BARBOSA, Jaime Filipe. Avaliação da *performance* instrumental pelos professores de trompete: questões e desafios. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, 2015, p. 134-148.



FRANÇA, Cecília Cavaliri. Dizer o indizível?: considerações sobre a avaliação da *performance* instrumental de vestibulandos e graduandos em música. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, 2004, p. 31-48.

IUSCA, Dorina. The effect of evaluation strategy and music *performance* presentation format on score variability of music students' *performance* assessment. George Enescu" University of Arts. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. 2014.

LUCKESI, Cipriano Carlos. *Avaliação da aprendizagem escolar: estudos e proposições*. 19. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

MARQUES, Eduardo Frederico Luedy - Avaliação em musica: considerações acerca da avaliação nas práticas interpretativas em música. In: Urucungo: Periódico On-line de Música. UFBA. 1998. Disponível em: <http://www.manuka.com.br/artigos/luedy/luedy1.htm>.

MCPHERSON, Gary E. e SCHUBERT, Emery. Measuring *performance* enhancement music. In: WILLIAMON, A. (Org). *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. London: Oxford University Press, 2004. p. 61-82.

QUADROS, João Fortunato Soares e Brito, Mikely Pereira. Avaliação de *performance* por ouvintes: um estudo com estudantes de licenciatura em música da FAMES. In: *Per Musi*, nº 26. Belo Horizonte. 2012.

SANTOS, Cynthia Geyer; HENTSCHKE, Liane; FIALKOW, Ney. Avaliação da execução musical: relações entre as concepções e práticas adotadas por professores de piano. In: *Revista da ABEM*, nº 5. 2000.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Trad. de Alda Oliveira e Cristinha Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TOURINHO, Cristina. *Relações entre os critérios de avaliação do professor de violão e uma teoria de desenvolvimento musical*. Salvador, 2001. Tese de Doutorado em Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2001, 236f.



CISTROS E GUITARRAS DO SÉCULO XVIII: UM ESTUDO REPERTORIAL APROXIMATIVO

LUCIANO HERCÍLIO ALVES SOUTO

Universidade do Estado do Amazonas
lhasouto@yahoo.com.br

Resumo: Esta pesquisa investiga o repertório instrumental do século XVIII para cistre e sua adaptação para a viola de arame, com o objetivo de suprir uma lacuna dessa produção musical na literatura da viola, decorrente da falta de registros musicais originais. Considerando as semelhanças entre os instrumentos históricos de cordas dedilhadas nos aspectos notacional, técnico-idiomático e repertorial, discute procedimentos de transcrição a partir de excertos das Sonatas contidas no Tratado *The art of playing the Guitar or Cittra* (1760) de Francesco Geminiani (1687-1762), buscando resultados que possam se desdobrar em performances musicalmente coerentes em relação às especificidades técnico-instrumentais e estilísticas do compositor.

Palavras-chave: Música. Instrumento de corda. Grupo musical.

18th Century Cistros and Guitars: an approximate repertorial study

Abstract: This paper investigates the eighteenth-century instrumental repertoire for cistre and its adaptation to the brazilian baroque guitar, aiming to fill a gap of this musical production in the guitar literature, due to the lack of original musical records. Considering the similarities between the historical instruments in the notational, technical-idiomatic and repertorial aspects, he discusses transcription procedures from excerpts from the sonatas contained in Francesco Geminiani (1687-1762) *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760), seeking results that can unfold into musically coherent performances in relation to the composer's technical-instrumental and stylistic specificities.

Keywords: Music. String instrument. Musical group.

INTRODUÇÃO

Em 2016 nos integramos à equipe de pesquisadores do Laboratório de Musicologia e História Cultural¹ da Universidade do Estado do Amazonas e, no âmbito da sua produção científica e artística, estabelecemos contato com processos de pesquisa relacionados à transcrição, edição e apresentação pública de repertório instrumental, camerístico e orquestral do século XVIII. Desde então desenvolvemos atividades relacionadas à produção artística e revisão de partes musicais, quando nos deparamos com o problema da falta de repertório correspondente para o instrumento que utilizamos, no caso, a viola de arame. Desta forma, incorporamos ao nosso repertório algumas obras com acompanhamento de baixo contínuo escritas para guitarra barroca por autores como Corbetta (1643), Granata (1651), e uma transcrição anônima da sonata nº 12 (Folia), de Corelli (1725-30), publicadas por Tyler (2010) e adaptamos Concertos e Sonatas de Antonio Vivaldi (1678-1741) e Aleixo Botelho de Ferreira (1790), escritos originalmente para alaúde e bandolim.² Inicialmente o processo de adaptação acontecia de forma bastante pragmática, acomodando diretamente a tessitura das obras musicais ao registro da viola, com

¹ O Laboratório de Musicologia e História Cultural é um grupo de pesquisa sediado na Escola Superior de Artes e Tursimo da Universidade do Estado do Amazonas, do qual participam Docentes efetivos e Discentes dos Cursos de Graduação em Música e Mestrado em Letras e Artes da UEA.

² Entre elas: Antonio Vivaldi (1678-1741); Concerto in Ré Maior RV 93 para alaúde, dois violinos, viola e contínuo. / Concerto para dois bandolins, cordas e contínuo em Sol Maior, RV 532. / Trio Sonata RV 82, em Dó Maior para violino, alaúde e baixo contínuo. Aleixo Botelho de Ferreira (1790); Sonata para Bandolim Solo e Baixo Contínuo.



o objetivo de atender à demanda imediata por algum repertório que pudesse integrar a agenda de concertos da Orquestra Barroca do Amazonas³. Desta prática surgiram muitas dúvidas sobre como poderíamos proceder de modo a suprir tal necessidade de maneira suficiente, pois, se fossem necessárias constantes transcrições e adaptações de obras musicais escritas originalmente para outros instrumentos como o alaúde e o bandolim, por exemplo, como isso poderia ser feito de modo a se obterem resultados musicalmente satisfatórios? Quais seriam os critérios adequados? Que procedimentos seriam necessários? Quais aspectos deveriam ser considerados? Buscando responder a tais perguntas, iniciamos uma busca pela produção camerística e orquestral para cordas dedilhadas dos séculos XVII e XVIII, o que nos conduziu até compositores como Canaletti (1770), Noferi (1730) e Geminiani (1760), que compuseram obras camerísticas para cistre, cuja adaptação para a viola de arame constitui o propósito desta pesquisa. A escolha das Sonatas contidas no tratado de Geminiani se deve em virtude do fato de que, possivelmente, esta obra constitua a publicação para o instrumento mais importante do século XVIII conforme observado por Neves (2017, p. 142) e pela qualidade musical das onze peças contidas no tratado.

INSTRUMENTOS HISTÓRICOS DE CORDAS DEDILHADAS E SUAS SIMILARIDADES

Partimos da consideração de que certas similaridades existentes entre os instrumentos históricos de cordas dedilhadas nos aspectos notacional, técnico-idiomático e repertorial propiciem a compreensão do processo de transcrição e adaptação de composições musicais para viola de arame, escritas originalmente para outros instrumentos da família como no caso do cistre, por exemplo. Tais semelhanças são observadas por Tyler (1980 p. 24), que escreve:

Sendo a música para *vihuela*, *viola* e *alaúde* idêntica em todos os aspectos, excetuando-se, talvez, o estilo regional, não é de se admirar que obras para *vihuela* tenham sido impressas para *alaúde* em antologias importantes publicadas por Pierre Phalèse, que também incluíram obras para guitarra de quatro ordens. Bartholomeo Liuto Panhormitano publicou um tratado sobre a técnica de *intavolare*, intitulado *Dialogo quarto de musica... per intavolare... con viola da mano over liuto...* (NÁPOLES, 1559). Para ele, não havia diferença plausível entre os dois instrumentos. (Tradução: NOGUEIRA, 2008, p. 87).

As similaridades apontadas por Tyler (1980) se justificam na medida em que a *vihuela*, a guitarra e o alaúde compartilham a mesma forma de notação musical e se assemelham quanto à utilização dos mesmos recursos técnico-idiomáticos, à exceção dos rasqueados, de uso exclusivo das guitarras, segundo Nogueira (2008, p. 87). Não obstante o compartilhamento do mesmo sistema notacional, as semelhanças em relação aos recursos técnico-idiomáticos e o intercâmbio repertorial, a adaptação de obras musicais entre tais instrumentos não constitui uma tarefa simples. A transcrição notacional e ou a realização da leitura diretamente na partitura ou tablatura escrita para determinado instrumento por outro da mesma família pode se valer de diversos recursos, como por exemplo, transcrições do tipo “nota a nota”, “transcrição comum”,

³ Vinculada ao Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade do Estado do Amazonas, a Orquestra Barroca do Amazonas foi constituída em 2009 por professores e alunos dos Cursos de Graduação em Música e Pós-graduação em Letras e Artes, com o objetivo de interpretar o repertório musical brasileiro do período colonial, especialmente do século XVIII e início do século XIX, por meio de cópias de instrumentos musicais de época. Desde então o grupo se dedica à pesquisa em fontes musicais primárias e secundárias, tendo realizado turnês nacionais e internacionais e gravado cinco CDs.



“afinação por peça”, “por afinação” e “transcrição direta” por meio da Scordatura⁴, como propõem Borges (2007) e Cardoso (2014). No entanto, esse esforço de aproximação do conteúdo musical original pode não ser o suficiente para se obterem resultados que possam se desdobrar em performances musicalmente satisfatórias, na medida em que “toda transcrição musical implica em uma perda, seja dos elementos cuja codificação não existe no outro conjunto de signos para o qual se pretende transcrever, ou daqueles cuja codificação não fora prevista, na medida em que considerados contingentes e, portanto, sequer codificados em primeira instância” (NOGUEIRA, 2008, p. 86). Desta forma, determinados conteúdos grafados no sistema de notação em tablatura que utiliza códigos icônicos e indiciários, quando transcritos para notação mensural (partitura), resultam em uma valorização da altura relativa das notas musicais em detrimento de sua digitação, resultando no desaparecimento de recursos técnico-idiomáticos específicos de instrumentos como guitarras e alaúdes barrocos. Portanto, determinados conteúdos só serão recuperados se forem previstos por uma perspectiva interpretativa que considere uma execução musical aproximada do idioma instrumental de época.

INTERPRETAÇÃO MUSICAL: IDIOMATISMO E ESTILO

Sobre a interpretação musical, Thurston Dart (2002) escreve:

A interpretação deve ser idiomática e ter estilo, não importa que sonoridades empregue. Cada instrumento e cada versão da obra vai exibir uma faceta diferente da música para o ouvinte, e o executante deve ter o cuidado de iluminar essas facetas de modo brilhante e seguro. As execuções devem ser idiomáticas: cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros. [...] As interpretações também devem ter estilo: devem ser iluminadas pelo conhecimento mais pleno possível dos pontos especiais de fraseado, ornamentação e andamento que estavam associados à música quando foi ouvida pela primeira vez. O intérprete tem todo o direito de decidir por si mesmo se é melhor esquecer alguns desses pontos particulares, mas deve pelo menos estar consciente de que já existiram e de que, em certa época, foram considerados um traço essencial de uma interpretação agradável (DART 2002, p. 212-213 Apud: CARDOSO, 2014, p. 22).

Em relação à ideia de que “cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros”, adotaremos uma abordagem musicológica que se coaduna àquela estabelecida por Nogueira (2008), Costa (2012) e Cardoso (2014), que propõem uma interface entre o instrumento cujo repertório fora originalmente escrito e aquele para o qual se pretende realizar a transcrição, considerando os elementos idiomáticos presentes na tablatura original, mas pertencentes a ambos os instrumentos. Entre os aspectos que serão considerados estão as ligaduras de mão esquerda, presentes tanto nas tablaturas originais de Geminiani quanto na prática interpretativa dos instrumentos envolvidos no processo de transcrição estudado. Sobre tal recurso técnico-idiomático, Nogueira (2008, p. 107-108) escreve: “a ligadura, inexistente

⁴ Borges (2007, p. 20) escreve que “Scordatura é um termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda (CAMPBELL, 2004, p. 277). Tal mudança pode ser com o intuito de ampliar a tessitura do instrumento, ou explorar “novas cores, timbres, sonoridades e possibilidades harmônicas alternativas” (BOYDEN, 2001, p. 290). Ainda segundo Boyden, este tipo de procedimento pode auxiliar na imitação de outros instrumentos, assim como fez Heinrich Ignaz Franz Von Biber (1644-1704) em sua Sonata nº. 12 (A ascensão de Cristo ao Paraíso) da série Sonatas do Rosário para violino e baixo contínuo.”



na notação do séc. XVI passa a ter significado de ornamento, então denominada *Cheute* e, mais adiante em Nicolas Deroisier, (*Lês principes de la gitarre*; 1696), *Tirades* (Tiratas) quando descendente; também *Stracino* em italiano e *Extrasino* em espanhol para ambos os sentidos”. No caso dos instrumentos de cordas dedilhadas, cumprem diferentes funções conforme a situação e o contexto, entre elas o ajuste da “hierarquia gramatical”) relacionada à métrica e à retórica barrocas, vinculadas à *Decoratio*, etapa retórica da construção do discurso musical na qual se encontram as recomendações ao executante acerca da ornamentação. Segundo Butt (1990, p. 208-209):

Ligaduras são mais freqüentemente associadas com os níveis de diminuição relativos ao *Decoratio* da música. (...) Na música para cordas a função de um ligado pode variar amplamente segundo um contexto, implicando acentuação, destaque da dinâmica ou a negação da pulsação esperada. (...) Alguns ligados podem ser vistos como motivos em si, se desenvolvendo enquanto a música avança; alguns impõem um ritmo que é diferente daquele da harmonia ou barra de compasso; alguns sublinham uma linha melódica que de outro modo estaria obscura na figuração; outras sugerem andamento e dinâmica. A música freqüentemente compreende a interação de vários elementos: ritmo métrico e harmônico, consistência figurativa e melódica e proporção. É freqüentemente a ambigüidade de qual elemento tem prioridade em qualquer trecho que dá à música sua qualidade particular. Ligados freqüentemente dão-nos um insight sobre como isso é conseguido, refletindo o momentum e simetria da música; às vezes eles executam várias funções interpretativas ao mesmo tempo, (IN: COSTA, 2012, p. 143).

Em relação ao estilo, buscamos, num primeiro momento, contextualizar a acepção setecentista e oitocentista do termo a partir das definições apresentadas por dicionários de época, entre os quais o “Dicionário da maior parte dos termos homónimos, e equívocos da língua portuguesa” (1842) de Antonio Maria Couto apresenta a seguinte definição:

Estylo significa ponteiro com que se escreviam as letras ou gravavam nas tábuas enceradas nos tempos dos Romanos, agudo de um lado para esculpir e achatado do outro para apagá-las, antes da invenção da escrita no papyrus, e papel. Depois se passou a usar deste vocábulo na acepção da maneira, e modo de falar, de compor, de andar, de viver, de praticar, (COUTO, 1842, p. 128).⁵

O *Dictionnaire de Musique*⁶ de Brossard (1708) define o termo como sendo a maneira individual e particular de se expressar, de pensar, de escrever, ou fazer qualquer outra coisa. Em música, se refere ao modo particular de compor, tocar ou ensinar, relacionando tais particularidades às diferentes nações, aludindo à ideia dos “estilos nacionais”, muito presentes nos livros de história da música. Desta forma, o estilo de Palestrina difere do de Lully e do estilo de Corelli. O estilo dos italianos se difere dos franceses, dos espanhóis etc. diferenciando também os estilos musicais sacro e teatral:

Style, a manner of finding, playing and composing. The Style is properly the manner each person has either of composing, playing, fingering or teaching. Wich is very different both with respect to difference genius of countries, nations, and of different matters, places, times, subjects, passions, expressions. Thus we fay, the style of Palestrina, of Lully, and off Corelli, the Style of the Italians, French, Spaniards, etc. The Styles of the Gay Pieces of

⁵ Disponível em: <http://goo.gl/C9WbdJ> Acesso: 28/07/2019, 10h:51min.

⁶ Disponível em: <http://goo.gl/uKQ7tv> Acesso: 28/07/2019, 11:09 min.



music is very different from that of serious ones. The Style of Church music is very different from that for theatres, (BROSSARD, 1708, p. 242).⁷

Pelo exposto até o momento, podemos supor a investigação da produção musical para Cistre por autores como Geminiani (1760), bem como sua adaptação para viola de arame constitua um empreendimento indispensável, considerando que o cistre tem sido “- pouco lembrado nas salas de concerto do cenário atual, ou, por vezes, mesmo desconhecido do público moderno – foi um instrumento musical de considerável reputação na cultura renascentista, cujos usos variaram desde uma atuação solista a instrumento de música de câmara, integrante, dentre outras formações, do broken consort.” (NEVES, 2017, p. 130). Sobre as qualidades do Cistre ou Guitarra inglesa, Tyler e Sparks (2011) escrevem:

Suas cordas de metal deram um volume maior de som do que poderia ser produzido por uma guitarra, e as cordas individuais no quinto e sexto curso produziam notas verdadeiramente graves, não o som um tanto ambíguo que inevitavelmente resulta do encordoamento em oitavas. Algumas excelentes guitarras inglesas foram feitas durante o ano de 1760 (especialmente por John Preston de Londres); e embora grande parte do repertório do instrumento seja bastante trivial, algumas belas obras foram compostas para ele, incluindo uma sonata para violino e guitarra de Johann Christian Bach, música do eminente violinista italiano Francesco Geminiani, e vários trabalhos do compositor e editor escocês James Oswald. (TYLER E SPARKS, 2011 p. 208).⁸ (Tradução nossa).

A citação acima traz uma pertinente informação no que concerne aos valores musicais subjacentes às qualidades materiais do instrumento, tais como maior volume e clareza sonora no registro grave, resultantes das cordas metálicas utilizadas nas ordens de cordas simples, empregadas no quinto e sexto cursos. Essas duas informações apontam na direção da escolha da Viola de arame como um instrumento estratégico para a adaptação das obras de Geminiani, considerando que a utilização de cordas metálicas pela mesma se aproxima do timbre e volume sonoros do cistre, diferentemente da guitarra barroca, por exemplo, encordada com cordas de tripa ou material sintético similar. A encordatura utilizada por Ribeiro (1789)⁹ para a viola de arame propõe bordões oitavados na quarta e quinta ordem do instrumento como afinação usual à época, aproximando-a sobremaneira do registro grave do cistre, conforme a descrição apresentada por Tyler e Sparks (2011) no que se refere a este último instrumento.

⁷ Estilo, uma forma de encontrar, tocar e compor. O Estilo é propriamente a maneira que cada pessoa tem de compor, tocar ou ensinar., que é muito diferente do outro, tanto no que diz respeito à diferença dos países, nações, quanto diferentes assuntos, lugares, épocas, temas, paixões, expressões. Assim, o estilo de Palestrina, de Lully e de Corelli, o estilo dos italianos, franceses, espanhóis, etc. O estilo de música da Igreja é muito diferente daquela que é feita para os teatros, (Tradução nossa).

⁸ No original: “No sooner had the English guitar gained widespread popularity than serious musicians began to attack, dismissing it as a superficial instrument, unworthy of serious study. As early as 1757 Dr John Brown was deriding it as ‘a trifling instrument in itself, and generally now taught in the most ignorant and trifling manner’;³⁵ but its importance during the second half of the eighteenth century should not be underestimated. Its metal strings gave it a greater volume of sound than could be produced by the gut-strung guitar, and the single strings on the fifth and sixth courses produced true bass notes, not the somewhat ambiguous pitch that inevitably resulted from octave stringing. Some superb English guitars were made during the 1760s (especially by John Preston of London); and although much of the instrument’s repertoire is rather trivial, some fine works were composed for it, including a sonata for violin and guitar by Johann Christian Bach, music by the eminent Italian violinist Francesco Geminiani, and several works by the Scottish composer and Publisher James Oswald (TYLER and SPARKS, 2011 p. 208).

⁹ Manuel da Paixão Ribeiro, *Nova Arte de Viola*. Real Oficina da Universidade de Coimbra, 1789.



MARCO TEÓRICO / CONCLUSÕES

Como perspectiva teórico-metodológica, esta pesquisa se utilizará de procedimentos metodológicos da Musicologia Histórica a partir da utilização de manuscritos musicais, partituras impressas, tratados musicais de época entre outros, com aqueles das Práticas interpretativas, numa perspectiva historicamente orientada da interpretação musical, buscando na Semiótica ou Semiologia da Música, o estudo das relações icônicas, indiciárias e simbólicas estabelecidas pelas teorizações de Treitler (1980), Mammi (1998) e Nogueira (2008) e Souto (2010-2015), no que concerne ao estudo dos sistemas de codificação musical. Neste sentido, não serão apresentadas conclusões peremptórias, considerando que esta pesquisa se encontra em sua etapa inicial de levantamento e análise de dados, que visam a obtenção de resultados futuros.

REFERÊNCIAS

BORGES, R. G. (2010). *O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10557>.

CARDOSO, R. C. (2014). *Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, São Paulo, Brasil. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110648>.

COUTO, A. M. *Dicionário da maior parte dos termos homónimos, e equívocos da Língua Portuguesa*. Lisboa, (1842). (fac-símile). Disponível: <http://goo.gl/f2gF2N>.

GEMINIANI, F. (1760). *The Art of Playing the Guitar or Cetra*. Robert Bremner, Edimburgo 1760. Edição fac-símile.

LEITE, António da Silva. *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento...* Porto: Na Officina Typografica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1795.

MAMMI, Lorenzo. *Notação Gregoriana: Gênese e Significado*. Revista Música, São Paulo, v. 9 e 10, p. 21-50, 1998-99.

NOGUEIRA, G. G. P. (2008). *A viola com alma: uma construção simbólica*. (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-15052009-140811/pt-br.php>.

RIBEIRO, M. P. *Nova Arte de Viola*. Real Oficina da Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal, 1789.

TYLER, J. (1980). *The early guitar: a history and handbook*. Oxford University Press, Londres: Coleção EARLY MUSIC Series, vol. 4, Inglaterra.

TYLER, J. *A Guide to Playing the Baroque Guitar*. Indiana University Press, Coleção: THE EARLY MUSIC INSTITUTE. Indiana.

TYLER, J., & SPARKS, P. (2002). *The guitar and It's Music: From de Renaissance to the Clasical Era*. Oxford Early Music Series - 2002.



DECOMPOR, SEQUENCIAR, ADEQUAR: O ESTUDO MUSICAL COMO UM PROJETO

LAÍS FERNANDES DOS SANTOS

PMU-UEM - Grupo de pesquisa Os Problemas da Interpretação
laisflauta@gmail.com

ALFEU RODRIGUES DE ARAÚJO FILHO

UEM - Grupo de pesquisa Os Problemas da Interpretação
alfeu-araujo@uol.com.br

FLÁVIO APRO

UEM - Grupo de pesquisa Os Problemas da Interpretação
flavioapro@hotmail.com

Resumo: Diante de dificuldades pessoais para alcançar autonomia, independência do professor, um estudo eficiente, adequado às necessidades e particularidades, viu-se necessária uma pesquisa que apresentasse uma metodologia de organização. A falta de referencial com essa temática na área musical levou à busca de uma possível adaptação do Guia do Conhecimento em Gerenciamento de Projetos – Guia PMBOK (PMI, 2013), referência mundial em planejamento, adotando a visão do estudo da obra musical como um projeto. Ele apresenta diversas etapas das quais se destacam: decomposição, sequenciamento e adequação. A primeira já foi investigada por um dos autores, produzindo a Estrutura Analítica de Projeto – EAP base, enquanto a segunda está em fase inicial, focando elaborar um Diagrama de Precedências. A terceira é caminho a ser trilhado: um sistema de avaliação para atender à metodologia. Sendo um trabalho em andamento, durante experiências de estudo individual, foram detectadas falhas, especialmente na difícil aplicação da proposta, porém notou-se também contribuições para o estudo e a performance como: enriquecimento interpretativo, soluções assertivas aos problemas técnicos e melhor compreensão da obra.

Palavras-chave: Performance. Metodologia de organização do estudo. Guia PMBOK (PMI, 2013).

To decompose, to sequence, to adapt: the music study as a project

Abstract: In front of personal difficulties to achieve autonomy, teacher independence, an efficient study, adequate to the needs and particularities, it was necessary a research that presented an organization methodology. The lack of reference with this theme in the musical area led to the search for a possible adaptation of the Guide to the Project Management Body of Knowledge - PMBOK Guide (PMI, 2013), a world reference in planning, adopting the vision of the study of musical work as a project. It presents several stages of which stand out: decomposition, sequencing and adequacy. The first has already been investigated by one of the authors, producing the base Work Breakdown Structure - WBS, while the second is in its early stages, focusing on drawing up a Precedence Diagram. The third is a way to go: an evaluation system to answer the methodology. As a work in progress, during individual study experiences, failures were detected, especially in the difficult application of the proposal, but also noted contributions to the study and performance like: interpretative enrichment, assertive solutions to technical problems and better understanding of musical work.

Keywords: Performance. Study organization methodology. PMBOK Guide (PMI, 2013).

INTRODUÇÃO

A grande busca de um intérprete é alcançar a melhor interpretação e execução possível das obras musicais. Para que isto ocorra é necessário perceber o significado da obra: “compre-



ensão como o entendimento do significado expressivo e estrutural do discurso musical, uma dimensão conceitual ampla que permeia e é revelada através do fazer musical” (FRANÇA, 2000, p. 52). Rink (2007) também ressalta que a consciência das funções contextuais e os contextos mais gerais determinarão como a execução será moldada, e que “os enfoques adquiridos através da análise – intuitiva ou deliberada – são fatores de influência na concepção musical do intérprete” (RINK, 2007, p. 25).

Segundo Carter (2003), há um melhor processamento de dados quando as informações estão estruturadas com começo, meio e fim, beneficiando o entendimento almejado. Em vista disto, mostra-se relevante o aperfeiçoamento de metodologias de organização de estudo de obras musicais, visando à preparação que contemple os aspectos envolvidos. Entretanto, são poucos os trabalhos nesse tema. Normalmente são abordados a rotina diária de estudos, ferramentas para resolução de problemas técnicos ou reflexões interpretativas. Essa carência de pesquisa refletiu em dificuldades pessoais que impulsionaram este trabalho, levando a uma ideia embasada em publicações não musicais.

Desta forma, partiu-se da comparação entre estudo, energia dedicada ao conhecimento, e projeto, “um esforço temporário empreendido para criar um produto, serviço ou resultado exclusivo” (PMI, 2013, p. 03). Neste contexto, a referida pesquisa é baseada na metodologia do Guia do Conhecimento em Gerenciamento de Projetos - Guia PMBOK (PMI, 2013), que “contém o padrão e guia globalmente reconhecidos para a profissão de gerenciamento de projetos” (PMI, 2013, p 01), utilizado por grandes empresas, como a Petrobrás.

GUIA PMBOK (PMI, 2013) – GUIA DO CONHECIMENTO EM GERENCIAMENTO DE PROJETOS

O Guia PMBOK (PMI, 2013) aponta que o gerenciamento visa à redução do esforço, tempo e recursos. Gil (2010) ressalta a importância de planejar e estruturar para se alcançar maior eficiência na realização de um projeto, pois afirma que toda atividade racional e sistemática exige planejamento. Outros autores, como Cavalcanti e Matveev (*apud* RODRIGUES, 2015), também destacam a estruturação para otimizar as ações, ficando subentendido seu valor na disposição sistemática dos materiais didáticos. O Guia PMBOK (PMI, 2013), apesar de referência mundial em gerenciamento de projetos, necessita ser adaptado para a área musical, finalidade da pesquisa aqui apresentada.

Dentre as características fundamentais da metodologia está a apresentação de orientações para a construção do seu próprio projeto, não de um passo a passo já pronto. Como afirma Sloboda (2008), não existe uma “fórmula ideal” para o estudo, o planejamento direciona-se para atender às carências e condições de cada um, enquanto o aprendiz deve assimilar o

princípio de segmentação para poder adequá-la. Conseqüentemente, “a pesquisa mais útil é aquela que oferece ao músico um recurso geral que ele pode usar, adaptando-o às suas próprias necessidades” (SLOBODA, 2008, p. 306). Isso se dá pela experimentação que deve ser realizada pelo próprio músico, descobrindo suas particularidades.

É importante que essa prática, no seu início, seja acompanhada por alguém experiente que dê um parecer e possa orientar para possíveis correções. Sloboda (2008) salienta o *feedback* como fator essencial para o aprendizado, recurso normalmente ofertado pelo professor, que se utilizará de comentários acerca do que pode ser melhorado e sobre os objetivos já alcan-

çados. Entretanto não são raros os músicos, especialmente que estão cursando a graduação, que criam uma dependência do mentor para definir o próximo passo a ser dado. Isto acaba por distorcer parte da função do docente: auxiliar o aluno a delimitar o trajeto. Como consequência, este discente pode levar anos para conseguir encontrar uma forma de estudar sem o apoio de um mestre após concluir o curso.

A intenção inicial da pesquisa era ofertar ao instrumentista um caminho a ser trabalhado, porém foi ampliada abarcando todo o processo de gerenciar o estudo, proporcionando um guia para elaborar seu próprio projeto e não um esquema pronto, provocando independência e estudo personalizado. Através do seu gerenciamento, o músico passa a ter autonomia nos seus estudos, concretizando um dos objetivos do presente trabalho.

ESTUDO DA OBRA MUSICAL COMO UM PROJETO: DECOMPOSIÇÃO E SEQUENCIAMENTO

A gestão é dividida pelo Guia PMBOK (PMI, 2013) em partes de um projeto das quais se destacam: a definição do escopo, o gerenciamento do tempo e a determinação da qualidade. Cada uma destas etapas possui processos e trata, respectivamente:

1. Descrição do processo e do produto, tendo o centro na identificação das atividades através da decomposição e escolha de ferramentas¹. Na música seria “o que” e “como” precisa ser preparado para uma performance;

2. Ordenação, controle e análise da distribuição temporal das tarefas. Observar o tempo que se tem até o momento da performance e distribuir as tarefas de maneira que otimize o estudo;

3. Observação dos recursos, objetivos e nível técnico para delimitar as necessidades e particularidades. Neste contexto as reflexões estariam acerca de qual o público alvo, quanto tempo se tem disponível, músicos que participarão da produção artística, repertório, temática, tipo de evento etc.

As três etapas são de extrema complexidade e dificuldade para serem executadas sem uma pesquisa científica. Por conseguinte, o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), de um dos autores, apresentou a denominada EAP (Estrutura Analítica de Projeto) base (Figura 1): um dos mecanismos de gerenciamento indicados no Guia PMBOK (PMI, 2013) para elaborar o escopo, a primeira etapa do projeto. Trata-se da decomposição da obra musical a partir de uma investigação bibliográfica focada em flautistas profissionais ou cursando graduação a partir do estudo sobre o processo musical de Kaplan (1998), a apostila de análise musical de Mattos (2006), e o trabalho de Sampaio Neto (2005) acerca da iniciação à flauta transversal. A divisão está em três níveis, do maior para o menor: componentes, elementos e subelementos.

¹ Estão sendo adotado aqui os conceitos: itens de estudo como aspectos da música que devem ser trabalhados; ferramentas são técnicas, exercícios e atividades para resolver problemas; e recursos, que estão mais ligados a materiais necessários para realizar uma tarefa, por exemplo: metrônomo.

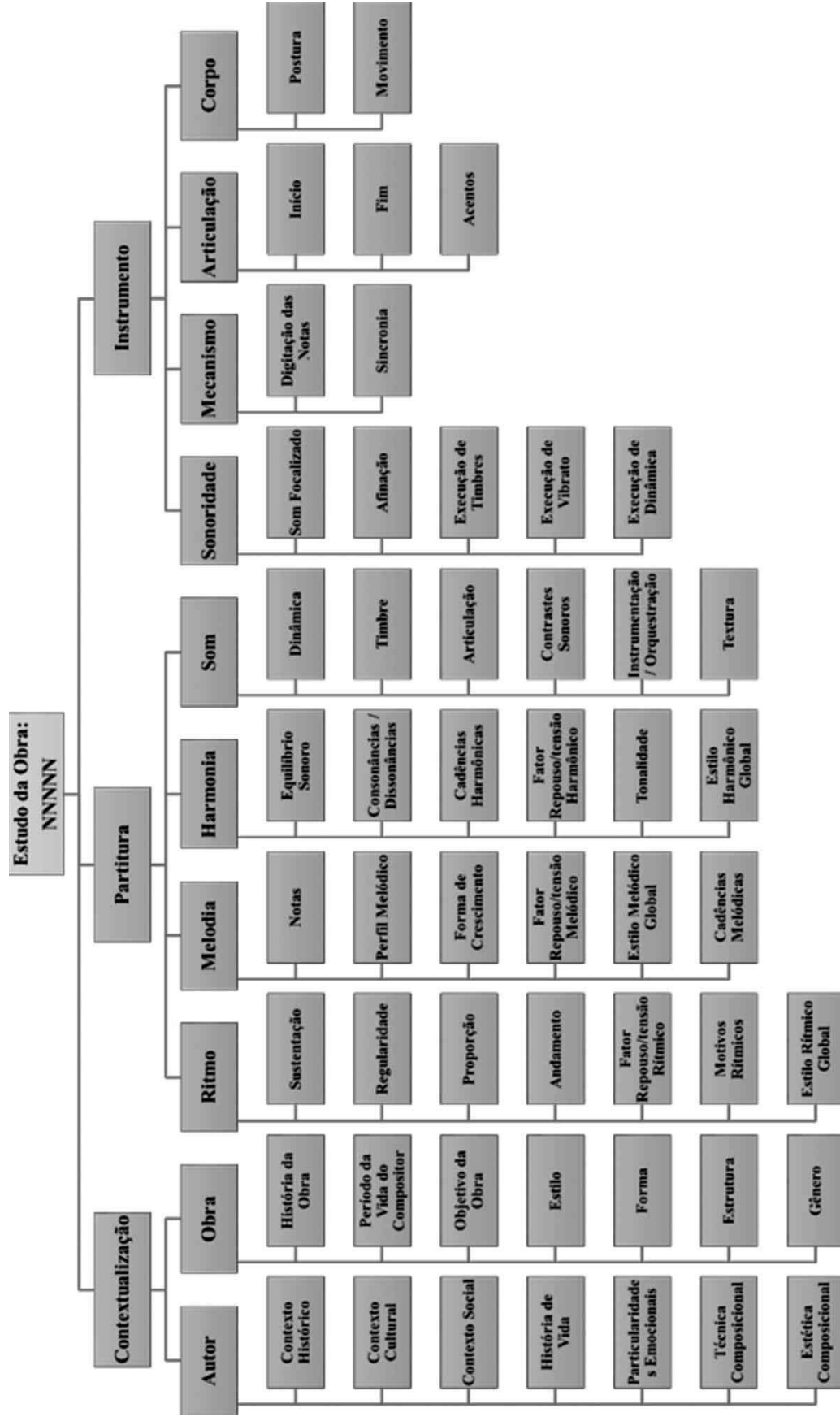


Figura 1. EAP - Organograma do estudo musical.



Kaplan (1998) afirma que a música é um processo realizado pelo autor, intérprete e ouvinte, mediados por códigos escrito e sonoro-musical, respectivamente. O compositor foi adotado como o componente “contextualização” no qual estão as características gerais do autor e obra. O segundo elo do processo é a partitura, incluindo: análise, leitura e complementação da notação (como acréscimo de articulações nas obras barrocas). O código sonoro-musical é feito através do instrumento: terceiro componente da EAP. O intérprete e o ouvinte são elos de grande subjetividade e complexidade, motivo pelo qual não foram tratados, porém na etapa de determinação da qualidade do projeto é possível observar a ação de ambos.

O material de Mattos (2006) contém diversos aspectos da música a serem analisados através das seguintes categorias: melodia, harmonia, ritmo e som, mantidos como elementos da componente partitura. Vale frisar que muitos dos subelementos também foram retirados deste referencial.

Sampaio Neto (2005) apresenta um material para o ensino de flauta transversal direcionado à iniciação de crianças dividido por características do instrumento como: maneira de segurá-lo, sonoridade, articulação e mecanismo. Esses elementos foram subdivididos seguindo outros autores e materiais específicos de flauta.

Na continuidade, é relevante conferir se o que foi encontrado faz sentido, onde “a verificação da precisão da decomposição requer a determinação de que os componentes do nível mais baixo da EAP sejam os necessários e suficientes para a conclusão das entregas do nível mais alto correspondentes.” (PMI, 2013, p. 131).

Segundo o Guia PMBOK (PMI, 2013), a construção da EAP permite também uma visão sistêmica de todo o processo para que este seja melhor gerido. Sloboda (2008) apresenta uma analogia entre o funcionamento do cérebro e a Teoria Sistêmica de Produção que se assemelha à metodologia do Guia PMBOK (PMI, 2013). Entre os principais conceitos desta teoria está a quebra de um objetivo maior em vários menores, assim como sua hierarquização: “estratégia de quebrar a habilidade a ser aprendida em um conjunto de componentes que podem ser adquiridas passo a passo.” (SLOBODA, 2008, p. 287). Segundo este autor, por intermédio da segmentação, o instrumentista tem uma quantidade pequena de dados para absorver a cada passo, facilitando a superação do estágio cognitivo. Em seu livro, Carter (2003) também evidencia que o cérebro humano processa a maior parte das informações decompondo-as, ou seja, transformando em partes menores e facilitando a assimilação. O pensamento, os sons e as imagens que captamos são segmentados e suas partes processadas separadamente para depois se unirem e formar um conceito ou uma música, por exemplo.

Após segmentar, a mente liga as informações ainda desconhecidas a outras já conhecidas, uma vez que o aprendizado tem que ser preferencialmente incorporado a procedimentos preexistentes (SLOBODA, 2008). Indo no mesmo caminho da cognição, o Guia PMBOK (PMI, 2013) orienta que todas as atividades, exceto a primeira e a última, devem ser conectadas a pelo menos uma predecessora e uma sucessora, representando um processo contínuo: “o principal benefício deste processo é definir a sequência lógica do trabalho a fim de obter o mais alto nível de eficiência em face de todas as restrições” (PMI, 2013, p. 153). Para Reason (*apud* SLOBODA, 2008), este empilhamento evita o que ele chama de “erros de distração”, atribuídos ao esquecimento de atividades.

Para construir essa lógica é importante identificar os objetivos de cada tarefa. Este é um fator imprescindível para o aprendizado na visão de Sloboda (2008) chamada: motivação. Por exemplo, não é muito produtivo pesquisar sobre o estilo composicional do compositor se não se sabe como esse conhecimento será aplicado na interpretação e execução da obra. Ou seja,



o objetivo final depende de subobjetivos que o precedam, seguindo uma hierarquia de tarefas a serem cumpridas. Conseqüentemente, todas essas ações devem culminar em um resultado final: a performance musical.

Essa tarefa não é simples. A complexidade reside em perceber qual a funcionalidade das relações, permitindo que o estudo seja feito passo a passo, promovendo uma ordem que aumente a facilidade da compreensão e evite o excesso de atividades simultâneas que podem desestimular o músico. Com base na fala de Sloboda (2008), outro grande papel do professor está em orientar o aluno acerca desta funcionalidade. Como exemplo musical, podemos citar a afinação que tem como predecessoras: a leitura das notas, o som focalizado, a tonalidade, as cadências, dentre outros aspectos harmônicos. Vale salientar, como comentado no início do texto, que o estudante aprenda a fazer por si mesmo seus planejamentos, conquistando aos poucos sua independência.

Mantendo o objetivo de guiar o músico rumo sua autonomia na organização do estudo está em andamento uma nova pesquisa em continuidade ao TCC, buscando uma ordenação base dos itens pela observação das relações de predecessão e sucessão. Considerando que os componentes contextualização, partitura e instrumento são respectivamente abordados pela musicologia, especialmente histórica e estilística, análise musical, interpretação e performance, estão sendo adotados, como referência, trabalhos que abordam a influência mútua entre as áreas, procurando assim a conexão do todo com o resultado final.

Dentre esses autores, Sloboda (2008), Monson (*apud* COOK, 2006) e França (2000) defendem a importância de tais relações, com óticas distintas, na devida ordem: cognitiva, aspectos formais como parte da performance e aspectos formais e contextuais como guia para a interpretação. Almeida (2011) trata de contexto e performance argumentando que há uma contemporaneidade da obra que se funda na contemporaneidade do intérprete, do ouvinte e do contexto atual. Para a análise, visando à performance, Rink (2007) sugere o que chama de intuição informada: uma análise musical que une a deliberada, tradicional e bem estruturada com a intuitiva, aquela que o músico faz sem planejamento e normalmente apenas ouvindo, assim a interpretação é enriquecida.

Nessa investigação será proposta a elaboração de um Diagrama de Precedências e suas caracterizações com base nas ferramentas indicadas no Guia PMBOK (PMI, 2013),

conduzida de uma visão macro para micro, verificando em primeiro plano os itens de maior nível (componentes) e, posteriormente, os numerosos elementos e subelementos definidos na EAP base, adotando os autores citados anteriormente como principais referenciais teóricos.

A ferramenta citada é o Método do Diagrama de Precedência (MDP), apresentado no Guia PMBOK (PMI, 2013), elaborado para sistematizar o mapeamento dos relacionamentos lógicos. São quatro tipos:

- TI: término para início;
- TT: término para término;
- II: início para início;
- IT: início para término.

O TI exige que uma tarefa termine para que outra se inicie: finalizar a apresentação da obra para aplaudir. Já no TT, uma tarefa se concluirá somente quando a predecessora concluir: só é finalizado o treino da execução das dinâmicas após definir todas. No II, uma atividade só pode começar quando a anterior tiver começado: só posso iniciar o dedilhado depois de come-



çar a ler a partitura, mesmo que seja quase simultâneo. Por fim, no IT é essencial o princípio de uma para o desfecho da seguinte: para realizar a respiração coral espera-se um músico começar para o outro parar.

Conjuntamente ao MDP é necessário estabelecer as características das dependências. O Guia PMBOK (PMI, 2013) explicita atributos para tal: obrigatórias ou arbitrárias, internas ou externas, podendo ser obrigatória e interna, obrigatória e externa, arbitrária e interna, arbitrária e externa. Exemplos:

- Obrigatória: ler a partitura antes de tocá-la, mesmo que por frações de segundo, é obrigatória. Não há possibilidade de tocar uma obra escrita sem lê-la;
- Arbitrária: conhecer o contexto histórico para escolher articulações é arbitrária, já que pode ser feita uma interpretação não contextualizada, seguindo somente a notação.
- Interna: limita-se ao próprio projeto. Dentro do projeto de estudo a relação entre a leitura e o dedilhado é interna;
- Externa: executar uma obra de câmara possui a dependência externa em relação aos demais músicos envolvidos, não pertence ao projeto de estudo individual.

Além das relações de dependências existem outros fatores que influenciam na sequência. No TCC foi proposta, além da EAP base, uma tabela contendo tópicos a serem observados: avanço necessário, pré-requisitos, ferramentas, frequência, duração do estudo. O avanço necessário se trata da diferença entre o fim do estudo e seu início. Isso faz parte da determinação da qualidade, a terceira etapa do projeto. Na soma de todas as considerações, vale salientar o quanto é prioritário identificar o objetivo da produção artística: é para uma audição, um recital, uma prova ou um vídeo? Assim é possível estipular qual item é mais exigido. Em seguida, o músico faz uma autoavaliação ou procura a opinião de um professor, conscientizando sobre seu desempenho. Finalizando, será realizada a comparação para que os itens com maior diferença entre o exigido e o desempenho inicial sejam priorizados. É nesse processo que o músico poderá observar e adequar o estudo às suas necessidades, limitações e particularidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em experimentações pessoais, no processo do estudo instrumental, foram detectados empecilhos na etapa da avaliação. Destaca-se a subjetividade no exame, isto é, dificuldade em objetivar ou mensurar os resultados porque é qualitativa, apontando novos horizontes de investigação. Por esse motivo, parece útil que a próxima pesquisa apresente um sistema ou técnica mais eficaz para avaliação em relação aos objetivos do projeto e às capacidades e necessidades.

Outro fator que chama a atenção é a requerida revisão da EAP. Alguns de seus itens são complexos demais, precisam ser reformulados, ao mesmo tempo que aspectos como fraseado não estão inclusos. Durante as experimentações, deparou-se com problemas enfrentados na escolha das ferramentas: lembrar das técnicas e exercícios conhecidos e saber qual é mais eficiente para cada ponto, abrindo a possibilidade de catalogação de ferramentas extraídas inclusive de *masterclass*, não somente de materiais escritos. A construção de um cronograma, etapa final na preparação de um projeto segundo o Guia PMBOK (PMI, 2013), possui uma gama extensa de variáveis a serem observadas e anotadas como forma de organizar, necessitando uma condução mais clara e simplificada de como elaborá-lo.



Apesar de todas as adversidades nos testes realizados, foram notados também resultados positivos, como:

- Enriquecimento da performance cujos detalhes interpretativos passaram a receber atenção: contrastes sonoros e o conjunto de repouso/tensão melódico, rítmico e harmônico;
- Aspectos técnicos exigiram menos tempo e esforço porque o problema foi pontualmente resolvido. A dificuldade de digitação era advinda de dificuldades de leitura e, separadas, foram mais rapidamente solucionadas: escolha assertiva da ferramenta;
- Com a melhor observação dos obstáculos encontrados, ficou mais simples priorizar os exercícios de rotina para auxiliar na performance, assim como descobrir problemas frequentes ou “crônicos”.
- A compreensão aumentou muito, especialmente na visão macro da música; diálogos e oposições entre movimentos; seções; repetições e variações de ideias; reflexão acerca de como um aspecto interfere no outro, assim como de que forma o contexto do compositor reflete na interpretação.

Sendo assim, os horizontes desta pesquisa se mostram vastos e repletos de possibilidades. Faltam correções, descobertas de aplicações em outras áreas da música, ampliações e aprofundamentos sobre performance e testes diversos (experimentação), configurando um trabalho em desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. Z. (2011). Por uma visão de música como performance. *Opus*, 17-2, 63-76.
- CARTER, R. (2003). *O livro de ouro da mente: o funcionamento e os mistérios do cérebro humano*. Tradução: Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro.
- COOK, N. (2006). Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução: Fausto Borem. *Per Musi*, 14, 05-22.
- FRANÇA, C. C. (2000). Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Per Musi*, 1, 52-62.
- GIL, A. C. (2010). *Como elaborar projetos de pesquisa*. (5. ed.). São Paulo: Atlas.
- KAPLAN, J. A. (1998). A Objetividade Na Interpretação Musical: Um Mito. *EXPRESSÃO – Revista do Centro de Artes e Letras*, ano 2, 2-jun./dez., 129-133.
- MATTOS, F. L. (2006). *Análise Musical I: Apostila*. Porto Alegre: UFRS.
- Project Management Institute (PMI) (2013). *Um guia do conhecimento em gerenciamento de projetos (Guia PMBOK)* (5. ed.). Pennsylvania: PMI.
- RINK, J. (2007). Análise e (ou?) performance. Tradução: não informado. *Cognition & Musical Arts* 2, 25-43.

RODRIGUES, J. M. B. (2015). *Audições Orquestrais para Flauta no Brasil: um estudo sobre estratégias de preparação*. (Unpublished doctoral dissertation). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

SAMPAIO NETO, A. (2005). *A Iniciação Infantil à Flauta Transversal a partir do píforo: repertório, aspectos técnicos e recursos didáticos - v. 1*. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

SLOBODA, J. A. (2008). *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL.



DUO DE VIOLINO E PERCUSSÃO: INTERFACES ENTRE PERFORMANCE, ENSINO E PESQUISA

SOFIA LEANDRO

Universidade Federal de São João del Rei
sofialeandro@ufsj.edu.br

BRUNO SANTOS

Universidade Federal de São João del Rei
bruno.santos@ufsj.edu.br

Resumo: Este artigo apresenta reflexões acerca das possíveis interseções entre os campos da performance musical, da pesquisa e do ensino, relacionadas com um projeto de música de câmara para violino e percussão. É feita a apresentação do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, descrevendo os objetivos deste grupo em particular e elencando as obras tocadas até à data. É também apresentada uma retrospectiva sobre os projetos de música de câmara mais relevantes da formação violino e percussão; e ainda uma reflexão acerca das práticas de música de câmara contemporânea nas universidades brasileiras. Por fim, são consideradas as possíveis interfaces entre o desenvolvimento das práticas performativas do duo e sua contribuição nas áreas do ensino de instrumento - em níveis de graduação e pós-graduação - e da pesquisa em performance musical, e ainda colocadas questões em relação à especificidade da preparação musical nesta formação à luz das experiências prévias dos integrantes do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos.

Palavras-chave: Performance de música de câmara contemporânea. Duo violino e percussão. Ensino de instrumento musical. Pesquisa em performance musical.

Violin and percussion duet: interfaces between performance, teaching and research

Abstract: This paper presents reflections on the possible intersections among the fields of musical performance, research and teaching, related to a chamber music project for violin and percussion. Firstly, Duo Sofia Leandro and Bruno Santos is presented, describing the main goals of this particular project and listing the works played to date. Then, a retrospective of the most relevant chamber music projects for violin and percussion is presented, as well as a reflection on the practices of contemporary chamber music in Brazilian universities. Finally, the possible interfaces between the development of the duo's performative practices and their contribution in the areas of instrument teaching – at undergraduate and postgraduate levels – and in musical performance research are contemplated. Issues regarding the specifics of musical preparation in this particular formation are also addressed in the light of previous experiences of the members of Duo Sofia Leandro and Bruno Santos.

Keywords: Contemporary chamber music performance. Violin and percussion duet. Musical instrument teaching. Musical performance research.

O Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, composto, respectivamente, pelos professores de violino e percussão da Universidade Federal de São João del Rei (MG), nasceu em 2016, em Foz do Iguaçu (PR). Realizou as suas primeiras performances em eventos ligados à Universidade Federal da Integração Latino-Americana, motivo pelo qual as primeiras escolhas de repertório integraram obras de compositores latino-americanos, originais e adaptadas. Atualmente, encontra-se sediado em São João del Rei, explorando as possibilidades do repertório para violino e percussão.

Até ao primeiro semestre de 2019, foram estudadas e apresentadas as peças originais *Atlas Pumas* (1996) de Gabriela Ortiz, *Arbor una Nobilis* (2009) de Jacob Bancks e *Suite: Eight Haiku by Richard Wright* (2001) de Judah Adashi. Como adaptações, as peças *Louange à l'Immortalité de Jésus*, movimento do *Quarteto para o fim dos tempos* (1941) de Olivier Mes-



siaen, e *Café 1930* e *Nightclub 1960*, movimentos da *História do Tango* (1986) de Ástor Piazzolla. Apesar do repertório apresentado até ao momento se ter centrado unicamente na utilização da marimba como instrumento de percussão, o objetivo do duo é abordar também repertório que inclua outros instrumentos. Aproveitando o interesse atual de compositores da lusofonia em escrever para o duo, pretende-se ampliar o repertório para violino e percussão. O duo encontra-se neste momento a preparar a estreia do *Concerto nº 4 para violino e percussão*, do compositor Harry Crowl.

A possibilidade de tocar obras escritas originalmente para duo de violino e percussão leva-nos diretamente para um recorte histórico: a música criada a partir do século XX. Resultados parciais de uma pesquisa sobre repertório¹ apontam a peça *Balances*, do dinamarquês Henrik Colding-Jørgensen, como a mais antiga composição para violino e percussão, com data de 1974 (COLDING-JØRGENSEN, 1983). É possível perceber, através de múltiplas pesquisas em plataformas *online*, que existe um conjunto surpreendentemente numeroso de peças originais para violino e percussão, e alguns duos estabelecidos espalhados pelo mundo.

Começando pelos duos, não é possível falar sobre música de câmara para violino e percussão sem falar do Marimolin. Este duo foi formado pela marimbista Nancy Zeltsman e pela violinista Sharan Leventhal durante cerca de uma década, de 1985 a 1996 (ZELTSMAN, 2019). É o primeiro caso conhecido de um duo que combina o violino com um instrumento de percussão – a marimba – a estabelecer-se como grupo de música de câmara. Em 1995, pouco antes da carreira do duo se interromper, o jornal *Chicago Tribune* publicou uma crítica a um concerto do Marimolin, exaltando ainda a novidade que esta combinação instrumental sugeria: “Ultimamente, a procura de novas sonoridades e texturas musicais e ritmos levou à profusão de intrigantes grupos musicais cujos quase inclassificáveis repertórios muitas vezes atormentam com ousada originalidade”² (SHEN, 1995).

O Marimolin deu um contributo sem precedentes à produção musical para violino e marimba. O duo estreou 79 peças e conseguiu atrair mais de 200 novas composições, através da angariação de fundos para encomendas e da organização de um concurso de composição para a formação, que durou oito anos. (ZELTSMAN, 2019). Para além do subsídio à produção musical contemporânea para violino e marimba, o Marimolin também se destaca pelas gravações de muitas dessas composições novas, tendo contribuído para o registro das mesmas e para a afirmação da qualidade performativa do duo. O conjunto gravou três CDs: “Marimolin” (1988), “Phantasmata” (1995) e “Combo Platter” (1994). O primeiro, “Marimolin”, recebeu várias aclamações de revistas e de outros meios de comunicação da época e uma nomeação para Grammy na categoria de música de câmara (MATTINGLY, 2017, p. 35; ZELTSMAN, 2019).

Apesar de parecer não existir outro duo cujo percurso tenha sido tão significativo como o Marimolin, três outros grupos merecem menção, por terem também contribuído para a afirmação da formação violino e percussão através de encomendas e de registros audiovisuais: Jan Dobrzewski e Stuart Marrs (Suíça/EUA), Shalini Vijayan e Lynn Vartan (EUA), e Damien Petitjean e Éric Lacrouts - ou Duo Contrastes - (França).

O Dobrzewski/Marrs junta dois instrumentistas que se conheceram nos anos 1970, enquanto membros da Orquestra Sinfônica Nacional da Costa Rica (University of Maine, 2004). O seu trabalho encontra-se sintetizado no disco “Percussion Continents I”, no qual colaboraram compositores suíços e norte-americanos (University of Maine, 2019). Diferentemente do que

¹ Pesquisa em andamento da autora no âmbito do Doutorado em Performance Musical na Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Rocha.

² Todas as traduções foram feitas livremente pelos autores.



acontece com o repertório do Marimolin, Dobrzelewski/Marrs utiliza vários instrumentos de percussão para além da marimba. Isso explica por que é que, quando decidiram começar a tocar em duo, tiveram a necessidade de encomendar obras. O violinista Jan Dobrzelewski referiu a um jornal costa-riquenho, a propósito da apresentação do CD na Costa Rica, em 2004: “Pareceu-nos importante enfrentar o som de um instrumento de cordas e a percussão. Não obstante, quase não havia nada para esta esta formação, por isso encomendamos” (apud DÍAZ, 2004).

O duo Vijayan/Vartan existe desde 2002, como ramificação do Southwest Chamber Music (Southwest Chamber Music, 2009). O seu repertório é maioritariamente para violino e marimba, integrando peças escritas para o Marimolin. Ocasionalmente, inclui também outros instrumentos de percussão, como é o exemplo da obra *The Road of Tao* (1996), da compositora chinesa, residente nos Estados Unidos da América, Joan Huang (Swed, 2005). Enquanto duo, a sua produção mais significativa é a gravação de *Atlas Pumas* no disco “Aroma Foliado” (2013) que compila uma seleção de peças da compositora mexicana Gabriela Ortiz.

O único duo europeu cuja produção artística e discográfica foi identificada nesta pesquisa é o Duo Contrastes, que reúne dois musicistas da orquestra da Ópera Nacional de Paris, o violinista Éric Lacrouts e percussionista Damien Petitjean. Contrariamente aos grupos anteriormente mencionados, Contrastes permite-se agregar ao repertório um número significativo de arranjos e adaptações, que vão desde peças de Bach e Mozart a compositores do século XX, como Martinou e Piazzolla (PETITJEAN, 2019). Contrastes lançou dois discos: o primeiro em 2007, com o mesmo nome do duo, onde se podem escutar peças originais para violino e percussão e ainda uma adaptação da *História do Tango* de Piazzolla; e o segundo em 2017, “Attraction”, no qual registraram quatro das cinco obras encomendadas desde 2013.

Analisando a trajetória de todos os duos, é inevitável perceber a relação do seu trabalho performativo com a colaboração com compositores. O depoimento de Nancy Zeltsman para uma revista, em 1999, assim o comprova: “A maioria das minhas contribuições para a literatura da marimba têm acontecido no reino da música de câmara” (ZELTSMAN, 1999, p. 64). De acordo com a marimbista, quando o Marimolin foi criado, elas não conheciam peças para violino e marimba, à exceção de um trio com saxofone, encomendado por Zeltsman ao compositor Robert Aldridge em 1993, *Combo Platter* (ibidem).

O mesmo aconteceu, como foi referido anteriormente, com o duo Dobrzelewski/Marrs ao procurar peças para violino e percussão. Os outros dois duos mencionados acabaram beneficiando da existência de repertório escrito previamente, mas, ainda assim, não deixaram de encomendar obras e fazer estreias. É, portanto, natural que a abordagem ao repertório para violino e percussão pelo Duo Sofia Leandro e Bruno Santos venha seguindo as pisadas dos duos aqui referenciados: reelaboração musical³ de obras para outros instrumentos; interpretação de peças já existentes escritas para violino e percussão; e comissionamento de novas composições.

A articulação desta prática de performance musical com o ensino instrumental prende-se com a atuação docente dos integrantes do duo, e com a convicção dos autores sobre a necessidade de incentivar as práticas de conjunto dentro dos cursos superiores de música. Os currículos privilegiam geralmente o ensino do instrumento como uma prática individualizada, não apenas concebendo a aula de instrumento como aula individual, como a prevendo como disciplina de caráter obrigatório ao longo de todos os períodos da graduação. Já as matérias voltadas para as práticas musicais em pequenos grupos são designadas como optativas, ou a sua obrigatoriedade acontece por períodos menores. No entanto, não se verifica uma menor importância das

³ O termo “reelaboração musical” é sugerido por Flávia Vieira Pereira em sua tese de doutorado, referindo-se a transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase (PEREIRA, 2011).



práticas de música de câmara na formação dos alunos, pois o repertório tradicional de grande parte dos instrumentos implica tocar com alguém, seja com o correpetidor, acompanhado por um grupo instrumental, ou com colegas do mesmo e/ou de outros instrumentos.

No Curso de Música da UFSJ, alunos e professores deparam-se frequentemente com dificuldades no acesso aos pianistas correpetidores, o que se revela especialmente limitador nas classes de instrumentos melódicos, como é o violino. Uma das estratégias usadas para suprir a necessidade do pianista é juntar alunos de diferentes classes para estudar e apresentar repertório que permita o seu desenvolvimento individual no respectivo instrumento. Assim, no primeiro semestre de 2019, os autores trabalharam num arranjo de *Vou Vivendo*, de Pixinguinha, para violino e marimba de vidro. Enquanto o aluno de violino pôde cumprir as exigências do plano de ensino da disciplina quanto à execução de uma peça brasileira, o aluno de percussão tocou pela primeira vez uma obra para quatro baquetas. Esta colaboração entre classes foi facilitada pela experiência de performance em duo dos professores, mas também pela necessidade de explorar a realização de um arranjo, respondendo simultaneamente às demandas das práticas ligadas ao ensino e à performance.

Tendo em conta essa necessidade de estabelecer vínculos com outros musicistas para poder apresentar o repertório estudado individualmente, percebemos que é impossível excluir a música de câmara dos cursos de graduação em música⁴. Ainda assim, a música⁵ de câmara contemporânea continua a ser relegada a um segundo plano. O próprio exemplo de *Vou Vivendo* mostra como é possível colocar uma experiência relacionada com performance em diálogo com uma prática pedagógica, mas que ainda recorre a um gênero de música popular que já conquistou um lugar na academia – o choro.

A música contemporânea, essa que raramente ouvimos nas universidades, traz inovações largamente exploradas por compositores como Stravinsky, Varèse, Bartók, Messiaen, Berio, Reich, e tantos outros, cujas obras apresentam “instrumentações únicas ou distintamente modificadas” (RADICE, 2012, p. 274). Nesse contexto, a música de câmara tornou-se “um veículo ideal para a exploração de novas ideias” (ROCHA, 2012, p. 1785). Porém, o repertório das práticas individuais e de conjunto acaba sendo repetido – e repetidamente apreciado. O problema não assenta no fato da escolha de repertório para o ensino instrumental abordar a literatura tradicional, mas sim no fato de não se abrir espaço para os alunos terem contato com música que nunca antes ouviram, ou que talvez nunca tenha sido tocada.

A música contemporânea [...] não tem acesso regular aos meios tradicionais de divulgação (concertos, gravações), nem é comentada na imprensa; habita, mais propriamente, as catacumbas e os porões, como institutos de pesquisa ou grupos de estudo. A permanência das investigações sobre essa música nos limites da Teoria e Análise Musical faz com que muitos aspectos do seu relacionamento com a sociedade não sejam considerados, reforçando, ainda mais, esse isolamento. (MOJOLA, 2009, p. 4).

Os pesquisadores Fernando Rocha e Catarina Domenici, ambos docentes em cursos superiores de música no Brasil, corroboram a afirmação de Mojola, ao ilustrar suas investigações na

⁴ No ano 2000, Fausto Borém corroborava desta opinião quanto à música de câmara na pós-graduação (BORÉM, 2000, p. 145).

⁵ Neste artigo, não é historicamente considerada a produção musical na esfera da música popular, uma vez que essa articulação exigiria uma investigação e uma reflexão muito mais aprofundada. Assim, deve entender-se que todas as menções gerais a “música” ou “música contemporânea” se referem à chamada música “clássica”, “erudita” ou “de concerto”. No entanto, foi necessário utilizar o exemplo de *Vou Vivendo* para ilustrar uma prática no campo do ensino.



área dos estudos em performance. Por um lado, Rocha refere-se ao ciclo vicioso criado por essa ausência da música contemporânea no panorama nacional: “os instrumentistas não tocam o repertório porque não conhecem, e ninguém conhece porque ele não é tocado” (2012, p. 1786). Por outro lado, Domenici aponta para uma lacuna da produção científica acerca do estudo de processos cognitivos na performance de repertório pós-tonal: “Os poucos estudos existentes, alegando a complexidade da música do nosso tempo, pressupõem um nível de *expertise* em música contemporânea que não corresponde ao nível alcançado por *experts* no repertório tonal” (DOMENICI, 2005, p. 822).

Este distanciamento entre o ensino instrumental e a música contemporânea é no mínimo curioso num país com tão expressiva produção a partir da segunda metade do século XX, como coloca Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no prefácio ao livro “Música Contemporânea Brasileira” de José Maria Neves:

Em toda a América Latina, na segunda metade do século XX, pode-se constatar uma surpreendente expansão da atividade criadora de seus compositores. O Brasil, um momento hesitante e parecendo desgarrado, acabou contribuindo para essa avalanche de música nova com uma energia que desorienta. É difícil acompanhar o que se faz e, sobretudo, pôr um ponto final no ensaio que tiver como objetivo apresentar uma visão panorâmica dessa cadeia de vulcões em permanente ebulição. (AZEVEDO, 1977 apud NEVES, 2008, p. 11).

No entanto, a ausência da música contemporânea nos cenários artísticos e educativos é evidente, independentemente da nacionalidade dos compositores.

Mas existem razões, para além da possível falta de vontade de incluir essas composições nos programas de concerto e nos conteúdos curriculares, que a justificam. A primeira razão é a relação vertical entre compositor-performer, construída historicamente, na qual o texto ocupa um lugar hierarquicamente superior à interpretação (DOMENICI, 2013). De alguma forma, essa primeira razão acaba apoiando a segunda: a dificuldade em acessar a partituras, quer pelo preço, pela indisponibilidade, ou mesmo pela falta de comunicação dos compositores com os intérpretes. Nas universidades, por exemplo, a compra de partituras enfrenta vários obstáculos, uma vez que o sistema de “pregão eletrônico” torna simplesmente inviável a compra de materiais disponibilizados por um só fornecedor (ROCHA, 2012, p. 1787). Nesta pesquisa, ao procurar repertório para o duo violino e percussão, encontramos um elevado número de partituras em páginas de compositores ou lojas de música, mas a grande maioria tem um custo elevado, ao qual acresce o valor do frete e, muitas vezes, da importação. Esses custos parecem não ter relação direta com a popularidade da peça, pois os valores variam independentemente de serem obras já tocadas e gravadas, ou obras sem nenhum registro audiovisual. De compositores brasileiros, tivemos conhecimento apenas da existência de uma obra, mas não nos foi possível adquirir a partitura, mesmo tentando contato com a editora. Desta forma, percebemos que, para divulgar o duo de violino e percussão e expandir o seu repertório no meio artístico brasileiro, será necessário adotar práticas colaborativas.

Catarina Domenici (2013) fala sobre o papel das relações pessoais na composição e interpretação da música contemporânea, considerando que, ao enveredar pelas práticas colaborativas, a tendência é a queda da verticalidade compositor-intérprete e a ascensão da horizontalidade nessa relação. Isso ocorre na percepção de que a obra só vai existir se for tocada e que a sua qualidade depende tanto das habilidades do compositor para escrever para uma formação específica, como das habilidades do intérprete para dar vida às ideias do compositor durante a performance. Voltamos assim às considerações de Nancy Zeltsman sobre o comissionamento



de obras para o Marimolin: “Muitos compositores apreciam a oportunidade de colaborar com intérpretes [...] Além de podermos explicar as várias idiossincrasias dos nossos instrumentos, podemos proporcionar aos compositores uma janela do que achamos realmente prazeroso de tocar” (ZELTSMAN, 1999, p. 64).

Compreendendo a combinação violino e percussão como uma formação camerística expressamente contemporânea, percebemos que é necessário enveredar por práticas de performance típicas daquilo que é “novo”. No que diz respeito à atuação dos músicos do duo, enquanto instrumentistas, as simples tarefas de leitura, estudo, exploração de sinais e propostas de interpretação das obras consistem só por si em ações de pesquisa. Questões como ataques em conjunto, combinações de timbres, posicionamento e movimentação em palco são levantadas a cada montagem, uma vez que a variedade oferecida pelo universo de instrumentos de percussão traz uma variedade de propostas para a sua junção com o violino. Por outro lado, o violinista tem que rever a função de liderança tradicionalmente cultivada ao longo de séculos – e talvez até renunciar a ela –, aprendendo a comunicar e a relacionar-se com gestos e sonoridades que se distanciam dessas tradições.

Não existe, ainda, uma quantidade significativa de pesquisas que apontem caminhos para responder às perguntas que se vão levantando aquando da preparação de uma performance de violino e percussão. Existe um número quase insignificante de análises de composições ou ensaios; não foi encontrado nenhum histórico detalhado de projetos de música de câmara para esta formação; escasseiam as informações dos próprios compositores sobre as peças escritas. Assim, a produção de relatos de experiências de performance, de propostas de estudo e performance, de análises musicais e ainda o estabelecimento de práticas colaborativas com compositores na produção de peças novas podem contribuir significativamente para ampliar o repertório e instigar outros músicos a experimentar a música escrita para violino e percussão.

Esses subsídios para os campos da performance musical e da pesquisa integram-se naturalmente com as contribuições para o ensino do instrumento, uma vez que ambos os músicos do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos atuam como docentes. O alargamento das experiências como performer permite ao professor de instrumento adquirir competências cada vez mais diversificadas e, conseqüentemente, refletir continuamente sobre as suas práticas de ensino. Mas, para além disso, o contato dos estudantes de música em níveis de graduação e pós-graduação com a música contemporânea, poderá influenciá-los a conhecer melhor a música do seu tempo e a construir, com ela, as tradições do futuro.

REFERÊNCIAS

- BORÉM, F. (2000). Entre a arte e a ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical. In: *Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*, (p. 142-148).
- Colding-Jørgensen, H. (1983). *Balancer | Balances* [Partitura]. Dinamarca: Edition Egtved.
- DÍAZ, D. (2004, Maio 24). Viene Continentes Percusión. *La Nación*. Disponível em: <<http://www.nacion.com/viva/2004/mayo/24/cul1.html>>.
- DOMENICI, C. (2005). Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance de música contemporânea. In *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, (p. 819-825).



DOMENICI, C. (2013). It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, 6, 1-14.

MATTINGLY, R. (2017). Marimolin celebrates past commissions. *Percussive Notes*, 55(4), 34-35.

MOJOLA, C. (2009). A música contemporânea e suas fronteiras. *Thesis, ano VI(11)*, 1º semestre, 1-13. Disponível em: <http://www.cantareira.br/thesis2/ed_11/1_celso.pdf>.

NEVES, J. M. (2008). *Música contemporânea brasileira*. (2. ed.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

PETITJEAN, D. (2019, Abril 6). *Duo Contrastes*. Disponível em: <<http://www.dpetitjean.com/duo-contrastes/>>.

RADICE, M. A. (2012). *Chamber Music: An Essential History*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

ROCHA, F. (2012). Performance de música de câmara no contexto da universidade brasileira: o exemplo do Sonante 21. In: *Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, (p. 1784-1792).

SHEN, T. (1995, Agosto 23). Bold and spicy. *Chicago Tribune*. Disponível em: <<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1995-08-23-9508230264-story.html>>.

SOUTHWEST CHAMBER MUSIC (2019, Abril 6). *Lynn Vartan & Shalini Vijayan: violin/marimba duo*. Disponível em: <<http://www.swmusic.org/education/2009-1%20Lynn.Shalini%20Guide.pdf>>.

SWED, M. (2005, Julho 25). When opposites attract. *Los Angeles Times*. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-jul-25-et-southwest25-story.html>>.

UNIVERSITY OF MAINE. (2019, Abril 6). *CD of violin and percussion music*. Disponível em: <<https://umaine.edu/percussion/tours-concerts-and-clinics/cd-of-violin-and-percussion-music/>>.

UNIVERSITY OF MAINE. (2004, Fevereiro 9). *Percussion and Violin Duo Creates New Musical Language Through "Percussion Continents"*. Disponível em: <<https://umaine.edu/news/blog/2004/02/09/percussion-and-violin-duo-creates-new-musical-language-through-percussion-continents-concerts-scheduled/>>.

ZELTSMAN, N. (1999). Commissioning New Music. *Percussive Notes*, 37(5), 64-66.

ZELTSMAN, N. (2019, Março 13). *Marimolin*. Disponível em: <<http://www.nancyzeltzman.com/marimolin.html>>.



MARACATU NA BATERIA: UMA ANÁLISE DA PERFORMANCE DO BATERISTA NENÊ EM MARACATU DE EGBERTO GISMONTI

CHRISTIANO GALVÃO
UNICAMP
infocgalvao@gmail.com

Resumo: No presente trabalho trago um recorte de minha tese de doutorado na área de performance musical e estudos instrumentais que está em fase de produção. A pesquisa propõe analisar as interpretações de ritmos nordestinos nas performances de bateristas selecionados no âmbito da obra musical de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Neste artigo, apoiado nos estudos de performance musical de Ingrid Monson, apresento uma análise da interpretação de um dos bateristas elencados, Nenê, na faixa *Maracatu* de Egberto Gismonti presente no álbum *Sanfona* (1981) que integra um dos capítulos da tese.

Palavras-chave: Bateria. Ritmos nordestinos. Música instrumental. Hermeto Pascoal. Egberto Gismonti.

Maracatu on drums: an analysis of the performance of drummer Nenê in Maracatu by Egberto Gismonti

Abstract: In the present work I bring a clipping of my doctoral thesis in the area of musical performance and instrumental studies that is in the production phase. The research proposes to analyze the interpretations of Brazil's popular northeastern rhythms in the performances of selected drummers within the musical work of Hermeto Pascoal and Egberto Gismonti. In this article, supported by Ingrid Monson's studies of musical performance, I present an analysis of one of the selected drummers, Nenê, and his interpretation on Egberto Gismonti's *Maracatu* track on the album *Sanfona* (1981) that integrates one of the thesis chapters.

Keywords: Drums. Brazilian Rhythms. Brazilian instrumental music. Hermeto Pascoal. Egberto Gismonti.

INTRODUÇÃO

Neste artigo trago um resumo de minha tese de doutorado na área da performance musical que está em fase de produção apresentando resultado parcial de um dos capítulos da pesquisa.

O Brasil é notadamente reconhecido por sua diversidade de gêneros musicais, a exemplo do baião, frevo, maracatu, maxixe, samba, ijexá, entre outros. Estes, por sua vez, formam um rico conjunto de ritmos que caracteriza a singularidade da música brasileira. Segundo José Ramos Tinhorão (2013), na esfera da música popular, os instrumentos de percussão têm um papel importante no que diz respeito à execução e à difusão dos gêneros musicais brasileiros (TINHORÃO, 2013). Um bom exemplo é a presença marcante da percussão no baião, onde instrumentos como zabumba e triângulo se tornaram indispensáveis a sua performance (FERRETTI, 1988). Apesar de muitos estudos reconhecerem a importância dos instrumentos de percussão na difusão e execução dos gêneros musicais brasileiros, penso que a bateria deva ser incluída de forma singular e pormenorizada nas análises acadêmicas dada a importância e destaque que alcançou nacional e internacionalmente. Desde sua chegada ao país no início dos anos 1920, este instrumento vem marcando presença no processo de consolidação da música brasileira, sendo igualmente relevante na execução e divulgação de seus ritmos em diversos contextos musicais (IKEDA 1984, *apud* BARSALINI, 2009).

Sob essa ótica, esta pesquisa lança luz sobre a execução e a interpretação de três gêneros musicais nordestinos - frevo, maracatu e baião - na bateria no âmbito da chamada música ins-



trumental brasileira. Para tanto, estou considerando música instrumental brasileira, ou simplesmente, música instrumental, aquela surgida entre o advento da bossa nova, no final dos anos 1950, e o estabelecimento e desenvolvimento da MPB (Música Popular Brasileira) a partir da década de 1960 em diante. Entre suas características mais marcantes estão o espaço para improvisações dos instrumentistas e a articulação de elementos do *jazz* norte-americano com gêneros populares do Brasil (BASTOS/PIEDADE, 2006, *apud* BARRETO, 2012, p. 220).

Nessa perspectiva, trabalho com a hipótese de que a música instrumental foi um terreno fértil para a experimentação e a criação de inventivas performances na bateria, a partir das quais muitos bateristas estabeleceram novos padrões de execução musical neste instrumento. Corroborando esse pensamento, Guilherme Marques Dias (2013) afirma que na música instrumental dos anos sessenta emergiram relevantes nomes da bateria brasileira relacionados ao chamado *sambajazz*, tais como: Milton Banana, Edison Machado, Dom Um Romão, Hélcio Milito, etc. O autor demonstra também que nesse cenário aparece o baterista e percussionista Airto Moreira que, em fase posterior ao *sambajazz*, construiu interpretações originais de ritmos nordestinos na gravação do único álbum do grupo Quarteto Novo (DIAS, 2013). Lançado em 1967, época dos festivais de MPB, o disco contava com a participação do alagoano Hermeto Pascoal, músico que teria grande destaque na década seguinte (BARRETO, 2012, p. 218). A consolidação de Hermeto Pascoal juntamente com Egberto Gismonti como marcos da música instrumental brasileira ocorreu no final dos anos de 1970. Neste período, a obra musical destes dois compositores e instrumentistas exemplificou de maneira muito clara a transição musical da linha *jazz* / bossa nova dos trios de *sambajazz* para uma linguagem mais ampla misturando gêneros brasileiros com outros estilos musicais (BAHIANA, 2005, p. 65; *apud* BARRETO, 2012, p. 218). O experimentalismo e a improvisação se tornaram uma constante nas músicas de Hermeto e Egberto que nesta fase contaram com as inventivas abordagens de importantes bateristas, entre eles, Márcio Bahia e Nenê em diversos registros fonográficos (BUCK, 2014; DEMARCHI, 2013; DIAS, 2013; MARQUES; HASHIMOTO, 2017).

As criativas interpretações de gêneros populares brasileiros na bateria nas gravações de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti me inspiram a realizar minha pesquisa de doutoramento em música na área da performance musical e estudos instrumentais. É no repertório desses dois compositores, mais especificamente, na execução dos ritmos nordestinos – frevo, maracatu e baião – pelos bateristas Márcio Bahia e Nenê que coloco o foco da minha investigação. A escolha dos três gêneros populares se deu por sua representatividade e grande difusão na região nordeste brasileira (TINHORÃO, 2013). Já a seleção dos bateristas Márcio Bahia e Nenê, e das músicas a serem pesquisadas, foi realizada após uma extensa escuta dos fonogramas da obra musical de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Não obstante, com a intenção de delimitar o escopo da pesquisa, me concentrei nos álbuns de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti do final dos anos 1970, período da afirmação destes dois compositores na música instrumental, indo até o início dos anos 2000 com o objetivo de pensar a interpretação dos ritmos nordestinos, não só na fase de consolidação destes artistas, mas também na contemporaneidade.

Dentro desse universo, selecionei seis músicas para análise, cujo critério foi o alto grau de criatividade e complexidade das performances na bateria. Este grau foi definido pela presença de padrões comuns e não comuns aos ritmos tradicionais e pelo emprego eventual de novas divisões rítmicas e recursos musicais interpretativos usado pelos bateristas nas gravações. Com o baterista Nenê foram selecionadas: 1- *Susto*, faixa 8 do álbum *Zabumbe-bum-á* (1979) de Hermeto Pascoal, gênero frevo; 2- *Loro*, faixa 1 do álbum *Em Família* (1981) de Egberto Gismonti, gênero baião; 3- *Maracatu*, faixa 1 do álbum *Sanfona* (1981) de Egberto Gismonti, gê-



nero maracatu. Com Márcio Bahia na bateria foram: 1- *Renan*, faixa 11 do álbum *Mundo Verde Esperança* (2002) de Hermeto Pascoal, gênero frevo; 2- *Taynara*, faixa 6 do álbum *Mundo Verde Esperança* (2002) de Hermeto Pascoal, gênero baião; 3- *Ilzinha*, faixa 8 (maracatu) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2002) de Hermeto Pascoal, gênero maracatu.

Para cada música elencada destaco também minha intenção de relacionar suas análises com as origens, os instrumentos de percussão tradicionais e características rítmicas dos gêneros musicais a serem estudados no primeiro capítulo da tese. Nesta ótica, conhecer o baião e as variações de toques do zabumba, o frevo e seus diferentes rufos e acentos de caixa, e o maracatu com os diversos tipos de baques (batidas) de alfaia, será fundamental para entender as inventivas abordagens dos bateristas Nenê e Marcio Bahia.

Em termos teóricos, para analisar as práticas interpretativas dos ritmos nordestinos frevo, maracatu e baião nas baterias de Marcio Bahia e Nenê, esse projeto se baseará nos estudos de Ingrid Monson (1996) sobre a “parte sólida e a parte líquida” do ritmo. A autora disserta, metaforicamente, que bateristas norte-americanos no âmbito do jazz podem manter o ritmo de forma sólida e ao mesmo tempo executar frases livres fazendo sobreposições de dissolução e manutenção do ritmo (MONSON, 1996). Para entender esse processo, Monson cita uma metáfora apresentada pelo baterista Michael Carvin (1996) quando este compara a execução rítmica do jazz na bateria com os estados sólidos e líquidos. Carvin relaciona as partes que mantêm o ritmo como sendo do estado “sólido” e as partes ritmicamente livres como sendo do estado “líquido”. Os quatro membros do baterista integram os aspectos sólidos e líquidos do ritmo, podendo haver algo flutuante e algo sólido ao mesmo tempo ao invés de ser tudo sólido ou tudo líquido (CARVIN, 1990, *apud* MONSON, 1996). O conceito do estado “sólido e líquido” do ritmo me auxiliará a entender como os bateristas selecionados mantiveram ou “dissolveram” a estrutura rítmica básica do baião, do maracatu e do frevo nas suas interpretações. Desta forma, penso que o emprego de novos padrões rítmicos utilizados por Marcio Bahia e Nenê nas gravações selecionadas contribuiu para a construção de uma nova prática interpretativa de tais gêneros na bateria.

Sob esta ótica, procuro entender como aqueles músicos chegaram a um nível tão complexo de interpretação. Assim, tornam-se fundamentais os seguintes questionamentos: Como as interpretações selecionadas dos ritmos nordestinos na bateria se relacionam com as células rítmicas tradicionais executadas pelos instrumentos de percussão? Qual o nível de transformação, experimentalismo e de criatividade destas interpretações? Qual as semelhanças e diferenças entre as interpretações selecionadas? Para elucidar estas questões, pretendo analisar os aspectos técnicos das interpretações de Marcio Bahia e Nenê enfocando as seis músicas escolhidas por seu alto grau de complexidade e temáticas baseadas nos ritmos frevo, maracatu e baião.

OBJETIVOS

O objetivo geral da pesquisa é investigar a interpretação do frevo, do maracatu e do baião na bateria nas performances de Nenê e Márcio Bahia no âmbito da obra de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre 1979 e 2002. São quatro os objetivos específicos: 1 - Investigar os gêneros musicais baião, frevo e maracatu revelando a origem, o contexto histórico, os instrumentos de percussão tradicionais e os padrões ritmos característicos de cada gênero; 2 - Analisar as interpretações do baião, do frevo e do maracatu nas performances dos bateristas Nenê e Márcio



Bahia nas músicas selecionadas do repertório de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti; 3 - Relacionar as performances musicais analisadas com a execução dos instrumentos de percussão característicos de cada gênero evidenciando os pontos de congruência e divergência, revelando o papel da criatividade nas interpretações pesquisadas; 4 - Desenvolver, a partir das análises realizadas, estudos com exercícios baseados em ritmos nordestinos que aperfeiçoem a técnica, a coordenação e a independência na prática da bateria.

ESTRUTURA DO TRABALHO

O trabalho está sendo estruturado em três partes. A primeira é a pesquisa dos gêneros musicais frevo, baião e maracatu quanto a sua origem, contexto histórico, instrumentos de percussão tradicionais e padrões ritmos característicos (capítulo 1). A segunda, é a de escuta, transcrição e análise das músicas elencadas (capítulo 2). A terceira e última parte será a de elaboração do material de estudo para bateria baseado nos resultados das análises (capítulo 3). Devido a limitação de espaço neste artigo, passo agora para uma análise parcial da performance de um dos bateristas elencados (Nenê), que faz parte do segundo capítulo de minha tese que está em fase de produção.

ANÁLISE DA PERFORMANCE DE NENÊ EM MARACATU NO ÁLBUM SANFONA (1981) DE EGBERTO GISMONTI

A análise da interpretação de Nenê na faixa *Maracatu*, que mostrarei a seguir, será focada preferencialmente na questão rítmica. Para orientar o leitor apresento uma notação padrão de bateria na pauta:

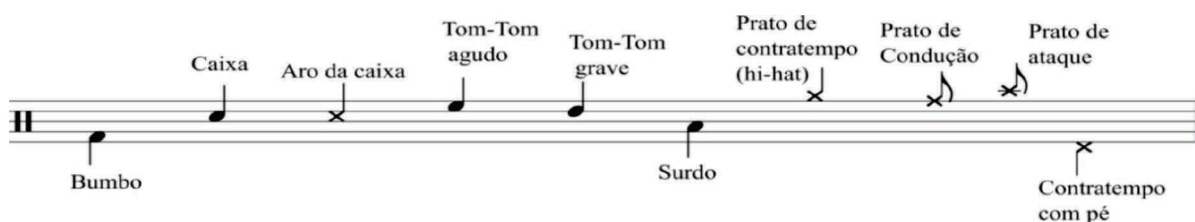


Figura 1. Notação para a bateria.

O fonograma *Maracatu* é a primeira faixa do álbum *Sanfona* de Egberto Gismonti e Academia de Danças lançado pelo selo alemão ECM records no ano de 1981. Dentre os instrumentistas que participaram da gravação elencada posso citar Egberto Gismonti no piano, Nenê na bateria e percussão, Zeca Assumpção no baixo e Mauro Senise no sax soprano (GISMONTI, 2019).

Na versão deste disco, o tema principal é exposto pela primeira vez (seção A) após uma introdução de piano e percussão e se repete ao longo da composição com variações de dinâmica e andamento. A primeira intervenção da bateria com uma levada acontece na seção A quando o tema é apresentado. Ao invés de tocar uma execução próxima das estilizações do maracatu



na bateria, como encontrado em materiais didáticos sobre o tema (Figura 2), Nenê optou por uma levada bem interessante que sugere a rítmica do maracatu de maneira sutil. A partir dos compassos 9 e 10 (Figura 3), parafraseando Monson (1996), o baterista cria uma levada mais líquida, ou seja, mais dissolvida do maracatu, ao adaptar o padrão de alfaia entre os tambores e o prato de condução. O baterista percute os tambores agudo e grave na segunda semicolcheia do 2º e 3º tempo do compasso sendo intercalados pelo prato de condução.



Figura 2. Levada de maracatu na bateria com caixa. Fontes pesquisadas: IPC (CUNHA, 2000); *Prática de Bateria* (GALVÃO, 1998). Transcrição do autor.



Figura 3: Performance da bateria Nenê em *Maracatu*, seção "A", compassos 9 e 10. Transcrição do autor.

Se levarmos em consideração a colocação do baterista e professor Zequinha Galvão (1998) de que o bumbo é peça chave para se enfatizar as características de um gênero musical na bateria, teoricamente, a figura rítmica do maracatu deveria ter sido tocada nessa peça do instrumento. Porém, no referido exemplo, Nenê executou o padrão rítmico da alfaia nos tambores da bateria e não no bumbo o que acarretou um resultado sonoro com uma dinâmica mais baixa e sutil, mas ao mesmo tempo, enfatizando o padrão característico do maracatu de forma muito inventiva dentro da levada. Desta forma poderia ousar e denominar este exemplo de uma levada *líquida* do ritmo do maracatu na bateria.

A ênfase dos acentos principais do maracatu é percebida também na interação musical entre o piano e a bateria que, neste mesmo trecho, dividem a função de marcar os acentos característicos do gênero. Juntamente com o baterista, que toca no tambor agudo, o piano reforça com um acorde a segunda semicolcheia do 2º tempo do compasso (Figura 4). No 3º tempo, o piano não acentua do mesmo jeito, mas o que sobressai é o som do tambor grave da bateria que completa o padrão do rítmico do maracatu ao ser percutido por Nenê na segunda semicolcheia. Ouvindo a gravação (0:39 -0:46), o timbre resultante é bem interessante pois combina o som do acorde do piano com o tom agudo no 2º tempo, e depois somente o som do tambor grave no 3º tempo. Este trecho é ilustrado em destaque na Figura 3 no compasso 10.



2
 (A) ♩ = 95

Maracatu

D. S.

Pno.

Figura 4: Performance da bateria Nenê e piano em *Maracatu*, seção “A”, compassos 9 e 10 (0:39 – 0:46). Transcrição do autor.

CONCLUSÃO

Acredito que a construção das levadas de maracatu na interpretação de Nenê na faixa analisada é uma espécie de performance *liquida* do ritmo do maracatu na bateria. Em outras palavras, o baterista cria uma execução menos estilizada, ou seja, mais dissolvida do maracatu, ao adaptar os padrões rítmicos do gênero de forma inventiva e pessoal. Suas decisões interpretativas criaram mecanismos expressivos, inesperados, que resultaram numa performance não linear que fugiu do lugar comum de uma simples reprodução dos instrumentos de percussão na bateria. Além disso, as análises preliminares evidenciaram o pensamento criativo desse músico e a importante contribuição de sua performance para a composição de Egberto Gismonti na gravação de *Maracatu*. Espero vivamente que a continuidade deste trabalho no campo dos estudos instrumentais e da performance musical possa gerar um desejável aumento na produção acadêmica sobre a bateria, a percussão e os ritmos brasileiros na área da música.

REFERENCIAS

BARSALINI, Leandro (2009). *As sínteses de Edison Machado: Um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

BARRETO, Almir Cortes (2012). *Improvizando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. (Tese de Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

BUCK, Alex (2014). Encarte. [10112, CD]. São Paulo: Água Forte Produções.

CUNHA, Cássio (2000). *IPC. Independência Polirritmia Coordenada*. Rio de Janeiro: Lumiar.

DIAS, Guilherme Marques (2013). *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

DEMARCHI, Ericson Francisco de Jesus (2013). *Apontamentos sobre a bateria e a performance de Márcio Bahia no Hermeto e grupo*. (Dissertação de Mestrado). PPGM-Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

DOEZIMA, Bob (1986). *Arranging 1 workbook*. Boston: Berklee College of Music.

GISMONTI, Egberto (2019, junho 12). *Egberto Gismonti e Academia de Danças – Sanfona*. Recuperado de https://www.discogs.com/pt_BR/Egberto-Gismonti-Academia-De-Danças-Sanfona/release/3482428.

FABBRI, Franco (1981). A Theory of Musical Genres: Two Applications. *First International Conference on Popular Music. Anais. Popular Music Perspectives*, 52-81.

FERRETI, M. M. R (1988). *Baião dos dois. Zédandas e Luiz Gonzaga*. Recife: Ed. Massangana.

GALVÃO, Zequinha (1998). *Prática de bateria*. Rio de Janeiro: Lumiar.

IKEDA, Alberto (2009). Apontamentos Históricos sobre o jazz no Brasil. In: BARSALINI, Leandro (2009). *As sínteses de Edison Machado: Um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando (2017). A performance singular do baterista Nenê na música Alexandre, Marcelo e Pablo. *I Congresso Brasileiro de Percussão - UNICAMP. Anais*.

MONSON, Ingrid (1996). *Saying Something. Jazz improvisation an interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.

TINHORÃO, J. R. (2013). *Pequena História da Música Popular*. 7. ed. São Paulo: Editora 34.



O CONTRABAIXO ELÉTRICO NO SAMBA: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE PERFORMANCES DE LUIZÃO MAIA E SIZÃO MACHADO

BRUNO COPPINI

(UNICAMP)

bcoppinibass@gmail.com

LEANDRO BARSALINI

(UNICAMP)

lebar@unicamp.br

Resumo: Este trabalho pretende analisar as linhas de contrabaixo elétrico de dois sambas gravados pelos instrumentistas Luizão Maia e Sizão Machado, enquanto músicos acompanhadores do compositor Djavan, no início de sua carreira (1976 e 1980, respectivamente). Através da comparação das performances, pudemos entender em que medida concepções distintas de condução no baixo podem alterar o resultado sonoro de uma gravação, e consequentemente influenciar na valoração artística e mercadológica de uma música.

Palavras-chave: Contrabaixo elétrico. Luizão Maia. Sizão Machado. Mercado fonográfico. Músico de estúdio.

The electric bass in Samba: a comparative study between performances of Luizão Maia and Sizão Machado

Abstract: This work intends to analyze the electric bass lines of two sambas recorded by Luizão Maia and Sizão Machado, while playing with the composer Djavan, at the beginning of his career (1976 and 1980, respectively). Through the comparison of the two performances, we can understand how different conceptions of conduction on the bass can change the sound result of a recording, and how this result can influence the artistic and market value of a song.

Keywords: Electric bass. Luizão Maia. Sizão Machado. Music industry. Studio musician.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo a análise e comparação de trechos de linhas de baixo de sambas presentes em discos do início da carreira de Djavan. As linhas de baixo de *Flor de lis* (gravada por Luizão Maia em 1976) e de *Tem boi na linha* (gravada por Sizão Machado em 1980) são utilizadas como exemplos por possuírem características peculiares e contrastantes e por terem sido gravadas por dois baixistas de grande relevância no cenário da música popular brasileira. Posteriormente, discutimos em que medida e de que maneira concepções distintas de condução no baixo podem alterar o resultado de uma gravação, a partir do plano sonoro assumido pelo instrumento, alternando-se entre plano de fundo da canção ou assumindo um papel de maior protagonismo. Como consequência de tais estratégias de acompanhamento, observamos sua possível influência no valor artístico e mercadológico de uma música.



AS LINHAS DE BAIXO TRANSCRITAS

Após a escuta e a transcrição de algumas das linhas de baixo dos sambas gravadas por Luizão Maia e por Sizão Machado nos cinco primeiros discos de Djavan (de acordo com a tabela abaixo), pôde-se perceber uma grande diferença entre a performance dos dois baixistas. Obviamente alguma diferença já era esperada por se tratar de músicos diferentes, interagindo com bandas diferentes (os músicos que tocaram com Luizão nos primeiros dois álbuns não são os mesmos que gravaram com Sizão a partir do terceiro álbum) e pelas distinções intrínsecas de cada composição. As músicas escolhidas para serem analisadas neste artigo (*Flor de lis* e *Tem boi na linha*) deixam essas diferenças evidentes.

Ano	Álbum/Gravadora	Músicas transcritas	Baixista
1976	A voz, o violão, a música de Djavan (Som Livre)	Flor de Lis Fato Consumado	Luizão Maia
1978	Djavan (EMI-Odeon)	Serrado Samba dobrado	Luizão Maia
1980	Alumbramento (EMI-Odeon)	Tem boi na linha Aquele Um Sururu de Capote	Sizão Machado
1981	Seduzir (EMI-Odeon)	Pedro Brasil Jogral Êxtase	Sizão Machado
1982	Luz (CBS)	Capim	Sizão Machado

Figura 1. Tabela com as linhas de baixo transcritas e analisadas.

FLOR DE LIS (LINHA DE BAIXO DE LUIZÃO MAIA)

Flor de lis, o samba que abre o disco de estreia de Djavan, foi e continua sendo um dos maiores sucessos da carreira do cantor. Foi regravada em todos os seus álbuns ao vivo no decorrer da carreira e atualmente é a sua terceira música mais tocada no Spotify (mesmo 43 anos após seu lançamento).

Na Figura 2, é possível observar como a linha de baixo de Luizão Maia em *Flor de Lis*, cujo andamento é de 86 bpm, começa com células rítmicas simples (semínimas), tocando basicamente a tônica e a quinta dos acordes. No compasso 13, utiliza a terça menor do acorde para fazer a passagem para o próximo acorde, e no compasso 20 a sétima aparece com o mesmo sentido de passagem. Dos compassos 23 ao 25 ele acentua o *turnaround* com colcheias no segundo tempo, e no 26 usa uma figura rítmica para acentuar a mudança do A1 para o A2.



9 **A1** C[#]MAT7(9) % B^bM7(9) E7(9)13
 13 A^bM7(9) D7(9)13 G^bM7 C7(9)
 17 F[#]M(9) B7(9) B^bMAT7 A7(9)13
 21 F[#]M(9) B7(9) E^bM7(9) A7(9)13
 25 D7(9) G7sus4(9) G7(9) **A2** C[#]MAT7(9) %

Figura 2. Linha de baixo de Luizão Maia na Parte A de *Flor de lis* (compassos 9 a 26, minutagem 0:12 a 0:36).

Na Figura 3, pode-se notar que Luizão utiliza novamente uma figura rítmica diferente para acentuar a passagem para o refrão (compasso 50). No refrão, ele passa a tocar a nota do primeiro tempo com a duração curta e acentua a nota no segundo tempo junto a percussão. Nesse trecho, utiliza-se basicamente da tônica e da quinta do acorde na levada de samba, exceto nos compassos 51 e 59, nos quais utiliza a terça do acorde, que resolve meio tom acima no compasso seguinte. Nos compassos 65 e 66, volta a fazer uma acentuação, que junto aos outros instrumentos, prepara a volta para a parte A.



Figura 3. Linha de baixo de Luizão Maia no refrão de *Flor de lis* (compassos 51 a 56, minutagem 1:10 a 1:32).

TEM BOI NA LINHA (LINHA DE BAIXO DE SIZÃO MACHADO)

Tem boi na linha, a música que abre o terceiro disco de Djavan, não aparece regravaada em nenhum dos seus álbuns ao vivo e não é conhecida pelo grande público. No Spotify, até o dia em que este artigo foi escrito, consta que *Tem boi na linha* foi ouvida pelos usuários da plataforma aproximadamente duzentas vezes menos que *Flor de lis*. As duas canções foram escolhidas para serem a primeira do lado A de seu respectivo LP, o que demonstra que as músicas eram uma grande aposta da gravadora. Porém, como vimos, elas tiveram respostas completamente diferentes de público e crítica. Enquanto *Flor de lis* foi um sucesso comercial, *Tem boi na linha* contribuiu principalmente com valor artístico à obra de Djavan. Em entrevista concedida pelo cantor no programa *Gente de expressão*, Djavan relata que naquele momento sua música seria considerada complicada e que não era popular¹. Tais atributos, a depender do tipo de marketing construído sobre uma personalidade artística, podem lhe agregar um capital simbólico de alguma sofisticação, um “status” necessário para conectar o artista, ainda que extemporaneamente, a um seleto grupo de compositores e intérprete da MPB.

Na Figura 4, é possível observar que a linha de baixo de Sizão Machado em *Tem boi na linha*, samba com andamento cerca de 98 bpm, inicia com três compassos de levada, sendo que já no compasso 13 ocorre uma acentuação junto à melodia cantada por Djavan. Nos compassos de 14 a 16, o baixo acentua os acordes antecipados junto à banda, e preenche os espa-

¹ Entrevista disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=LN1kRVdQG14> acessado em 28/06/2019).



ços entre essas acentuações com arpejos, usando a quinta, a sétima e a nona de cada acorde. No compasso 17, acentua com toda a banda a passagem para a próxima frase da melodia. No compasso 19, faz uma frase na região aguda (conversando com a melodia cantada por Djavan), volta para a levada no compasso 20 e a partir do 21 a mesma ideia do compasso 13 se repete.

Figura 4: Linha de baixo de Sizio Machado na parte A de *Tem boi na linha* (compassos 10 a 25, minutagem 0:10 a 0:29).

Figura 5: Linha de baixo de Sizio Machado na parte B de *Tem boi na linha* (compassos 26 a 33, minutagem 0:30 a 0:40).

Como mostra a Figura 5, a partir do compasso 26 Sizio toca a nota do primeiro tempo com a duração curta e acentua a nota no segundo tempo. A cada 4 compassos ele muda a figura rítmica e acentua a mudança para um novo ciclo de 4 compassos.



COMPARAÇÃO DAS LINHAS DE BAIXO

As linhas de baixo do Luizão são bastante definidas e constantes. Percebe-se que o músico procura manter um *groove* no decorrer de toda a canção, permanecendo em um registro mais grave do instrumento, fazendo frases e acentuações em momentos estruturais, para evidenciar a entrada de um refrão, ou a mudança de uma estrofe para outra. A linha do baixo, apesar de estar em plano de fundo, ajuda a dar o “balanço” e o “suingue”, difíceis de serem transcritos em partitura ou em palavras, “uma vez que um número grande de importantes parâmetros de expressão musical são difíceis ou impossíveis de serem codificados na notação tradicional” (TAGG, 1982, p. 13). Percebe-se também que os demais instrumentos seguem essa mesma concepção, fazendo com que o foco recaia sobre a melodia e a letra cantada por Djavan.

Nas linhas de baixo gravadas por Sizão, nota-se que o *groove* é bem menos constante, mais difuso. Além de reforçar as acentuações, o baixista preenche os espaços entre esses acentos, dialoga com outros instrumentos e utiliza praticamente toda a tessitura do instrumento. Nota-se que a linha de baixo é muito mais improvisada e que todos os instrumentos foram gravados seguindo essa tendência. Inferimos, desta maneira, que a concepção das linhas dos dois baixistas está compatível com a ideia geral de seu respectivo arranjo.

RELAÇÃO ENTRE PERFORMANCE, MERCADO E VALOR ARTÍSTICO

A linha de baixo (ou o arranjo como um todo) é apenas um dentre tantos fatores que podem contribuir para que uma canção se torne um sucesso de vendas e outra não. Na verdade, são diferentes fatores musicais e mercadológicos que explicam o sucesso de vendas de uma canção, como por exemplo: a letra da música, a melodia, o refrão de fácil e rápida memorização, o investimento da gravadora, a fama do artista; e tantos outros. Não é possível afirmar que apenas uma linha de baixo mais simples ou mais complexa tenha influência direta nas vendas de discos, mas é importante ter ciência de que ela é uma das peças que, no final do processo, determinará o valor artístico e de mercado daquela obra. Mas será que o músico de estúdio tem ciência dessa importância? Nicholas Cook (2013, p. 358), ao escrever sobre a performance musical em estúdio, faz uma comparação entre atores e músicos:

Existe certo grau de sobreposição entre atores de teatro e de cinema (como também entre produtores teatrais e diretores de cinema), mas ainda existem diferenças muito significativas na técnica, e a maioria das pessoas se especializa em uma ou outra. No caso da música, no entanto, seja ela clássica ou popular, isso só é verdade em uma extensão muito limitada: quase todo mundo que grava também toca ao vivo, e não há programas de treinamento separados para artistas de música ao vivo e gravada. (COOK, 2013, p. 358, tradução dos autores²).

Devido à falta de programas de treinamento específicos citadas por Cook, o músico de estúdio acaba muitas vezes tomando decisões com base apenas na intuição. O músico contratado

² There is a certain degree of overlap between stage and screen actors (as also between theatrical producers and film directors), but there are still very significant differences in technique, and most people specialise in one or the other. In the case of music, however, whether classical or popular, that is only true to a very limited extent: almost everybody who records also plays live, and there are not separate training programmes for performers of live and recorded music.



para gravar discos de artistas que estão inseridos no mercado fonográfico (ou dos que pretendem se inserir) deve estar ciente de que sua performance implica em diferentes resultados no final do processo. Algumas gravadoras contratam produtores e ou arranjadores que escrevem absolutamente tudo o que deve ser executado pelo músico, dessa maneira têm controle total sobre o resultado final. Porém, na prática, vê-se que uma gravação muitas vezes se baseia apenas em uma cifra e que o baixista contratado é responsável por criar uma linha de baixo própria, com base em tal cifra e na performance dos outros músicos participantes.

No processo de produção de um álbum, temos: 1) a gravadora (frequentemente representada por um produtor ou arranjador) que, durante a produção do disco, procura captar e realçar a essência do artista e ao mesmo tempo adequá-la ao gosto do público alvo; ou seja, transformá-lo em um produto; 2) o artista, que, dependendo de sua experiência, pode ter menos ou mais liberdade durante o processo de produção de um disco. A participação do artista nas decisões musicais pode fluir de diversas maneiras, desde o artista que não é nem mesmo qualificado para participar desse processo e segue à risca o que é determinado pela gravadora, até aquele que participa diretamente na produção de seu disco; 3) o músico de estúdio, que normalmente é indicado pelo produtor, pelo artista ou por algum outro músico que está participando da produção. Esse último, para se manter no mercado de gravações, procura satisfazer os contrastantes anseios da gravadora, artista, público, outros músicos e profissionais envolvidos. Em alguns momentos, o músico passa pelo dilema de tocar de maneira mais simples para atender a expectativa da gravadora (focada no produto) ou de tocar de maneira mais sofisticada para evidenciar suas habilidades musicais e técnicas. O importante é ter consciência do contexto para que se possa adequar de maneira mais eficiente quanto possível e ao mesmo tempo conseguir imprimir sua identidade.

No primeiro álbum de Djavan, o produtor Aloysio de Oliveira e a gravadora Som Livre escolheram o repertório a ser gravado, o nome do álbum, a ordem das músicas, os músicos acompanhantes e até a foto do encarte. No segundo álbum, vários produtores foram chamados para participar; ou seja, nos primeiros dois álbuns, Luizão Maia estava inserido em um contexto voltado para o mercado de venda de discos, com um artista novo e com uma gravadora querendo adequar e moldar a sua música aos gostos do público alvo da época. Quatro sambas desses álbuns são os sambas mais conhecidos de toda a carreira de Djavan: *Flor de lis*, *Fato Consumado*, *Serrado* e *Samba dobrado*.

Em seu terceiro e quarto álbuns, Djavan começa a ter mais liberdade criativa e passa a assinar os arranjos dos seus discos. Não que o interesse em agradar o público tenha sido deixado de lado, mas percebe-se que Sizão Machado e os outros integrantes da banda, tiveram muito mais espaço para experimentações em alguns arranjos dos álbuns *Alumbramento* e *Seduzir*. Nenhum dos sambas desses discos fez tanto sucesso quanto os dos primeiros dois álbuns, mas sim as baladas, com arranjos bem mais simples, como *Meu bem querer* e *Faltando um pedaço*.

Em 1982, com o disco *Luz*, Djavan muda para uma gravadora ainda maior, a CBS (futura Sony Music), tem seu disco produzido pelo produtor americano Ronnie Foster e tenta se inserir também no mercado fonográfico internacional. No decorrer da carreira, Djavan passa a ter autonomia na concepção de seus discos, até que em 2004 lança o álbum *Vaidade*, o primeiro álbum gravado e lançado por sua própria gravadora, a Luanda Records. Ouvindo a obra mais recente do cantor, pode-se perceber que com o tempo ele conseguiu aliar a sua sofisticação com as demandas do mercado, produzindo canções ao mesmo tempo “complicadas” e comerciais.



CONCLUSÕES

Através da comparação das performances de Sizão Machado e Luizão Maia, pudemos entender em que medida concepções distintas de condução no baixo podem alterar o resultado sonoro de uma gravação, e conseqüentemente influenciar na valoração artística e mercadológica de uma música.

REFERÊNCIAS

COOK, Nicholas (2013). *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press.

DJAVAN (2007). *A música de Djavan*, vol. 01. Rio de Janeiro: Luanda Edições.

Djavan.com.br. (Acesso em: 27 jun. 2019). Disponível em: <<https://djavan.com.br/discografia/>>.

DJAVAN (1976). *A voz, o violão, a música de Djavan* [LP]. Rio de Janeiro: Editora Moderna.

DJAVAN (1978). *Djavan* [LP]. Rio de Janeiro: EMI Records.

DJAVAN (1980). *Alumbramento* [LP]. Rio de Janeiro: EMI Records.

DJAVAN (1981). *Seduzir* [LP]. Rio de Janeiro: EMI Records.

DJAVAN (1982). *Luz* [LP]. California: CBS.

TAGG, Philip (2003). Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em pauta*, v. 14, n. 23, 5-42.



O LEAD TRUMPET DA BANDA MANTIQUEIRA SOB OS PONTOS DE VISTA DE NAHORGOMES E NAILOR AZEVEDO “PROVETA”

JOÃO LUIZ JANUÁRIO LENHARI

Universidade Estadual de Campinas
joaolenhari@gmail.com

PAULO ADRIANO RONQUI

Universidade Estadual de Campinas
pauloaronqui@uol.com.br

Resumo: Neste presente artigo, apresenta-se um estudo sobre a função específica do *lead trumpet*¹ da Banda Mantiqueira, *big band* conhecida por fazer a fusão da música brasileira com o jazz norte-americano de maneira ímpar. Tal característica pode ser atribuída, principalmente, à maneira pela qual os arranjos foram concebidos por seu líder, Nailor Azevedo “Proveta”. Com o objetivo de melhor compreender os pormenores dessa atividade musical ainda pouco documentada na literatura acadêmica no Brasil, busca-se apresentar um panorama musical acerca do ponto de vista de dois músicos do grupo; o primeiro trompete titular, Nahor Gomes e do arranjador e líder da Banda Mantiqueira, Nailor Azevedo “Proveta”. Espera-se que este trabalho possa contribuir para o desenvolvimento do músico, em especial o trompetista que queira se aprofundar ainda mais no estudo das particularidades performáticas do *lead trumpet* de uma *big band*. Também se traz ao meio acadêmico informações que muitas vezes são encontradas somente de maneira informal no meio musical.

Palavras-chave: Trompete. Orquestras de jazz. Música-execução. Bandas (Música).

The lead trumpet in the Banda Mantiqueira from the point of view of Nahor Gomes e Nailor Azevedo “Proveta”

Abstract: This paper presents a study on the specific function of the lead trumpet of the Banda Mantiqueira, a big band known for make the fusion of Brazilian music with American jazz in a unique way. This feature can be attributed mainly to the way in which the arrangements were conceived by their leader, Nailor Azevedo “Proveta”. In order to better understand the details of this musical activity still poorly documented in the academic literature in Brazil, we seek to present a musical panorama about the point of view of two musicians of the group; the lead trumpet, Nahor Gomes and the arranger and leader of the Mantiqueira Band, Nailor Azevedo “Proveta”. It is hoped that this work can contribute to the development of the trumpeter who wants to delve further into the study of the lead trumpet performance particularities of a big band. It also brings to the academic environment information that is found only informally in the musical scene.

Keywords: Trumpet. Jazz orchestras. Music-performance. Bands (Music).

(...) por exemplo, eu muitas vezes dobro o primeiro trompete em gravação porque eu penso muito no clarinete como primeiro trompete, e isso teve muito em *big bands*, [com] Glenn Miller por exemplo. (...) Nos arranjos novos eu utilizei outras coisas, mas eu prefiro os antigos, pois eram mais espontâneos (AZEVEDO, 2018).

Para ilustrar essa característica de pensamento no processo criativo de Azevedo em seus arranjos recomenda-se a audição aos 5’33” da obra *Segura Ele*, de Pixinguinha, no CD *Com Alma* (2017), na qual a linha melódica do primeiro trompete é dobrada com o clarinete e pode se constatar claramente essa similaridade entre os dois instrumentos.

¹ Serão utilizados os termos trompete líder, primeiro trompete e *lead trumpet*, todos com o mesmo significado.



Gomes (2018) se refere ao som do trompete líder da Banda Mantiqueira como compacto, o que significa que o volume sonoro empregado não deve ser demasiado², pois, assim, auxilia na performance desse repertório, que exige mais agilidade. O som deve ser brilhante e a projeção sonora se faz mais presente por envolver mais parciais harmônicas agudas do que pela execução com mais volume sonoro. Nesse sentido, vale ressaltar a afirmação de P. Baron ao declarar que “tocar primeiro trompete não é somente uma questão de tocar agudo ou forte” (BARON, 2012).

Na Banda Mantiqueira, por se possuir um repertório no qual Azevedo utiliza o clarinete como referência para escrever para o primeiro trompete, a parte a que se refere a resistência muscular e a articulação são os pontos mais trabalhosos para o bom desempenho. A ênfase na resistência muscular é um ponto importante na performance da banda, como explica Gomes: “(...) posso dizer que, por se tratar de um repertório que exige muito tecnicamente, principalmente resistência [muscular], eu preciso estar bem preparado e aquecido” (GOMES, 2018).

Importante ressaltar que Gomes teve em sua formação musical uma forte influência da sonoridade do saxofone e do clarinete, como declara:

(...) ouvi muito a Orquestra Tabajara e quando eu fui pra Mantiqueira eu já tinha essa referência da Tabajara muito forte, antes mesmo até dela ser uma das referências do “Proveta” [Nailor Azevedo]. (...) Na orquestra de baile que eu tocava onde eu eventualmente tocava primeiro trompete, por intermédio do Pingo eu tive contato com a Tabajara e depois comecei a comprar os discos e foi uma coisa que realmente me impressionou e me impressiona até hoje. (...) quando falo que é atípico é por essa influência do clarinete do “Proveta”, que é um músico virtuoso e acaba puxando a gente pra isso (...) tinha aquela coisa do clarinete liderar e me remetia àquela linguagem das primeiras formações de *big band*, com Glenn Miller, com esse tipo de orquestração do clarinete liderando o naipe de saxofones. Engraçado que a vida foi levando pra isso, quando fui trabalhar no Gallery3 tinha um primeiro alto que eu gostava muito, o Eduardo Pecci “Lambari”, que também é um excelente clarinetista, e depois veio o “Proveta” com o sax alto e clarinete. Então quando eu estou tocando primeiro trompete eu me ligo mais no primeiro alto do que no primeiro trombone, apesar de ser do naipe de metais, é uma característica que veio naturalmente, nada pensado, só da pura vivência (GOMES, 2018).

Pode ser mera coincidência que a função de primeiro trompete da Banda Mantiqueira é assumida atualmente por um músico que teve em sua formação influência direta de clarinetistas e saxofonistas. Gomes fixou-se como trompete líder do grupo e possui esse predicado.

No que diz respeito ao idiomatismo, pode-se averiguar que, por possuir muitas músicas que fazem parte do repertório cantado, uma particularidade intrínseca é a maneira de se pensar nas frases e motivos. Gomes se refere a esse ponto na seguinte declaração:

Você pode ver, o João Bosco cantando tem essa coisa muito “suingada”, muito acentuada, então a própria interpretação do João Bosco como cantor e as linhas melódicas sempre contribuiu muito, virou uma marca da Mantiqueira (GOMES, 2018).

Essa característica de interpretação cantada foi estabelecida consensualmente por alguns membros do grupo e, através de experimentos e sugestões nos primeiros ensaios da Banda Mantiqueira, chegou-se a uma maneira de se aferir tal linguagem. Azevedo diz:

² A Banda Mantiqueira toca com amplificação sonora em palcos mais amplos e, em lugares mais intimistas, tocam amplificação eletrônica, mas de qualquer maneira as características sonoras aplicadas à performance do *leadtrumpet* são iguais para qualquer situação.

³ Casa noturna sediada na capital paulista que possuía uma *big band* para animar as noites.



(...) o Gil e o “François” tinham essa parte de articulação, a minha parte sempre foi muito mais melódica, o Cacá também tinha essa parte de ritmo, o Edson a parte mais harmônica. O Gil que ensaiava a banda. Me lembro muito de quando gravávamos eu perguntava como iríamos articular e ele sempre cantava com palavras [Uberdan4], tinham umas falas (AZEVEDO, 2018)

Quanto ao desenvolvimento dessa linguagem, o grupo Sambop Brass foi decisivo, pois nesse grupo surgiram os aspectos que depois aprimorados com a formação da Banda Mantiqueira. Segundo Gomes:

(...) a Banda Mantiqueira tem essa espinha dorsal, se podemos assim dizer, do Gil, “François” e “Proveta”, e o estilo já foi definido ali e que já vem do convívio deles de muitos anos. Quando eu passei a conviver com eles, já vinham desenvolvendo outros trabalhos. A Mantiqueira já vinha do Sambop, então ali já criou-se, ali foi onde definiu. Antes do Sambop tinha a Banda Aquarius que era um laboratório, a gente já estava na estrada há um bom tempo e serviu como prática de *big band*, tocando arranjos mais tradicionais e o “Proveta” raramente trazia (arranjos) e depois começou a trazer com mais frequência, mas mesmo assim não estava definido aquilo [a linguagem], precisou passar para uma formação bem menor que era a do Sambop Brass (...) e ali no Sambop Brass que definiu a linguagem. (...) pode-se dizer que foi um Sambop Brass ampliado em termos de orquestração e a estética toda foi se desenvolvendo em conjunto, todos nós contribuimos para essa estética. Acabou tendo um estudo em conjunto, porque no Sambop era um repertório de *bebop* tocando em samba e aí sim (depois) começaram as composições próprias e essa coisa da música do João Bosco (GOMES, 2018).

Diante dos atributos demonstrados, pode-se atribuir a estética musical peculiar da Banda Mantiqueira à maneira como se é conjecturada a execução das obras. O ato de “cantar” as frases escritas como um intérprete vocal justapõe-se a linguagem do canto na interpretação instrumental das obras do grupo.

A influência de cantores se fez presente desde muito cedo na carreira musical de Gomes. Por isso, pode-se afirmar que teve uma “escola” que facilitou sua assimilação quanto a essa abordagem interpretativa. Essa influência pode ser atestada nas palavras de Gomes:

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, N. (Nailor Azevedo “Proveta”). Entrevista I (30 de maio de 2018). Entrevistador: João Luiz Januário Lenhari. São Paulo, 2018. Arquivo em mp3. Link para acesso: “<https://drive.google.com/file/d/1i9yyUFNjmhZCzNaNiX6rPxwDxsUddDdo/view?usp=sharing>”. (Entrevista)

BANDA MANTIQUEIRA (Banda Mantiqueira). Com Alma. São Paulo: Sesc, 2017. (CD)

BARON, P. *Playing Lead Trumpet*. In: _____. *Trumpet Voluntarily: A Holistic Guide to Maximizing Practice Through Efficiency*. Niagara Falls: Canadian Musician Magazine, ProQuest Central, v. 34, 2, 30p. 2012. (Periódico)

BERENDT, J.E.; HUESMAN, G. *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. (Livro)

⁴ Onomatopeia usada por Walmir Gil para simular a interpretação musical das sincopas



BERLINER, P. *Thinking in jazz: the infinitive art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. (Livro)

FALLEIROS, M.S. *Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo*. 2006. 148p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. (Dissertação)

GIL, W. A. *A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira: Aldeia, 1996; Bixiga, 2000; e Terra Amantiquira, 2005*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. (Dissertação)

GOMES, N. (Nahor Gomes). Entrevista II (09 de junho de 2018). Entrevistador: João Luiz Januário Lenhari. Cidade do Panamá, 2018. Arquivo em mp3. Link para acesso: <https://drive.google.com/file/d/1cuQmsmiDpECyzG6X0mA-FmqmxswpfRxp/view?usp=sharing> (Entrevista)

SEVE, M. *Choro e Fraseado*. In: Anais da IV SIMPOM. 2016.(Artigo)

SHEW, B. *Playing Lead trumpet in the Big Band Setting*. 2012. Disponível em <<http://www.bobbyshew.com/main.html?pgid=7> HYPERLINK “http://www.bobbyshew.com/main.html?pgid=7&art_artcl_id=11”& HYPERLINK “http://www.bobbyshew.com/main.html?pgid=7&art_artcl_id=11”art_artcl_id=11>. Acesso em: 09 mar. 2017. (Página da internet)

VAX, M. *The Caring and Feeding of the Trumpet Section*. Presentation of IAJE Conference, Pittsburg, CA. [s.d.]. Disponível em: <http://www.mikevax.net/images/PDF_articles/IAJE_Hand_Out.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2017. (Página da internet)



O PEQUENO CONCERTO PARA VIOLINO E CORDAS (2008) DE EDINO KRIEGER: UMA ANÁLISE DE CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS, IDIOMÁTICAS E INTERPRETATIVAS

BRUNA CAROLINE DE SOUZA BERBERT

UNICAMP - Estudos Instrumentais e Performance Musical
bruna_violin@hotmail.com

EMERSON LUIZ DE BIAGGI

UNICAMP
emerson@jar.unicamp.br

Resumo: O *Pequeno Concerto* para violino e cordas (2008) de Edino Krieger é considerado uma das obras mais representativas de sua produção para o violino. Neste artigo, buscamos apresentar as características estilísticas, idiomáticas e interpretativas presentes na escrita do compositor para o seu próprio instrumento, a partir da análise musical da obra supracitada. Constatada a vivência do compositor como violinista, relacionamos sua escrita às características idiomáticas do instrumento. Verificamos que o *Pequeno Concerto* (2008) é uma composição em muitos aspectos moderna e nacionalista. Seu idiomatismo revela um profundo domínio do compositor na escrita para o instrumento, apesar de não manuseá-lo durante este processo e de ter abandonado sua carreira como violinista ainda no início de sua idade adulta. Buscamos, assim, contribuir para uma melhor compreensão e difusão da música brasileira para o instrumento.

Palavras-chave: Edino Krieger. *Pequeno Concerto*. Análise musical. Interpretação musical. Idiomatismo.

Edino Krieger's Pequeno Concerto for violin and strings (2008): an analysis of stylistic, idiomatic and interpretative characteristics

Abstract: Edino Krieger's *Pequeno Concerto* for violin and strings (2008) is considered one of the most representative works of his production for the violin. This article aims to present stylistic, idiomatic and interpretative characteristics in Edino Krieger's writing for his own instrument, based on the musical analysis of the aforementioned work. Considering the experience of the composer as a violinist, we sought to relate his writing to the idiomatic characteristics of the instrument. The *Pequeno Concerto* (2008) is, in many aspects, a modern and nationalistic composition. Its idiomatic nature reveals a deep mastery of the composer in writing for the instrument, despite not handling it during this process and having abandoned his career as a violinist early in his adulthood. Thus, we seek to contribute to a better understanding and diffusion of Brazilian music for the instrument.

Keywords: Edino Krieger. *Pequeno Concerto*. Musical analysis. Musical interpretation. Idiomatism.

INTRODUÇÃO

Edino Krieger (1928) é considerado um dos mais relevantes compositores do panorama musical brasileiro da atualidade, tendo oferecido valiosas contribuições ao repertório solista, camerístico, coral e orquestral do país. Este artigo constitui um recorte de nossa pesquisa de doutorado em andamento, cujo objetivo é analisar a obra para violino de Edino Krieger sob os aspectos estilísticos, idiomáticos e interpretativos e produzir edições de peças ainda não publicadas pelo compositor, além de uma redução para piano de seu *Pequeno Concerto* para violino e cordas (2008), que é aqui analisado.

Apesar de Edino Krieger ter sido violinista, as pesquisas acadêmicas relacionadas à performance de sua obra concentram-se, sobretudo, em instrumentos como piano e violão. De maneira geral, há poucas informações disponíveis na literatura acerca do conteúdo musical da obra para



violino de Edino Krieger, resumindo-se muitas vezes a menções de suas dedicatórias, locais de publicação e estreia (com referência aos músicos que as executaram), encomendas e minutagem.

Nosso objetivo com este artigo, portanto, é levar ao conhecimento do público as características de uma composição de Edino Krieger para aquele que foi o seu principal instrumento, responsável por sua primeira formação musical. Para alcançá-lo, realizamos uma série de procedimentos analítico-musicais, baseados no livro *Comprehensive Musical Analysis* (1994), de John White. Em primeiro lugar, apresentamos a contextualização histórica da obra, a qual é seguida por sua análise estrutural e estilística. Posteriormente, examinamos a presença de recursos idiomáticos e elaboramos considerações sobre sua interpretação. A conclusão sintetiza os resultados encontrados, aponta características técnico-interpretativas marcantes desta obra e ressalta seus componentes idiomáticos, como elementos representativos e particulares da escrita de Edino Krieger para o violino.

CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA

O *Pequeno Concerto* para violino e cordas foi composto em maio de 2008, em Baden-Baden (Alemanha). É dedicado à esposa de Edino Krieger – Maria de Lourdes Lyra Krieger (mais conhecida por Nenem Krieger) – e foi estreado em 30 de outubro de 2009, na Sala Cecília Meireles, por ocasião da XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, com o violinista Daniel Guedes como solista e André Cardoso como regente do naipe de cordas da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Há também uma transcrição, feita pelo próprio compositor e datada de maio de 2010, para sax soprano, sob o título *Pequeno concerto para sax soprano e cordas*. Em entrevista, Edino Krieger (2018) nos conta sobre o surgimento e caráter da composição:

Quando eu passei uma pequena temporada na Casa de Brahms, em Baden-Baden (na Alemanha), eu fiquei com um compromisso de fazer uma pequena composição. Daí a Nenem disse assim: “Porque você não faz um concerto para violino? É o seu instrumento e você não tem uma peça para violino e orquestra...” E eu disse: “Bom, um *concerto* vai ser meio difícil, mas eu posso fazer um *pequeno concerto*”. E então eu fiz o *Pequeno Concerto*, em três movimentos, para violino e orquestra de cordas – que é, digamos assim, a outra peça que eu considero representativa da minha escrita para violino. [...] Eu acho que ele tem uma escrita um pouco mais tradicional. Eu digo que o segundo movimento, inclusive, é uma espécie de homenagem a Brahms. Eu não sei se pelo fato de estar na Casa de Brahms, eu fiz um tipo de estilo – não propriamente baseado na música de Brahms – mas, talvez, um tipo de música que Brahms gostasse de ouvir ((risos)).

ANÁLISE ESTRUTURAL E ESTILÍSTICA

O *Pequeno concerto para violino e cordas* (2008) é uma obra situada na terceira fase composicional de Edino Krieger¹, caracterizada por liberdade no uso de técnicas, formas e pro-

¹ A produção de Edino Krieger é comumente dividida em três fases, assim dispostas de acordo com Paz (2012, v. 2), Santos (2013) e o próprio compositor (KRIEGER, 2012, 2018): *fase experimentalista e universalista* (1945 a 1952), caracterizada pelo amplo – mas não ortodoxo – uso de técnicas da música serial e dodecafônica; *fase neoclássico-nacionalista* (1953-1965), caracterizada pela prevalência de formas musicais tradicionais e gêneros brasileiros urbanos, conjugada à liberdade harmônica de uma linguagem que transita entre os idiomas



cessos composicionais, com busca do nacional dentro do universal e associação da vanguarda com a tradição. Veremos como tal fase, de síntese dialética, se insere nessa que é a mais recente composição de Krieger para o violino, dividida em três movimentos, assim intitulados: I) Recitativo e Allegro; II) Digressões sobre um sino de Baden-Baden; e III) Tocatta. A seguir, procedemos com a análise estrutural e estilística de cada um de seus movimentos, individualmente.

I) *Recitativo e Allegro*

O primeiro movimento apresenta uma divisão estrutural que remete a uma forma-sonata, a partir do parentesco de suas seções com aquilo que é convencionalmente entendido como exposição, desenvolvimento, recapitulação, cadência e *coda*, que são abordadas de maneira livre pelo compositor. O Quadro 1, a seguir, reflete um esquema estrutural básico deste movimento, com algumas informações adicionais:

Quadro 1. Esquema estrutural do 1º movimento do *Pequeno Concerto* (2008).

Estrutura		Compasso(s)	Descrição
Recitativo		1	Apresentação introdutória do Tema A (de caráter lírico, com tendência mais melódica) pelo solista, sem acompanhamento orquestral. O Tema A será retomado na 2ª Seção da Exposição, no Desenvolvimento, na 3ª Seção da Recapitulação e na Cadência do solista.
Exposição	1ª Seção	2 a 11	Base de acompanhamento orquestral em <i>ostinato</i> rítmico. Apresentação do Tema B (de caráter enérgico, com tendência mais rítmica).
	Ponte	11 a 16	Mudança gradual no acompanhamento da orquestra (que através da dilatação rítmica e do <i>legato</i> se torna mais lírico), preparando o início da 2ª Seção.
	2ª Seção	17 a 24	Retorno do Tema A (lírico) pelo solista, uma quarta abaixo da região original, agora acompanhado pela orquestra.
Desenvolvimento		25 a 44	Trecho modulatório, que explora possibilidades dos Temas A e B, apresentados na Exposição.
Recapitulação	1ª Seção	45 a 54	Repetição literal do material musical apresentado na 1ª Seção e Ponte da Exposição.
	Ponte	54 a 59	
	3ª Seção	60 a 71	Integração elaborada de elementos provenientes da Exposição e do Desenvolvimento.
Cadência	-	71	-
<i>Coda</i>	-	72 a 76	-

A textura musical deste movimento é predominantemente homofônica, com poucas passagens polifônicas. Harmonicamente, caracteriza-se por uma construção que privilegia acordes formados por intervalos de quarta (quartais), tétrades com tensões acrescentadas (4ª sustentada, 9ª e 11ª, principalmente) e encadeamentos cuja fundamental ou baixo dos acordes é conduzido por graus conjuntos (configurando, em alguns casos, uma escala de tons inteiros). As

tonais e modais; e *fase de síntese dialética e plena liberdade composicional* (1966-), caracterizada pela total liberdade no uso de técnicas, formas e processos composicionais e uma busca intencional do nacional dentro de um contexto universalista, em que vanguarda e tradição caminham harmoniosamente.



modulações, por sua vez, também são frequentemente percebidas como transposições de blocos harmônicos que formam a base de uma determinada frase ou seção por intervalos de segunda, maior ou menor, ascendente ou descendente.

Outro tipo de manipulação do contraste harmônico utilizado pelo compositor verifica-se na contraposição de seções majoritariamente estruturadas sobre acordes quartais (como, por exemplo, a 1ª Seção da Exposição), com outras que são quase completamente constituídas por tríades e tétrades (como o Desenvolvimento). As pontes, por sua vez são caracteristicamente sutis na integração de acordes quartais com tétrades e demonstram a habilidade do compositor em conduzir o ouvinte na transição de contrastes existentes entre os caracteres lírico e rítmico dos dois temas principais que integram este movimento.

Os intervalos de quarta constituem uma unidade estrutural básica da composição como um todo, estando presentes não só na harmonia dos acordes, como também no contorno melódico atribuído ao violino solo (Figura 1). Uma outra particularidade deste movimento é o sequenciamento de pequenas estruturas na construção melódica de frases, característica que pode ser também observada a partir da Figura 1.

Figura 1. Intervalos de quarta na melodia do violino solo (indicados por retângulos) e sequenciamento de estruturas melódicas no primeiro movimento do *Pequeno Concerto* (2008).

O ritmo, assim como a harmonia, colabora no estabelecimento de contraste entre as seções. O Tema A (lírico), apresentado a princípio sem acompanhamento orquestral e com ritmo mais livre por se tratar de um recitativo, é posteriormente conduzido por uma base de semínimas e mínimas em *legato*, que trazem consigo calma e leveza para a sobreposição do *cantabile* solista. O Tema B (de caráter enérgico) e seus derivados, por sua vez, estabelecem contraste ao serem assistidos por um acompanhamento sincopado em *ostinato* que faz lembrar a menção de Krieger quanto ao uso de elementos rítmicos de manifestações musicais popularesii². Quando

² “Em meus trabalhos mais recentes tenho empregado elementos rítmicos e melódicos de várias manifestações musicais populares, tanto os ritmos afro-brasileiros quanto o balanço rítmico e harmônico da bossa-nova e a linguagem modal e os ritmos da música nordestina. Isso sem execrar as conquistas da música contemporânea, sem proselitismos nem xenofobias.” (MACHADO; BARBOSA, 2009).



diferente, essa base é uma regular manifestação de semicolcheias ou colcheias bem articuladas, que contribuem para a manutenção do caráter enérgico deste tema. Assim como mencionado em relação à harmonia, as pontes fundem progressivamente os dois tipos de acompanhamento, promovendo uma transição rítmica também sutil.

Em suma, o primeiro movimento é caracterizado por dualismos criativos no âmbito da harmonia, ritmo e articulação, com abordagem mais tradicional da métrica, dinâmica e timbre empregados. Em sua construção, notam-se traços e cores impressionistas (observados, principalmente, na textura e harmonia das seções líricas e no emprego de escalas de tons inteiros na condução harmônica) que são mesclados a características nacionalistas (com ritmos sincopados e tétrades com tensões acrescentadas que remetem àqueles utilizados na bossa-nova).

II) *Digressões sobre um sino de Baden-Baden*

O segundo movimento compartilha muitos elementos composicionais com o movimento anterior. Dentre eles, destacam-se o paralelismo na condução de acordes por graus conjuntos (em alguns casos, por tons inteiros), a constituição harmônica formada basicamente por acordes quartais e tétrades com tensões acrescentadas (em sua maioria, 9as e 11as), a predominância da textura homofônica e a grande recorrência de intervalos de quarta no desenho melódico do violino solo. Além disso, incorpora-se mais um componente de caráter distintivo em relação à linguagem harmônica do primeiro movimento. Este novo componente suscita o caráter das digressões que se remetem ao “sino de Baden-Baden” descrito por seu título: o politonalismo. Construído sobre camadas distribuídas entre os naipes da orquestra, o politonalismo é percebido de maneira nítida no início e final do movimento, embora seja empregado também em regiões centrais.

O tema principal sobre o qual o segundo movimento se desenvolve é formado a partir de um pequeno motivo de três notas que é introduzido na anacruse que dá início ao movimento (Figura 2). Esta unidade estrutural, composta pelo motivo de segunda maior seguida de quarta descendente, dá origem a uma série de outras células melódicas derivadas, que são utilizadas pelo compositor nas seções seguintes.

Figura 2. Motivo do tema principal do segundo movimento do *Pequeno Concerto* (2008).



A estrutura do segundo movimento pode ser descrita como uma grande forma binária, seguindo o padrão ABB', em que cada uma dessas partes (A e B) é composta por duas seções distintas. Todas as seções, entretanto, são baseadas sobre um mesmo e único tema, que se desenvolve de maneira diferente em cada uma delas, a partir de variações do motivo inicial. O Quadro 2, a seguir, apresenta o esquema estrutural básico deste segundo movimento, com descrição de ocorrências relevantes:

Quadro 2. Esquema estrutural do 2º movimento do Pequeno concerto (2008).

Estrutura	Compassos	Descrição	
A	a	1 a 10	Introdução do tema principal, baseado sobre o motivo anacrústico que dá início ao movimento.
	b	10 a 18	Alteração na textura musical – o ritmo de acompanhamento da orquestra passa a ser sincopado. Tema tocado pelo violino solo constituído por versão retrógrada e acéfala do motivo inicial. Ao final, apresenta-se outra variação do motivo primário, agora intercalado por repetição da primeira nota.
B	a'	18 a 23	Orquestra executa o tema apresentado pelo violino solo na primeira seção (“a”) em outras regiões harmônicas. Modulações sobre o tema preparam o início da seção “c”.
	c	23 a 32	Desenvolvimento do tema apresentado e criação em cima do motivo original. A diminuição rítmica da melodia é acompanhada pelo aumento do ritmo harmônico. O sequenciamento de pequenas estruturas fraseológicas é associado à constantes modulações.
B'	a'	32 a 36	Repetição literal da parte B, apresentada anteriormente.
	c'	37 a 46	
		46 a 52	Expansão da frase conclusiva do solista, sobre pedal de tônica executado pela orquestra.

As dinâmicas fluidas e gradativas, a construção motívica e o colorido harmônico em blocos promovem uma percepção de alta unidade orgânica sobre este movimento. As alterações rítmicas no acompanhamento e na parte solista geram variedade, um contraste à relativa homogeneidade de outros elementos sonoros, como timbre e articulação (neste aspecto, com predominância do *legato* e *non-legato*, contrastado pontualmente com a sonoridade *staccato* de acompanhamentos em *pizzicato*). Por fim, temos a sensação de que esse movimento corresponde à uma extensão, um prolongamento, da atmosfera evocada pelo recitativo e tema lírico do primeiro movimento.

III) *Tocatta*

Começamos nossa análise do terceiro movimento do *Pequeno Concerto* (2008), com um depoimento de Edino Krieger, em entrevista, sobre um traço marcante de sua personalidade composicional, o qual possui relação direta com o título deste movimento:

Eu gosto muito desse dinamismo rítmico da *tocatta* moderna, sobretudo as de Prokofiev. Aquele pulso rítmico, que eu acho fundamental. Eu sempre critiquei um pouco na música contemporânea a falta de ritmo. Havia uma tendência durante certo tempo de fazer a música flutuar, harmonias etéreas, ritmos livres demais – e eu sempre senti falta de sangue. O ritmo é o sangue da música, é a sua estrutura (KRIEGER, 2012).



De fato, esta *tocatta* apresenta-nos um ritmo acentuado, bem marcado, que remete mais uma vez às expressões da música popular citada como inspiração pelo compositor. Em um *ostinato* quase constante, as colcheias do compasso quaternário que regem o movimento são agrupadas em uma série de 3:2:3, que está presente, sobretudo, na linha do contrabaixo que dá início à música.

A estrutura do terceiro movimento pode ser agrupada em uma forma ternária (ABA'), com cada parte apresentando subdivisões internas menores. Destaca-se o uso do trilo pelo compositor como um marcador de cadência, de forma a delinear a divisão entre partes ou seções deste movimento. Essa organização é sintetizada pelo Quadro 3, a seguir:

Quadro 3. Esquema estrutural do 3º movimento do *Pequeno Concerto* (2008).

Estrutura	Compassos	Descrição	
A	a	1 a 23	Introdução do <i>ostinato</i> rítmico e motivos melódicos em camadas.
	b	24 a 30	Pergunta e resposta entre violino e orquestra sobre motivo originário da parte do violoncelo.
	c	30 a 34	Seção lírica (<i>intermezzo</i>), que funciona como ponte para a parte B. Base de acompanhamento construída a partir do motivo melódico dos violoncelos, agora diminuídos ritmicamente e em <i>legato</i> .
B	d	35 a 44	Violino solo desenvolve o motivo originário da parte de violoncelo, sobre <i>ostinato</i> rítmico dos contrabaixos.
	d	44 a 52	Repetição literal da parte anterior, com pequena alteração em sua finalização, preparando o retorno à parte A.
A'	a	53 a 75	Repetição literal das duas primeiras seções do movimento.
	b	76 a 82	
	c'	82 a 89	Seção com função de <i>codetta</i> , cuja base de acompanhamento original (proveniente da seção "c") é mantida de forma semelhante, com significativas modificações na parte solista para finalização da obra.

A textura homofônica dos blocos harmônicos constituídos em *ostinato* transfigura-se em polifonia na composição de camadas que são progressivamente acrescentadas, até a formação do todo inicial do movimento (Parte A, seção "a"). As modulações permanecem como transposições de uma determinada frase ou seção em intervalos de segunda maior e menor, ascendentes ou descendentes, o que contribui para a ambientação cromática desta parte da obra. A melodia do violino solo é frequentemente elaborada sobre um modelo sequenciado – recurso também empregado pelo compositor nos demais movimentos – e caracterizado por um contorno altamente cromático. As articulações, também sobrepostas, dividem-se entre o curto e acentuado de algumas camadas com o *legato* de outras.

Em conclusão, o terceiro movimento encerra o *Pequeno Concerto* (2008) conciliando o misto de características nacionalistas (percebidas aqui na ênfase das pulsações e acentuações rítmicas) à linguagem musical avançada (que se reflete no uso acentuado de cromatismos, na liberdade organizacional da forma estrutural e nos blocos harmônicos que enfatizam quartais e tétrades tensionadas, modulados por graus conjuntos). É uma composição que, embora situada na terceira fase do compositor, assemelha-se muito com aquelas obras de sua fase neoclássico-nacionalista que, por sua vez, "se revelou fortemente marcada pela sucessão e superposição



de quartas e quintas, assim como pelo uso de *ostinato*, transposição, imitação, fugato e variações” (PAZ, 2012, v. 2, p. 24).

ANÁLISE DE RECURSOS IDIOMÁTICOS

Ao lado de *Sonâncias II* (1981), o *Pequeno Concerto* (2008) figura como uma das composições mais idiomáticas para o violino dentre as obras de Edino Krieger para o instrumento. Ele responde afirmativamente aos requisitos básicos de uma peça idiomática: é exequível (sem a necessidade de qualquer tipo de omissão ou adaptação do seu conteúdo musical); é funcional (tecnicamente cômodo); e explora várias características específicas do instrumento. Todas essas características são responsáveis pela sensação de que a sua música encaixa “bem dentro da mão” e facilitam sobremaneira o processo de leitura de suas obras, independente do estilo em que se inserem.

O *Pequeno Concerto* (2008) abrange uma quantidade considerável de recursos técnico-musicais próprios das cordas friccionadas. Dentre eles, destacamos: o aproveitamento de sonoridades promovidas pelos diferentes tipos de ataque possíveis (com alternância entre arco e *pizzicato* em todos os movimentos, no acompanhamento orquestral), a sua capacidade de sustentação sonora ininterrupta (sobretudo em seu segundo movimento), a utilização de *glissando*, o amplo uso de cordas duplas e acordes de três e quatro sons (muitos dos quais formados por intervalos de sexta, que promovem um posicionamento confortável dos dedos da mão esquerda), o emprego de harmônicos naturais, a aplicação de trilos em várias passagens da parte solista, além dos golpes de arco implícitos em sua notação, como *legato*, *detaché*, *portato* e *spiccato* simples.

Há ainda outros elementos idiomáticos particularmente relacionados ao violino. Nessa categoria, ressaltamos o uso frequente de cordas soltas do instrumento na composição de acordes e cordas duplas, e as indicações do compositor que demandam timbres específicos (como Sul G, no primeiro movimento ou a exploração expressiva da região aguda do instrumento em diversas passagens). Por fim, a forma como o compositor originalmente registra as articulações musicais da obra demonstra seu profundo conhecimento do violino – poucos são os excertos que, por motivos de concepção técnico-interpretativa do solista, estão sujeitos a alterações de ligaduras, por exemplo. De sua leitura emerge a impressão de que tudo que foi escrito para o violino se encaixa bem à mão – uma resposta positiva à comodidade técnica do instrumentista. A comodidade e funcionalidade do *Pequeno Concerto* (2008) se relaciona também à grande quantidade de trechos – em todos os três movimentos da obra – que possibilitam o uso de movimentos paralelos (repetição de desenhos mecânicos, como fôrmãs ou dedilhados) entre cordas (paralelismo vertical) ou entre posições (paralelismo horizontal).

CONCEPÇÕES INTERPRETATIVAS

Embora estruturalmente diferentes entre si, os três movimentos do *Pequeno Concerto* para violino e cordas (2008) foram concebidos dentro de um mesmo estilo e por isso apresentam várias características interpretativas em comum.

Em primeiro lugar, os dualismos presentes na composição devem ser também representados na performance. Isso implica lirismo nos temas *cantabiles*, com ampla utilização de recursos expressivos como *legato* e *portato* (com notas bem conectadas), *vibrato*, timbres de posi-



ções mais altas sobre as cordas e portamentos – devidamente adequados ao contexto musical da passagem em questão. Seções de virtuosismo e vigor, por sua vez, exigem grande projeção sonora, notas e arco bem articulados e um *vibrato* mais rápido, por exemplo. Nesta composição, o timbre é o elemento musical mais suscetível à elaboração criativa do intérprete, que pode inspirar-se nos ambientes impressionistas evocados pela harmonia e dinâmicas dos primeiros movimentos ou na intensidade rústica dos *ostinatos* rítmicos e fortes do terceiro movimento.

Apesar de ser um elemento fundamental em toda a música, uma atenção especial deve ser concedida ao ritmo no primeiro e, principalmente, no terceiro movimento. Ele deve ser constantemente preciso, sem acréscimos de natureza agógica pelo intérprete (salvo em seções cadenciais do solista). Nesse sentido, “o ritmo é o sangue da música, é a sua estrutura” (KRIEGER, 2012) e não deve ser esquecido ou relativizado nesta composição. Por fim, lembramos que esta obra requer uma produção sonora sempre afirmativa por parte do solista, por refletir efeitos de bravura e lirismo típicos do nacionalismo brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra para violino de Edino Krieger, apesar de pequena em número, abrange um período de 64 anos de sua produção como compositor e revela quão multifacetadas são suas habilidades artísticas. A partir da análise do *Pequeno Concerto* (2008) constatamos tanto uma modernidade que se revela no emprego do politonalismo e na harmonia construída por acordes quartais, tétrades tensionadas e escalas de tons inteiros, quanto uma nacionalidade que transparece no uso de síncopes, acentos e pulsações bem marcadas (que lhes confere suíngue).

Estruturalmente, notamos que coerência musical e equilíbrio formal são concebidos pelo compositor de duas maneiras distintas (ora utilizadas individualmente, ora associadas): através da manutenção e desenvolvimento de um mesmo elemento musical (harmônico, rítmico, melódico, etc.) no decorrer de toda a composição; ou por meio de recapitulações formuladas como repetições literais ou ligeiramente modificadas de seções anteriores.

Suas melodias abrem margem à uma grande participação criativa do intérprete, principalmente quando nos referimos ao parâmetro timbre. Este pode buscar inspiração na mistura de atmosferas impressionistas e nacionalistas do *Pequeno Concerto* (2008) – diferentes opções de *vibrato*, portamento e dedilhados estão à disposição do intérprete para a realização sonora de sua concepção timbrística, expressiva e interpretativa desta obra.

É no âmbito idiomático que percebemos a maior influência da vivência de Edino Krieger como violinista durante as primeiras décadas de sua vida. Mesmo não utilizando o instrumento durante o processo composicional, sua escrita em muito reflete a propriedade de quem conhece de perto o instrumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KRIEGER, E. (2008). *Pequeno Concerto* – para violino e cordas. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música - Banco de Partituras de Música Brasileira.

KRIEGER, E. (2012). *Notas Contemporâneas: Edino Krieger - Auditório 2ª Parte*. Entrevista concedida à Cadão Volpato. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2012. Disponível em:

<<http://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneas-edino-krieger-auditorio-2a-parte>> .
Acesso em: 17 fev. 2019.

KRIEGER, E. (2018). *Entrevista concedida à Bruna Caroline de Souza Berbert*. Rio de Janeiro, Brasil, 22 de junho de 2018.

MACHADO, K. & BARBOSA, M. (2009). Entrevista Exclusiva: Maestro Edino Krieger. *Revista Eletrônica Algo a Dizer*. Edição 23, agosto de 2009. Disponível em <<http://www.algoadizer.com.br/edicoes/materia.php?MaterialID=340>> . Acesso em: 07 mar. 2019.

PAZ, E. (2012). *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012. 2 v.

Santos, J. W. (2013). *A escrita para piano de Edino Krieger: uma abordagem estrutural e INTERPRETATIVA a partir das 3 Miniaturas, Sonata nº 2 e Estudos Intervalares*. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro.

WHITE, J. D (1994). *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen: Scarecrow Press.



O TIMBRE COMO RECURSO EXPRESSIVO: A COLABORAÇÃO CRIATIVA DE TONINHO HORTA EM DOIS FONOGRAMAS DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC

ANDRÉ CARREIRO
(UNICAMP)

andrefcarreiro@gmail.com

Resumo: O presente estudo tem como objetivo apresentar apontamentos analíticos acerca da escolha de timbres aplicados à guitarra elétrica pelo músico Toninho Horta, em seu trabalho como instrumentista na canção popular brasileira. Artista representativo da música popular brasileira, também compositor e arranjador, Toninho Horta atua nos fonogramas *Bodas de prata* e *Em tempos do onça e da fera (quarador)*, ambos com autoria de Aldir Blanc e João Bosco, presentes nos discos deste último intitulados *Caça a raposa* (1975) e *Tiro de Misericórdia* (1978), respectivamente. A partir de contribuições da metodologia proposta pelo musicólogo Philip Tagg em seu *Music Meanings: a modern Musicology* (2013), buscando uma integração entre as intenções projetadas na criação (nível *poiesis*) e o que efetivamente se dá na recepção (nível *estésis*), este trabalho reflete a respeito da análise na canção popular brasileira, propondo especial atenção ao acompanhamento instrumental e nos elementos do arranjo. As análises indicam que no mapeamento de significados do processo comunicativo da canção, esses elementos considerados secundários em boa parte das abordagens analíticas correntes, podem assumir importante papel na narrativa e na composição final do discurso musical.

Palavras-chave: Toninho Horta. Música popular brasileira. Guitarra. Philip Tagg. Timbre.

The timbre as an expressive resource: the creative collaboration of Toninho Horta in two phonograms by João Bosco and Aldir Blanc

Abstract: This study aims to present analytical notes about the choice of timbre applied to the electric guitar by the musician Toninho Horta, in his work as an guitarist in the Brazilian popular song. Representative artist of Brazilian popular music, also composer and arranger, Toninho Horta performs in the phonograms *Bodas de prata* and *Em tempos do onça e da fera (quarador)*, both by Aldir Blanc and João Bosco, present on the latter's albums entitled *Caça a raposa* (1975) and *Tiro de misericórdia* (1978), respectively. From contributions of the methodology proposed by musicologist Philip Tagg in his *Music Meanings: the modern Musicology* (2013), seeking an integration between the intentions projected in the creation (*poiesis* level) and what actually happens in the reception (*esthesis* level), this work reflects on the analysis of the Brazilian popular song, proposing special attention to the instrumental accompaniment and the elements of the arrangement. The analyzes indicate that in the mapping of meanings of the communicative process of the song, these elements considered secondary in most current analytical approaches, can play an important role in the narrative and final composition of the musical discourse.

Keywords: Toninho Horta. Brazilian popular music. Electric guitar. Philip Tagg. Timbre.

INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas a música popular urbana e fonográfica tem sido objeto de estudo cada vez mais presente nos mais variados institutos de pesquisa acadêmica. Se por muitos anos os objetos e métodos da pesquisa em música se inclinaram majoritariamente à música de concerto de tradição clássica europeia, o estudo da música popular hoje transpõe obstáculos históricos e busca legitimação em importantes disciplinas e suas instituições. A despeito deste panorama diferentes lentes metodológicas têm sido adotadas, norteadas em proveito do que se busca diagnosticar nesse campo de estudo. A distribuição da música de massa, a tec-



nologia como interface na criação da música popular urbana, a musicologia como possibilidade de análise da música popular, definições de gênero e estilo na música popular, são alguns dos fios condutores desse caminho trilhado pela atual pesquisa em música popular. No texto *Analisando a música popular: teoria, método e prática*, o acadêmico Philip Tagg discorre sobre o cenário acima esboçado. Neste texto, apresentado em sua primeira versão no ano de 1982, Tagg justifica sua proposta de metodologia para análise da música popular questionando a ausência destes estudos dentro da academia:

Tendo em mente a ubiquidade da música na sociedade capitalista industrializada, sua importância no níveis nacionais e transnacionais (...) e o quinhão da música popular em tudo isso, o inacreditável não é que os acadêmicos deveriam começar a levar o assunto a sério, mas que eles tenham levado tanto tempo para fazê-lo. (TAGG, 2003, p. 9).

Este mesmo autor citado contribuiu nas últimas décadas para o avanço desses estudos, através do desenvolvimento de um modelo analítico bastante abrangente, de ênfase semiótica, que busca elucidar questões a respeito do processo de comunicação realizado através da música. A partir da constatação do que Tagg chama de *musemas* (unidade mínimas de expressão musical) em uma obra musical, o pesquisador propõe uma sequência de ações que permitem aclarar consideravelmente este processo comunicativo. Cabe destacar que esta metodologia se estabelece principalmente a partir da recepção (*estesis*), sem descartar potenciais significados intencionais dentro da construção da estrutura musical (*poiesis*). Como afirma o musicólogo Jean Jacques-Nattiez, neste tipo de abordagem que integra as duas dimensões, são observadas as “estratégias de criação que originaram (...) estruturas, e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (...)” (NATTIEZ, 2005, p. 30). Desta maneira, Tagg, busca dissipar a hierarquia que favorece estudos que privilegiam o ponto de vista estrutural, que se inclinam para a senso de música como linguagem absoluta em detrimento da atribuição de significados no discurso musical.

Dentre as principais ações propostas por Tagg, está a associação dos citados *musemas* a uma lista do que o mesmo chama de *parâmetros de expressão musical*, tratando-se estes de fatores expressivos determinantes na maneira como a música soa, e que podem estar atrelados a significados paramusicais em potencial. Estas referências são variadas, compreendem desde elementos acústicos como o timbre a elementos do texto verbal de uma canção, passando ainda por conceitos de mixagem (TAGG, 2013). Feitas estas associações, Tagg sugere uma tipologia de signos. Apresentando de forma bem resumida a tipologia proposta por Tagg, os signos podem compreender **anáfonas**, quando se identificam analogias entre o discurso musical e o paramusical, **sinédoques de gênero** quando a estrutura faz referência a outros gêneros distintos do que caracteriza a peça sob análise, **marcadores de episódio** que definem o começo ou final de uma parte da música, **indicadores de estilos** quando elementos musicais permitem a classificação de um estilo, entre outros. Estas classificações apresentam ainda subdivisões, que abarcam uma vasta gama de possibilidades de cooptação de significados pelo discurso musical (TAGG, 2013).

Ao se tratar de canção, notoriamente o texto verbal como código forte evoca uma série de significados que podem ser mais facilmente decodificados. Porém, este estudo busca aprofundar a discussão acerca da possibilidade de uma abordagem em que a canção não seja “reduzida ao plano mais visível da letra emoldurada pelo fio melódico” (NASCIMENTO, 2013, p. 5). Com este intuito, baseado na escuta da performance guitarrística do músico Toninho Horta na



função de músico acompanhador, são apresentadas ideias que surgem da pesquisa de Mestrado em andamento, entre elas essa escolha de timbres no horizonte criativo do guitarrista, a amplificarem o discurso verbal no enunciado das canções nos dois fonogramas analisados.

TONINHO HORTA *SIDEMAN* E O COLETIVO AUTORAL

O músico Toninho Horta é um nome representativo da música popular brasileira. Em seus trabalhos como compositor, instrumentista, arranjador e intérprete, o músico revela uma perceptível assinatura musical. Antes do lançamento do seu primeiro disco autoral, *Terra dos pássaros* (1980), sua figura já era notória em diversas funções da *práxis* musical, porém, o foco aqui é na sua atuação como músico acompanhador. Gal Costa, Dominginhos, Milton Nascimento, Edu Lobo representam, em pequena parte, as colaborações que permeavam a atuação profissional de Horta nos anos 1970. O próprio Toninho Horta reconhece a importância desta atuação: “Eu sempre fui um bom *sideman* tocando em banda – pela variedade, pela facilidade de tocar vários gêneros, (...) isso foi me enriquecendo, me trazendo novas informações e experiências.” (CAMPOS, 2010, p. 186).

O termo *sideman* inicialmente se referia ao músico que tocava em grupos de jazz e não era solista ou músico convidado, porém, este termo, segundo o pesquisador Jether Garotti, vai além dessa definição. Aponta para um músico capaz de perceber sua atuação no meio e que tem como característica seu comportamento musical “aliado a sua bagagem, criatividade e disponibilidade” (GAROTTI, 2007, p. 7). Entende-se assim que dentro desta função o músico não se limita a tocar aquilo que lhe é solicitado como se fosse um operário, mas contribui de maneira criativa para a produção a que fora chamado.

No primeiro capítulo de sua tese de doutorado, *Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e interpoética na Música Popular*, o pesquisador Hermilson Garcia reflete acerca da “justaposição de vários atos de criação entre a obra primeira e sua forma comunicada ao público”, processo que chama de Coletivo Autoral. Com o objetivo de evidenciar possibilidades de colaboração criativa no curso do surgimento de uma obra musical o autor toma como exemplo a canção *Trem azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos. Ronaldo colocou a letra sobre a melodia e harmonia a partir de um registro em fita cassete, mas a parceria não configura uma “solidude poética”. Beto Guedes e Toninho Horta contribuem para a concepção final do enunciado, apresentado em sua primeira versão no disco *Clube da Esquina* (1972), “pois é deles a sequência harmônica da introdução, sobre a qual Toninho Horta faz suas intervenções à guitarra”, bem como um solo mais adiante. Antonio Carlos Jobim grava *O Trem Azul* duas vezes, em 1989 e 1994, e nas duas faz referência ao solo de guitarra de Toninho Horta, o que evidencia a incorporação destas contribuições criativas à composição (NASCIMENTO, 2011, p. 28-27).

Esta colaboração coletiva ocorre na música popular brasileira, não apenas na parceria entre letrista e compositor, seja este criador apenas da linha melódica ou também da harmonia, mas também em outras esferas desta rede de contribuições, que passam pelas diversas figuras envolvidas, do arranjador aos instrumentistas. Sem o objetivo de hierarquizar, esta pesquisa advoga nesse sentido; e também, sem querer desmerecer os demais participantes de cada gravação, seu objeto são as escolhas timbrísticas de um músico partícipe de um processo que aponta para um Coletivo Autoral. Portanto, não se pretende levantar as contribuições criativas de todos os envolvidos nos fonogramas analisados, mas sim apontar de que maneira Toninho Horta agrega sentido às canções de João Bosco e Aldir Blanc.



O GUITARRISTA E A ESCOLHA DO TIMBRE

Segundo Tagg, timbre é uma palavra que “denota características acústicas que nos permitem distinguir entre duas notas, tonais ou não, que soam na mesma altura e volume” (TAGG, 2013, p. 277). Ao se tratar da guitarra elétrica, verificamos que o resultado final do timbre pode estar não apenas subordinado aos materiais que constituem a construção do instrumento, mas também ao uso de dispositivos tecnológicos, como pedais de efeito e amplificadores, que podem influenciar no resultado final da onda sonora percebida pelo ouvinte, além de escolhas técnicas na atuação do guitarrista, como a possibilidade de tocar as cordas com a ponta dos dedos ou através de uma palheta. Ao se tratar de um fonograma, existem ainda outros tipos de influências timbrísticas, como o tamanho da sala em que é captado o som (o que implica em diferentes ambiências geradas por reflexões acústicas) e o posicionamento dos microfones utilizados na captação, que podem influenciar diretamente na valorização de determinadas frequências. Verifica-se, portanto, uma complexa rede de agentes atuantes na qualidade do timbre, que podem ser regidos, geralmente de forma dominante pelo próprio guitarrista, mas também por figuras operantes no Coletivo Autoral de uma produção musical.

Dentre as possibilidades de alteração de timbre da guitarra elétrica discorremos neste estudo acerca dos efeitos sonoros, que alteram em diferentes níveis os parâmetros do som, manipulados geralmente através de unidades chamadas de pedais, *racks* de efeitos, ou ainda de forma digital através de *plugins* dentro dos softwares *DAW*. Os dispositivos citados permitem desde uma modulação através da alteração de parâmetros de amplitude, frequência e fase da onda sobre o tempo, até a filtragem de propriedades sonoras em composições não lineares, que simulam a distorção do sinal gerado por amplificadores saturados. Estes efeitos de áudio podem sugerir conotações e alterar a recepção pelo ouvinte de variadas formas. Consistem, pois, em “transformações aplicadas aos sons de maneira a modificar como eles nos afetam”. (VERFAILE, GUSTAVINO & TRAUBE, 2006, p. 107).

Desde a criação da guitarra elétrica em meados dos anos 1930 até a atualidade, se por um lado avanços tecnológicos possibilitaram a criação de artefatos que propiciam ao guitarrista a utilização da tecnologia como interface para a criação artística, de outro lado o avanço tecnológico é compelido pela necessidade de se ampliar fronteiras da criação artística. A exemplo disto, o pesquisador Marcel Rocha cita o caso do influente guitarrista norte-americano Eddie Van-Halen: “a tecnologia por ele manipulada para atingir seus objetivos, a guitarra enquanto extensão do homem, o artefato tecnológico que, ao ser manipulado e modificado pelo gênio humano, possibilita e direciona a expressão artística” (ROCHA, 2011 p. 3).

Originar uma transformação sonora do ponto de vista técnico pode ser considerado algo trivial, porém, se considerarmos do ponto de vista da percepção esse processo pode apresentar importantes significados em um processo de comunicação. Essas transformações, ou efeitos, são geralmente classificadas do ponto de vista técnico, ignorando a percepção. (VERFAILE, GUSTAVINO & TRAUBE, 2006, p. 108). A escolha de um determinado efeito, como o *reverb*, conota uma sensação de espaço. Uma distorção pode implicar em uma sonoridade mais agressiva e representativa do estilo rock, o que Tagg classifica como **indicador de estilo**. Modulações como *phaser* podem servir como alusão a elementos da psicodelia dos anos 1970. Vale observar que estas são atribuições que em seu ‘encaixe’ prático se mostram bastante dinâmicas, variando de acordo com o contexto social em que são utilizadas.



TIMBRE COMO RECURSO EXPRESSIVO

A canção *Bodas de prata*, de autoria de João Bosco e Aldir Blanc, presente no álbum *Caça a Raposa* lançado em 1975, descreve na letra um cenário de amargura fomentado por uma traição amorosa:

*Você fica deitada
De olhos arregalados
Ou andando no escuro de penhoar
Não adiantou nada*

*Cortar os cabelos e jogar no mar
Não adiantou nada o banho de ervas
Não adiantou nada o nome de outro
No pano vermelho
Pro anjo das trevas
Ele vai voltar
Cheirando a cerveja
Se atirar de sapato na cama vazia
E dormir na hora murmurando:*

*Dora...
Mas você é Maria
Você fica deitada
Com medo de escuro
Ouvindo bater no ouvido
O Coração descompassado
É o tempo, Maria, te comendo
Feito traça num vestido de noivado
(BOSCO & BLANC, 1975)*

Maria, personagem desta canção, reconhece a traição de seu marido, e apesar de inconsolada, recorre à magia negra, mas fracassa na tentativa de ser a única mulher de seu amor. Desilusão amorosa, caráter depressivo e frustração são elementos presentes no texto verbal desta canção potencializados por códigos do discurso musical. O andamento lento, a interpretação vocal arrastada de João Bosco e a tensão gerada pela construção melódica repousando sobre notas de tensão dos acordes, são elementos dentro da estrutura musical que advogam nesse sentido. Somados estes elementos ao desenrolar do texto verbal, forma-se uma **pilha musemática**¹, que anuncia dois momentos no enunciado, divididos a partir do momento em que surge o nome de Dora, a amante. Neste momento, a harmonia que até então era construída sobre a tonalidade de Ré menor, modula para a tonalidade de Ré maior, acompanhada pela melodia, conforme demonstrado no exemplo abaixo:

¹ Segundo Philip Tagg, a atribuição de significados ao discurso musical, pode ocorrer através da observação de elementos não isolados. A ocorrência de um série de *musemas* com potencial de significado ao mesmo momento, aponta para o que ele chama de pilha musemática.



Gm7 Em7(b5) A7(b9)

E dor-mir na ho - ra mur mu - ran - do

Dmaj7 Bm7(add9) F#m7(b5)

Do - ra Mas vo - cê é Ma - ri - a

Exemplo 1. Trecho da canção *Bodas de Prata*, c. 23-28 (BOSCO & BLANC, 1975).

Destaca-se a favor do tema deste trabalho, a contribuição criativa de Toninho Horta na escolha dos timbres na execução do acompanhamento desta canção, como um dos elementos **marcadores de episódio**. Horta opta por dois efeitos distintos para os dois momentos da canção. Inicialmente, a escuta sugere uma modulação chamada de *phaser*. Os efeitos de modulação como *phaser* e *flanger* são obtidos através da mistura, de maneira digital ou analógica, de um som original da guitarra, e outro som também originário do mesmo instrumento, em que progressivamente frequências são canceladas e reintroduzidas sobre um tempo geralmente aleatório. Esta varredura de frequências, “transformam a guitarra em uma entidade de espaço, mesmo que não esteja se movendo no espectro sonoro (...) evocando um senso de desorientação sônica”. (RUSSO, 2014, p. 8) Este tipo de significação através de analogia com o tempo e espaço, é classificado dentro da tipologia proposta por Tagg como **anáfona espacial**. Desta maneira podemos considerar que, potencialmente, o cenário de desorientação evocado no texto verbal é aflorado pela escolha do timbre de Horta à guitarra.

No segundo momento desta canção este mesmo senso de desorientação é mantido, porém, neste momento do fonograma a percepção sonora indica um efeito chamado de *wah-wah* aplicado à guitarra de Horta. Este efeito geralmente é obtido através de um pedal homônimo, que foi criado como uma ferramenta expressiva nos anos 1960, propondo, além da possibilidade de atuar como um filtro, a capacidade de emular o som da voz humana. Esta expressiva mudança de timbre não apenas evidencia a mudança de episódio do texto verbal, mas também, potencialmente, intensifica a temática de desespero proposta na canção nesta segunda parte.

Em um período cronologicamente anterior ao da gravação deste fonograma, nos anos de 1960 e 1970, guitarristas se estabeleceram internacionalmente com o advento do rock, que apesar de ter surgido em anos anteriores, consolidou neste período bandas e artistas representativos deste estilo. Ainda neste período o guitarrista norte-americano Jimi Hendrix surge como “divisor de águas no sentido de levar a guitarra elétrica maciça a um patamar de expressão mais alto (...) adicionou elementos psicodélicos, principalmente no que tange à utilização de efeitos sonoros especiais (...)” (ROCHA, 2011, p. 30). Em um álbum representativo deste período, *Electric Ladyland*, lançado em 1968, de autoria de Hendrix, o mesmo recorre aos filtros como recurso expressivo. A utilização dos efeitos como *wah wah*, *phaser* e *oitavadores* neste disco, em canções como *Voodoo Child* e *Burning of the Midnight Lamp* sugerem a mesma intenção de desorientação buscada por Toninho Horta na canção *Bodas de Prata*.

Em mais uma parceria de João Bosco e Aldir Blanc, a canção *Tempos do Onça e da Fera* (*quarador*), presente no disco *Tiro de misericórdia* de João Bosco, lançado em 1977 pela RCA, ocorre uma participação criativa e colaborativa de Toninho Horta utilizando a guitarra elétrica e



os efeitos sonoros. A letra desta canção, em similaridade com a primeira analisada neste estudo, também possibilita uma divisão em duas partes. Em um primeiro momento o texto verbal descreve um cenário referente a um passado, evocando com saudosismo um cenário que retrata o bairro Vila Isabel como um lugar de calma e bucólico. Termos como “tecidos em goiabeiras, sabiás, cigarras, vira-latas e um amor” sustentam tal imagem. Em um segundo momento o personagem da canção refere-se já a um momento presente, em que o ambiente social mudou, e isso o faz sentir mal. São trazidos para o texto nesse segundo momento, elementos representativos dessa mudança, como se observa neste trecho do texto: “Chovia, passei mal no elevador/ Ouvi nas ruas o cenário do metrô”.

*Saindo pro trabalho de manhã
O avô vestia o sol do quarador
Tecido em goiabeiras, sabiás
Cigarras, vira-latas e um amor
E o amor ia ao portão pra dar adeus
De pano na cabeça, espanador
Os netos, o quintal, Vila Isabel
Todo o Brasil era sol, quarador*

*Hoje, acordei depois do meio-dia
Chovia, passei mal no elevador
Ouvi na rua as garras do metrô
O avô morreu
Mudou Vila Isabel ou mudei eu?
Brasil
'Tá em falta honesto sol do quarador
(BOSCO & BLANC, 1977)*

A morte do avô, a mudança da Vila Isabel e a falta do sol do quarador intensificam esse contraste de cenários no texto verbal. Essa mudança é explicitada por elementos dentro do arranjo da canção. No primeiro momento, a instrumentação da canção se limita ao uso do violão, flauta e a voz de João Bosco, todos executados em uma performance que contribui para a perspectiva de calma proposta no enunciado. A partir do segundo momento a instrumentação é claramente ampliada, com o acréscimo da bateria, baixo, naipe de metais e guitarra elétrica. Este último instrumento é destacado no plano sonoro, assumindo um papel que o aproxima da voz que está no primeiro plano, sugerindo um conflito com a linha melódica cantada por Bosco, intensificado pela maneira livre com que Horta executa linhas melódicas. Além deste elemento, Horta opta neste momento pela utilização de uma distorção, como recurso expressivo para realçar o ambiente urbano presente no texto. Percebe-se desta maneira a utilização do timbre da guitarra elétrica como um **marcador de episódio**².

Esta mesma utilização da distorção ocorre em uma composição de Horta em parceria com Fernando Brant. Na canção *Céu de Brasília*, presente no disco de Horta *Terra dos Pássaros*, lançado em 1980, a letra descreve a desvalorização de uma vida urbana, como descreve a pes-

² A distorção é descrita anteriormente neste estudo como um possível indicador do estilo Rock, porém, esse tipo de referência só seria possível com a ocorrência de outros elementos estruturais, ausentes nestes fonogramas analisados.



quisadora Thais Nicodemo: “Nesta canção prevalece uma imagem onírica de um personagem que sobrevoa a cidade de Brasília, deixando de lado a cidade grande e o mundo do trabalho e valorizando a vida bucólica (...)” (NICODEMO, 2009, p. 152).

O texto verbal apresenta uma similaridade temática com a composição de Bosco e Blanc, e além desta aproximação, um timbre semelhante é utilizado por Horta na introdução de *Céu de Brasília*. Nesta canção, Horta também opta pela utilização de uma distorção como alusão aos elementos da cidade, evidenciando a calma sugerida quando, ao entrar na primeira parte cantada da canção, a instrumentação é reduzida ao violão, flauta e voz, justamente no momento em que surge na letra o verso: “a cidade acalmou”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na medida em que se debruça sobre um objeto de pesquisa, percebe-se claramente a complexidade que se apresenta nas escolhas metodológicas. Ao se tratar de música, essa complexidade é intensificada pela interdisciplinaridade envolvida na análise do discurso musical. No estudo aqui apresentado, a opção por tratar especificamente da atribuição de significados a partir de contribuições de Philip Tagg, através da observação da escolha de timbres em performance específica, certamente não encerra a questão, mas aponta para a possibilidade de uma abordagem que busca a compreensão da totalidade de um enunciado.

A adoção desta abordagem metodológica permite concluir que as escolhas de Toninho Horta, nos dois fonogramas analisados, reforçam sentidos das letras destas canções. Nos momentos de modulação do texto verbal, as mudanças sonoras não distorcem a temática do enunciado, pelo contrário, iluminam os significados intencionais propostos por Bosco e Blanc. Esta contribuição significativa de Horta para as duas canções não só dá corpo à ideia de Coletivo Autoral como também nos convida a valorizar esses elementos considerados secundários na análise musical, a fim de buscar uma melhor compreensão da canção popular.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, M. T. (2010). *Toninho Horta - Harmonia Compartilhada*. São Paulo, Brasil, Imprensa Oficial.

BASTOS, R. (1989) *Cais* (LP). Som Livre - Brasil
Bosco, J. (1975) *Caça a raposa* (LP). RCA - Brasil.

_____. (1977) *Tiro de misericórdia* (LP). RCA - Brasil.

CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda (2010). *Toninho Horta - Harmonia Compartilhada*. Imprensa Oficial, São Paulo, Brasil.

NASCIMENTO, M. (1972) *Clube da Esquina* (LP). EMI - Brasil.

NASCIMENTO, H. G. d. (2011). *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.



NICODEMO, T. L. (2009) *Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

NATTIEZ, Jean-Jacques. (2005) *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. Via Lettera.

JUNIOR, J. B. G. (2007). *Cesar Camargo Mariano, Cristovão Bastos e Gilson Peranzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do século XX*. (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

HORTA, T (1980). *Terra dos pássaros* (LP). EMI - Brasil
Hendrix, J (1968). *Electric Ladyland*. Reprise Records - USA.

JOBIM, T. (1994) *Antonio Brasileiro* (CD). Globo/Columbia - Brasil.

ROCHA, M. E. L. (2011) *A tecnologia como meio expressivo do guitarrista atuante no mercado musical pop*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

RUSSO, N. (2014). *Psychedelic Rock: Ersatz Nostalgia for the Sixties and the Evocative Power of Sound in the Retro Rock Music of Tame Impala*. 10.4000/volume.4344, p. 162-173.

TAGG, P. (2003) *Analisando a música popular: teoria, método e prática*. *Em Pauta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, v. 14, n. 23, p. 5-40.

_____. (2013). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. New York: Mass Media Music Scholar's Press.

VERFAILE, V. & GUSTAVINO, C. (2006) *An interdisciplinary approach to audio effect classification*. Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio Effects, DAFx.



O TROMBONE BAIXO NO PERÍODO CLÁSSICO: ASPECTOS HISTÓRICOS E INTERPRETATIVOS

FRANSOEL CAIADO DECARLI

Unicamp
fransoeldecarli@gmail.com

PAULO ADRIANO RONQUI

Unicamp
pauloaronqui@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta uma investigação sobre o trombone baixo utilizado no período clássico, discutindo os aspectos estruturais do instrumento, sua utilização em algumas composições, além de sugestões interpretativas e instrumentais para a performance de selecionadas obras orquestrais. Os referenciais utilizados basearam-se em publicações nacionais e internacionais sobre o instrumento. Como conclusão, este trabalho sugere a utilização de diferenciados trombones baixos com medidas apropriadas para a interpretação de distintas obras orquestrais.

Palavras-chave: Trombone baixo. Período clássico. Sugestões interpretativas.

The Bass Trombone in the Classic Period: Historical and Interpretative Aspects

Abstract: The article presents an investigation about the bass trombone used in the classical period, discussing the structural aspects of the instrument, its use in some compositions, as well as interpretative and instrumental suggestions for the performance of selected orchestral works. The references used were based on national and international publications on the instrument. As conclusion, this work suggests the use of differentiated bass trombone with appropriate measures for the interpretation of different orchestral works.

Keywords: Bass Trombone. Classic Period. Interpretive Suggestions.

INTRODUÇÃO

Encontrar trabalhos acadêmicos que tratam especificamente sobre o trombone baixo não é simples, pois ainda há uma carência de publicações nacionais sobre o instrumento. Dentre alguns trabalhos encontrados, nota-se que em sua maioria apenas mencionam o instrumento, pois normalmente o foco é o trombone de uma forma geral. Dentre alguns trabalhos com a temática citada, destacam-se SANTOS (2009), FONSECA (2008) e HERBERT (2006).

Com o intuito de preencher parte dessa lacuna, o propósito central do presente artigo, que possui elementos da dissertação de um dos autores, foi demonstrar a investigação sobre a história e a performance do trombone baixo no período clássico da história da música. Deste modo, nesse texto será apresentado questões relacionadas a parte estrutural do instrumento, a maneira que foi empregado por compositores na música orquestral, além de oferecer sugestões interpretativas e instrumentais para a execução de selecionados excertos musicais escritos na época.

É relevante salientar que o trombone baixo sofreu alterações estruturais ao longo dos séculos, como a mudança na afinação fundamental, o surgimento das válvulas rotativas e o aumento nas dimensões de calibres e campanas. Além disso, sua utilização por distintos compositores de diferentes períodos da história da música acarretou na incumbência de diversas funções musicais, que ao longo dos séculos foram cada vez mais exploradas. Esses fatores foram determinantes para que o presente trabalho fosse elaborado com foco em apenas um determi-



nado momento da história da música, uma vez que o emprego do instrumento possui um amplo campo de atuação musical.

Vale ressaltar que o foco da presente pesquisa é o trombone baixo, um instrumento que faz parte do naipe de trombones. Deste modo, é comum observar no decorrer do artigo, que serão realizadas algumas alusões ao naipe de trombones de uma forma geral, pois em determinados momentos desempenham funções equivalentes.

O INSTRUMENTO

Conhecido também como *quart-posaune* ou *quint-posaune*, o trombone baixo utilizado no período clássico possuía um mecanismo conhecido como telescópico (vara) para a obtenção das notas. Esse sistema possibilitava a execução das distintas séries harmônicas com muita eficiência, tornando o instrumento capaz de realizar a escala cromática (HERBERT, 2006).

Sua construção foi baseada no trombone tenor, no entanto, com tubos em um comprimento maior para que houvesse a alteração na afinação fundamental do instrumento, capacitando-o a executar notas mais graves. Por ser construído com uma tubagem maior, o *quart-posaune* possuía um braço extensor conectado a vara. O intuito era auxiliar o músico no alcance das notas que se encontram nas últimas posições (FONSECA, 2008). Alguns modelos foram construídos com um braço extensor conectado também aos tubos de sua parte superior, tendo como função alterar a afinação do instrumento em até um tom (BAINES, 1993).

Os trombones baixos desse período eram fabricados normalmente com as afinações em Mi bemol e Fá, no entanto, foram encontrados também em Mi e Sol (FISCHER, 1984). Além disso, suas dimensões de calibres e campanas eram menores que o instrumento utilizado na atualidade.



Figura 1. *Quart-posaune* construído por Pierre Colbert em 1593.

Atualmente o instrumento encontra-se em exposição no *Rijksmuseum* em Amsterdam.

Fonte: www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/works-of-art/musical-instruments/objects#/BK-AM-61,5. Acesso em 04 de abril de 2016.

Atualmente, há construtores que fabricam réplicas desses instrumentos. A construção é realizada por meio da colaboração de músicos que utilizam esses trombones, bem como, pela análise dos instrumentos originais que se encontram nos museus ou em coleções particulares.

O EMPREGO DO INSTRUMENTO

Após passar por um período de pouca utilização durante a primeira metade do século XVIII, o trombone baixo voltou a ser empregado com certa frequência no período clássico. Se-



gundo DECARLI (2017), óperas e trabalhos sacros, como oratórios e missas, utilizaram não somente o trombone baixo, mas todo seu naipe, que era composto por um trombone alto, um tenor e um baixo atuando respectivamente na primeira, na segunda e na terceira voz.

O compositor responsável por reempregar os trombones na transição entre o período barroco e clássico foi Christoph Willibald Gluck (1714-1787), que incluiu o naipe em duas de suas óperas: *Orfeo ed Euridice* (1762) e *Alceste* (1767) (SANTOS, 2009).

Após explorar a partitura de *Orfeo ed Euridice*, constatou-se que o compositor empregou os trombones em apenas dois momentos. Nesses trechos, o naipe atua com a função de substituir e/ou dobrar as vozes do coro (Exemplo 1). Essa particularidade tornou-se recorrente em obras clássicas, visto que outros compositores também utilizaram o naipe de trombones com essa atribuição.

Tempo primo.

Corneiti.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone basso.

Violini.

Viola.

Coro.

Fagotti, Violoncello e Basso.

Cembalo.

Ah, se in - tor - no a quest' ur - na fu - ne - sta, Eu - ri - di - ce, om - bra

Ban = delft Du mit lei = sem Schrit = te, Eu = ry = di = te, teu = rer

Ah, se in - tor - no a quest' ur - na fu - ne - sta, Eu - ri - di - ce, om - bra

Ban = delft Du mit lei = sem Schrit = te, Eu = ry = di = te, teu = rer

Tempo primo.

Exemplo 1. Trecho da partitura da ópera *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck que demonstra o dobramento de vozes entre trombones e coro. Compassos 1 ao 7 (*Chor*).

Fonte: <http://imslp.org/>. Acesso em 05 de maio de 2017.

Outro compositor que escreveu para o trombone baixo nesse período foi Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Dentre suas obras que utilizaram o instrumento, destacam-se os trabalhos sacros *Grande Missa* em Dó menor (1783) e *Requiem* em Ré menor (1791), além das óperas *Don Giovanni* (1787) e *Die Zauberflöte* (1791) (DECARLI, 2017).

Assim como em *Orfeo ed Euridice*, as composições sacras de Mozart demonstraram que o naipe de trombones, consequentemente o trombone baixo, foram empregados também com a função de dobrar as vozes do coro, isto é, o trombone alto em conjunto com os contraltos, o trombone tenor com as vozes dos tenores e o trombone baixo atuando com os baixos.

Além de Gluck e Mozart, Joseph Haydn (1732-1809) foi outro compositor que utilizou o naipe de trombones no decorrer do período clássico. Em seu oratório *The Creation* (1797) a



função de reforçar as vozes do coro é evidente, pois em vários momentos o naipe atua com essa atribuição. No entanto, observou-se que o trombone baixo também age em conjunto com outros instrumentos graves da orquestra, executando fraseados melódicos em uníssono ou em intervalos de oitavas justas com os fagotes, os violoncelos e os contrabaixos. Vale considerar que esses instrumentos não atuam em todos os momentos em conjunto. Há trechos que aparece somente o trombone baixo, os violoncelos e os contrabaixos, outros apenas os fagotes e o trombone baixo, enfim, combinações instrumentais que geraram maior volume sonoro no registro grave orquestral.

Como já relatado, tanto os trabalhos sacros como as óperas escritas até o final do século XVIII, a função musical que predominou para o naipe de trombones foi o dobramento com as vozes do coro, isto é, na maior parte das composições os trombones funcionavam como um suporte para auxiliar a sonoridade e a afinação dos cantores.

Para DECARLI (2017), as composições sacras desse período apresentaram elementos musicais sofisticados, que demandam leveza e agilidade na execução, portanto, exigem técnica instrumental apurada por parte dos trombonistas. Segundo CARSE (1964), essas obras representaram um alto nível de orquestração. Além disso, constatou-se que na escrita operística o naipe de trombones foi empregado também para musicar trechos solenes e cenas trágicas, como pode ser observado em *Don Giovanni* e *Die Zauberflöte* de Mozart.

Especificamente em relação ao trombone baixo, o apoio oferecido para as vozes dos baixos deu-se como a principal característica observada nesse período, no entanto, a combinação musical com outros instrumentos graves da formação orquestral, também foi uma peculiaridade notada durante essa época e ao longo de todo o século XIX.

É relevante destacar ainda que no período clássico o trombone baixo foi empregado em uma tessitura relativamente confortável, visto que esses compositores raramente exploraram os registros extremos graves e agudos do instrumento, embora na *Grande Missa* em Dó menor e na ópera *Don Giovanni* de Mozart apareçam as notas graves Dó 1 e Ré 1.

Vale salientar que as composições escritas até o final desse período foram executadas por trombones de pequenas dimensões de campanas e calibres, isto é, o trombone baixo utilizado foi o *quart-posaune* ou o *quint-posaune*, pois segundo as bibliografias existentes, foi no século XIX que os construtores iniciaram o aumento nas medidas de seus trombones.

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS E INSTRUMENTAIS

As sugestões e recomendações a seguir foram embasadas nas publicações de WICK (2011) e KLEINHAMMER (1963), em comunicações com trombonistas baixos que trabalham em orquestras sinfônicas de extrema relevância na atualidade, assim como na experiência de um dos autores que atua como trombonista baixo em orquestra sinfônica profissional desde 2005.

A função de substituir e/ou dobrar as vozes do coro tem como objetivo oferecer um reforço para sonoridade e para a afinação dos cantores. A eficiência em poder atuar com diferentes níveis de dinâmicas, o cromatismo, visto que nesse período era o único instrumento da família dos metais com essa capacidade e o timbre semelhante à voz humana, como afirma BERLIOZ (1858), são alguns dos fatores que favoreceram para que os compositores empregassem o naipe dessa forma. Para exemplificar essa peculiaridade selecionou-se um trecho do *Offertorium* do *Requiem* em Ré menor de Mozart (Exemplo 2).



OFFERTORIUM

The image displays a musical score for the Offertorium of Mozart's Requiem in D minor. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Trombone alto, Trombone tenore, Trombone basso, Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The second system includes parts for Trombone alto, Trombone tenore, Trombone basso, Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are: "Quam o-lim A-brahae pro-mi-si-sti, quam o-lim A-brahae et se-mi-ni e-jus, quam o-lim A-brahae pro-mi-si-sti, pro-mi-si-sti." The score includes dynamic markings like "Tutti" and "f".

Exemplo 2. Trecho da partitura do *Offertorium* do *Requiem* em Ré menor de Mozart que mostra o dobramento de vozes entre trombones e coro. Compassos 44 ao 51.

Fonte: <http://imslp.org/>. Acesso em 05 de maio de 2017.

Nessa passagem é possível destacar alguns aspectos relevantes para uma execução musical satisfatória. Primeiramente, percebe-se que o compositor não escreveu sinais de articulação, portanto, cabe aos trombonistas entenderem as articulações realizadas pelas vozes do coro para reproduzi-las no instrumento, já que executam a mesma frase que os cantores. Outro detalhe observado é em relação à dinâmica *f* especificada pelo compositor. No período clássico as orquestras eram menores, os trombones possuíam pequenas dimensões de calibres e campanas e atuavam como reforço para as vozes. Assim, sugere-se que os trombonistas procedam com uma dinâmica *f* relativa ao contexto orquestral inserido, pois devem lembrar que atuam apenas como um suporte para o protagonismo dos cantores.

Outro fator de relevância é o direcionamento ou condução do fraseado musical que possibilita uma sensação de movimento na frase, gerando assim, uma pulsação uniforme. Nesse trecho, os trombones tocam com vozes independentes, mas com a mesma figura rítmica em lugares diferenciados, portanto, se o instrumentista reproduzir distintos crescendos e decrescendos na frase, esse efeito poderá causar uma sensação de direcionamento fraseológico, a qual proporciona maior movimento do trecho (THURMOND, 1991). É oportuno destacar que esses efeitos devem ser executados de maneira suave, pois o objetivo é apenas uma condução meló-



dica. O Exemplo 3 apresenta sinais de articulações desenvolvidos pelo autor deste trabalho que correspondem a uma performance equivalente às vozes do coro.

Exemplo 3. Partitura dos trombones do *Offertorium do Requiem* em Ré menor com sugestões de articulação. Compassos 44 ao 52.

Fonte: Arquivo pessoal.

Considerando alguns aspectos, tais como: a função de proporcionar um suporte para as vozes dos baixos do coro; as pequenas dimensões dos trombones baixos usados no período em que a obra foi composta; o tamanho da orquestra e a intensidade sonora orquestral que não atingiam amplos volumes, recomenda-se utilizar para a performance musical do *Requiem* em Ré menor de Mozart um trombone baixo com uma campana de 228 mm (9").

Em contato realizado com o trombonista baixo Martin Schippers (1982), integrante da Royal Concertgebouw Orchestra, foi possível constatar que para a execução de obras do compositor Mozart o músico utiliza um trombone tenor fabricado na atualidade. Já o instrumentista Ben van Dijk (1955), trombonista baixo da Rotterdam Philharmonic Orchestra, relatou que para a performance do *Requiem* em Ré menor, opta por alterar apenas a campana de seu instrumento, empregando uma de menor dimensão.



A combinação musical entre o trombone baixo, instrumentos de cordas e de madeiras graves gera maior volume sonoro no registro grave da formação orquestral. Essa peculiaridade foi frequentemente empregada por vários compositores no decorrer dos séculos. Dentre os instrumentos da família das cordas e das madeiras que constituíram essa fusão, destacam-se os contrabaixos, os violoncelos, as violas e os fagotes. Destaca-se que a atuação simultânea do trombone baixo, contrabaixos, violoncelos e segundo fagote é a mais comum de ser observada.

Essa particularidade pode ser vista na *Grande Missa* em Dó menor e *Requiem* em Ré menor de Mozart, no oratório *The Creation* de Haydn, além de diversas composições escritas nos séculos XIX e XX. Para evidenciar um trecho orquestral que apresenta essa combinação, selecionou a passagem *Duett mit Chor* (nº 28), do oratório *The Creation* de Haydn (Exemplo 4) no qual o trombone baixo e os contrabaixos executam uma longa frase em uníssono.



Exemplo 4. Frase em uníssono executada pelo trombone baixo e contrabaixos no *Duett mit Chor* (nº 28) do oratório *The Creation* de Haydn. Compassos 290 ao 319.

Fonte: <http://imslp.org/>. Acesso em 21 de maio de 2017.

Esse excerto apresenta um considerável nível de dificuldade em sua execução, pois o compositor explorou agilidade no manejo da vara, grandes saltos intervalares, além de não haver locais indicados para a respiração do instrumentista. Para uma melhor compreensão dessa passagem musical, aconselha-se aos trombonistas baixos estudarem o trecho lentamente para assimilar a afinação correta dos intervalos escritos na partitura. Aliado a isso, exercícios técnicos que exploram relações intervalares de oitavas justas podem auxiliar na performance desse excerto.

Em relação à articulação, observa-se que o compositor utilizou no primeiro compasso o *staccato*, o que dá a entender que toda a passagem deve ser executada com notas curtas. Segundo SADIE (1994), uma nota com a articulação *staccato* necessita ser separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio, recebendo uma certa ênfase. Além de agilidade e precisão, o instrumentista deve exercitar uma rápida e eficiente respiração, visto ser um trecho de aproximadamente quarenta compassos no qual não há nenhuma pausa.

Independente da articulação e da dinâmica escrita, o principal aspecto para uma execução satisfatória da combinação entre os instrumentos graves é existir uma uniformidade sonora. Mesmo que a produção do som seja realizada de maneiras diferentes, como é o caso dos arcos nos instrumentos de cordas, as palhetas nas madeiras e os bocais na família dos metais, a atuação conjunta necessita de uma similaridade sonora entre os instrumentos.



Para a performance da obra *The Creation* de Haydn, também recomenda-se um trombone baixo com 228 mm (9") de campana, pois na maior parte da composição o instrumento age com a função de reforçar as vozes do coro, visto que o protagonismo está na parte dos cantores. Da mesma forma que no *Requiem* em Ré menor de Mozart, o trombonista baixo Ben van Dijk recomenda utilizar uma campana pequena para a obra de Haydn.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conteúdo do presente artigo foi embasado em referências bibliográficas com temas que abordaram a história, o emprego e a performance do trombone baixo. O propósito foi compartilhar informações relevantes sobre sua parte estrutural, sua utilização e aspectos técnicos e interpretativos de execução do instrumento no período clássico.

Ao comparar as dimensões do trombone baixo usado na atualidade com o fabricado no período clássico, constatou-se que o instrumento do século XVIII era produzido com medidas menores de calibres e campanas. Essas diferenças afetam diretamente o timbre e o volume sonoro de cada instrumento, isto é, o trombone baixo clássico possui uma sonoridade mais suave e com menor projeção, quando comparado com o instrumento da atualidade.

Dessa forma, esse artigo destaca a importância de se utilizar um trombone baixo com menores medidas de calibre e campana para a execução de obras dos compositores Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Joseph Haydn (1732-1809).

Para que o naipe obtenha uma homogeneidade sonora, é necessário que a primeira e a segunda voz também sejam executadas por trombones com menores dimensões. Desta maneira, aconselha-se que o primeiro trombonista utilize um trombone alto em Mi bemol que possua o calibre medindo 12,7 mm (0,500") ou 12,9 mm (0,508") e a campana de tamanho 196 mm (7,75"). Para o segundo trombonista, indica-se a utilização de um trombone tenor em Si bemol que possua um calibre de 13,3 mm (0,525"), campana medindo 203 mm (8") e com ou sem a válvula rotativa em Fá. Para a terceira voz do naipe, recomenda-se utilizar um trombone baixo com uma válvula rotativa em Fá que possua o calibre medindo 13,9 mm (0,547") e a campana de 215 mm (8,5") ou de 228 mm (9").

Outra possibilidade seria a utilização do *quart-posaune* ou também conhecido como *bass-sackbut* que é fabricado atualmente. Esse instrumento e toda sua família são produzidos em alguns países da Europa e basicamente são réplicas dos trombones produzidos no século XVIII. Salienta-se que a utilização de trombones com medidas menores apresentaria uma maior contextualização de timbre e projeção sonora às obras dos compositores destacados no decorrer do texto.

Por fim, pelos fatores apresentados nesse artigo, tem-se a pretensão de que os músicos, estudantes, professores, pesquisadores do instrumento, bem como trombonistas baixos da atualidade que atuam no meio sinfônico, utilizem-o como um referencial teórico para a prática de obras do período clássico, isto é, que o conteúdo exposto sirva como ferramentas de auxílio à performance dos excertos selecionados e de outras composições que apresentam as mesmas peculiaridades musicais.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAINES, A. Brass Instruments: Their History and Development. New York: Dover Publications, 1993.

BERLIOZ, H. A Treatise Upon Modern Instrumentation and Orchestration. London: Novello, Ewer and Co, 1858.

CARSE, A. The History of ORCHESTRATION. New York: Dover Publications, Inc., 1964. DE-CARLI, F. C. O Trombone Baixo: um estudo sobre os aspectos históricos e interpretativos do repertório sacro e sinfônico. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2017.

FISCHER, H. G. The Renaissance Sackbut and Its Use Today. The Stinehour Press and The Meriden Gravure Company, 1984.

FONSECA, D. A. L. O Trombone e suas atualizações – Sua História, técnica e Programas Universitários. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

HERBERT, T. The Trombone. Yale: Yale University Press, 2006.

KLEINHAMMER, E. The Art of Trombone Playing. Illinois: Summy-Birchard Co., 1963. SADIE, S.; LATHAM, A. Dicionário Grove de Música. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTOS, R. A. S. Sacabuxa: Panorama histórico e reflexão sobre a adaptação do músico atual ao instrumento de época. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

THURMOND, J. M. Note Grouping. Lauderdale: Meredith, 1991.

WICK, D. Trombone Technique. Published by Denis Wick, 2011.



PESQUISA SOBRE TÉCNICAS DE ESTUDO MENTAL NA PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE MUSICAL

ÉVERTON RODRIGO AMORIM
(USP)
everton.amorim@usp.br

ELIANE TOKESHI
(USP)
eliane@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta um recorte de pesquisa de doutorado em andamento na Universidade de São Paulo sobre técnicas de estudo mental para violinistas. Através da análise de uma bibliografia que abrange pedagogia do instrumento, psicologia para músicos e psicologia do esporte, constatamos diferenças significativas no tratamento do assunto. Enquanto na literatura musical as citações tendem a ser genéricas e de pouca profundidade, na literatura esportiva há um maior aprofundamento, com descrições de técnicas e teorias que fornecem ao praticante um ferramental mais detalhado.

Palavras-chave: Técnicas de estudo mental. Performance musical. Psicologia do esporte.

Research on mental study techniques for musical performance preparation

Abstract: This article presents a part of an ongoing doctoral research at the São Paulo University on mental study techniques for violinists. Through the analysis of a bibliography on instrument pedagogy, psychology for musicians and sport psychology, we found significant differences in the treatment of the subject. While in the music literature the quotations tend to be generic and shallow, in sports literature there is a greater depth, with descriptions of techniques and theories that provide the practitioner with more detailed tooling.

Keywords: Mental study techniques. Musical performance. Sport psychology.

INTRODUÇÃO

O processo de preparação para a performance de músicos e atletas possui muitos paralelos identificáveis. O primeiro e mais evidente é o fato de que ambos passam por um longo período de treinamento que tem o objetivo de proporcionar uma atuação de alto nível. Durante essa fase preparatória é necessário, em ambas as áreas, um conjunto de atitudes mentais que contribuam com o processo. No entanto, enquanto atletas se beneficiam de algumas décadas de pesquisa em psicologia do esporte, com técnicas de estudo e preparação mental bem definidas e organizadas com o apoio de profissionais da psicologia do esporte, apenas recentemente a área musical começou a abordar esse tema de maneira mais objetiva e aprofundada. Através de uma revisão bibliográfica, demonstraremos as diferenças no tratamento do assunto em termos de profundidade e detalhamento nas obras da área esportiva e musical.

Para efeito de padronização, uma vez que na literatura encontramos diversas discrepâncias nos termos, utilizaremos *Imagery* como sinônimo para “estudo mental”, que entendemos como a “criação ou recriação de uma experiência na mente, gerada por informações da memória, com características sensoriais, perceptuais e afetivas, que está sob o controle da vontade do praticante, que ocorre na ausência de estímulos normalmente associados com a experiência real e que é utilizada para o estudo ou aperfeiçoamento de aspectos relativos à performance” (MORRIS; SPITTLE; WATT, 2004: 19).



O ESTUDO MENTAL NA PRÁTICA MUSICAL

Em seu livro *Psychology of Music*, Carl E. Seashore (1966-1949) descreve a importância da imaginação em música. Ao se referir ao trabalho mental na atividade musical, declara que “Talvez a mais extraordinária característica de uma mente musical seja a imaginação auditiva, a capacidade de ouvir música em retrospecto, em trabalho criativo, e de suplementar os sons reais durante a audição musical” (SEASHORE, 1967: 161). Para ressaltar a relevância dessa habilidade, evidencia também a diferença entre *Auditory Imagery* (imaginação auditiva) e *Visual Imagery* (imaginação visual). Na imaginação visual um escultor deve, através da visualização, antecipar em sua mente não apenas modelos, mas também a expressão e as características mais sutis desejadas para sua obra. Dessa maneira, com um ideal de cada obra claro em sua mente, o escultor vai construindo gradualmente cada peça com o objetivo de fazê-la coincidir da maneira mais fiel possível com a imagem idealizada. Da mesma maneira, um músico deve conceber a execução de uma obra em sua imaginação e, uma vez que tenha um modelo claro, proceder à execução dessa obra. Seguindo esse critério, a imagem formada na imaginação do artista sempre precede a criação em si (SEASHORE, 1967: 162).

Uma outra descrição relevante sobre o uso de *Imagery* em música é encontrada no livro *Piano Technique*, escrito por Karl Leimer (1858-1944) em colaboração com seu aluno Walter Giesecking (1895-1956). Nessa publicação o autor apresenta, como um dos fundamentos de seu método, uma técnica de visualização através da qual o aluno deve memorizar a partitura antes de começar a estudá-la no instrumento. Essa técnica consiste em uma leitura silenciosa e concentrada que tem como objetivo a fixação de toda a partitura, nota a nota, na mente do aluno, de forma que este seja capaz de acessar toda a composição de memória. Leimer prossegue descrevendo como “Pelo desenvolvimento dessa ideia, adquire-se inclusive a habilidade de preparar a execução técnica através da visualização de maneira que, sem estudar com o instrumento, a peça pode ser perfeitamente executada, e isso em um período de tempo incrivelmente pequeno” (GIESEKING; LEIMER, 1972: 11). Após uma extensa descrição de sua técnica de visualização, Leimer aponta que, pouco a pouco, o aluno adquire a habilidade de ouvir com seu ouvido interno as partes memorizadas (GIESEKING; LEIMER, 1972: 33). Aponta também que, se o cérebro sabe com clareza como um trecho deve ser executado, os dedos o executarão corretamente (GIESEKING; LEIMER, 1972: 20).

O pedagogo Yuri Yankelevich (1909-1973) faz referência ao estudo mental aplicado ao violino, considerando esse tipo de prática como uma etapa superior no processo para se atingir a maestria técnica e musical. Inicialmente, Yankelevich relata uma situação na qual seu professor, Abram Yampolsky (1890-1956), demonstrou como o estudo mental pode ser aplicado à resolução de problemas técnicos. Um aluno com dificuldades em encontrar um dedilhado para um trecho especialmente difícil foi auxiliado por Yampolsky da seguinte maneira:

“Yampolsky pegou o instrumento do aluno e perguntou, ‘Você toca com esse dedilhado?’ E executou a difícil passagem em tempo. ‘Ou esse dedilhado também é possível’. E executou a mesma passagem com um dedilhado diferente no mesmo andamento. Então ele pensou por um momento e disse: ‘E há também uma terceira maneira!’ – e novamente executou o trecho com virtuosidade. Nós estávamos todos estupefatos. Então ele sorriu e explicou, ‘Eu já executei essas versões previamente em minha mente.’ Tudo o que ele precisava era entender, e então ele poderia tocar” (GRIGORIEV, 2016: 203).

Outra observação de Yankelevich sobre *Imagery* evidencia sua relação com a compreensão interna do som e dos movimentos:



“Ao apenas olhar a partitura é possível e necessário aprender a imaginar a música e ‘pré-sentir’ os movimentos. Isso é muito importante. Por exemplo, quando estiver preparando um longo programa para um concerto ou concurso, quando não é possível (nem recomendável) tocar excessivamente, é melhor se sentar em um banco em uma praça e imaginar a música e pré-sentir os movimentos. É possível também aprender uma nova obra dessa maneira, apenas pela leitura e sem o instrumento” (GRIGORIEV, 2016: 204).

Em *The Science and Psychology of Music Performance*, Nancy Barry e Susan Hallam, autoras do capítulo *Practice*, citam de maneira breve o estudo mental como estratégia válida na prática musical e descrevem seus princípios. As autoras defendem que o estudo mental é mais efetivo se as sessões forem curtas, o praticante tiver um treinamento prévio em técnicas como visualização e concentração, puder expressar verbalmente seus objetivos, puder imaginar as sensações nos músculos que realizarão os movimentos, e se o estudo mental for combinado com o estudo tradicional (BARRY; HALLAM, 2002: 153).

Stewart Gordon sugere o uso de imagens mentais e alguns exercícios para a aquisição de qualidades de performance desejadas em seu livro *Mastering the Art of Performance: A Primer for Musicians*. Os exercícios são sucintos, carecendo de um detalhamento maior, além de serem excessivamente focados no aspecto subconsciente do praticante (GORDON, 2006: 103).

O livro *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills* apresenta a prática mental como técnica de estudo, mas aborda o assunto sem maior profundidade. O mais interessante é a observação dos autores sobre o fato de que o estudo mental é uma habilidade que requer um processo de aprendizado, como outras habilidades mentais (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007: 79).

Na literatura sobre performance musical consultada para a elaboração dessa pesquisa, a referência bibliográfica que mais se detém sobre o estudo mental é o *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*, cujo capítulo *Mental Skills Training*, escrito por Christopher Connolly e Aaron Williamson, dedica-se totalmente ao assunto. Os autores apresentam os fundamentos do treinamento mental em música, introduzindo técnicas de relaxamento e ensaio mental, e prosseguem examinando a maneira como o treinamento mental pode ser usado para fins específicos na performance e no alcance de metas em longo prazo (WILLIAMSON; CONNOLLY, 2004: 221). Mesmo sendo o mais completo dos livros consultados, esse volume parece um tanto restrito quando comparado aos seus equivalentes da área de psicologia do esporte, como veremos a seguir.

Como pudemos observar nas obras acima citadas, *Imagery* vem recebendo cada vez mais atenção de pesquisadores da área musical, mas raramente são apresentados métodos e técnicas para sua utilização. Quando essa apresentação ocorre, é comumente baseada em experiências individuais e não em pesquisa apoiada em dados científicos, diferentemente da abordagem esportiva, como demonstraremos a seguir.

IMAGERY NA LITERATURA DE PSICOLOGIA DO ESPORTE

A ocorrência de relatos sobre estudo mental na literatura esportiva remonta ao início do século XX. Um trabalho extremamente relevante que deve ser mencionado é o livro *Imagery In Sport*, de Tony Morris, Michael Spittle e Anthony Watt (MORRIS; SPITTLE; WATT, 2004). Nessa obra os autores realizaram um extenso e detalhado estudo sobre as pesquisas em *Imagery* nos esportes existentes até 2004.



Entre as definições de *Imagery* oriundas da psicologia do esporte, algumas apresentam tendência a concentrar-se apenas em determinados aspectos desse complexo fenômeno. Em alguns casos, focam no sentido visual, dando pouca ou nenhuma relevância aos demais sentidos. Duas dessas definições descrevem *Imagery* como “um procedimento para representar mentalmente coisas que não estão fisicamente presentes” ou “uma representação mental de um objeto ou evento não presentes” (MORRIS; SPITTLE; WATT, 2004: 16). Moran (1993) ampliou essas definições enfatizando que *Imagery* deve incluir múltiplos sentidos, não limitando-se apenas à visão. Talvez isso se deva por influência da terminologia utilizada na literatura, que inclui principalmente as palavras “*visualization*”, “*mental picture*” e “*the minds eye*” (MORRIS, 1997).

Outro aspecto a ser considerado é o papel da memória, evidenciado por Murphy (1994), sugerindo que o processo de *Imagery* baseia-se em uma coleção de experiências sensoriais memorizadas, que são retomadas na ausência de estímulos reais (MORRIS; SPITTLE; WATT, 2004: 17).

Também considerando o importante papel da memória no processo, Weinberg e Gould definem *Imagery* da seguinte maneira:

“O processo envolve retomar da memória pedaços de informação armazenados de experiências e moldá-los em imagens significativas. Esses pedaços são essencialmente um produto de nossa memória, experienciado internamente através da retomada e reconstrução de eventos passados. *Imagery* é na verdade uma forma de simulação. É semelhante à uma experiência sensorial real (ver, sentir e ouvir), mas toda a experiência ocorre na mente.” (WEINBERG; GOULD, 2011: 294).

Apesar dessa relação direta com a memória, *Imagery* não se restringe à utilização de experiências passadas, mas também pode ser utilizada para a antecipação de eventos na mente do praticante.

Outra definição relevante é a apresentada por Dietmar Samulski, que entende por treinamento mental “a imaginação de forma planejada, repetida e consciente de habilidades motoras, técnicas esportivas e estratégias táticas”. Na sequência, Samulski também menciona a definição de Eberspächer, que define treinamento mental como “a repetição planejada da imaginação consciente de uma ação de forma prática” (SAMULSKI, 2002: 251).

Com o desenvolvimento das pesquisas sobre *Imagery*, gradualmente as definições modificaram-se para compreender todos os sentidos envolvidos no processo. Vealey e Greenleaf produziram a seguinte e simplificada descrição funcional: “*Imagery* pode ser definida como a utilização de todos os sentidos para recriar ou criar uma experiência na mente” (VEALEY; GREENLEAF, 2001: 248).

No contexto da psicologia do esporte, Suinn refere-se a *Imagery* em seu procedimento chamado *Visuomotor Behavior Rehearsal (VMBR)*, descrevendo a maneira como o processo deve ser submetido ao controle do indivíduo:

“*Imagery* ou *visuomotor behavior rehearsal* aparentemente é mais que simples imaginação. É uma controlada cópia de experiência, um tipo de pensamento corporal similar à poderosa ilusão de certos sonhos noturnos. Talvez a maior diferença entre esses sonhos e VMBR é o fato de que *imagery* é sujeita ao controle consciente.” (SUINN, 1976: 41).

Suinn prossegue esclarecendo que seu VMBR também deve incluir atividade neuromuscular, fisiológica e emocional, além de ser multissensorial e envolver a reintegração de experiências derivadas de todos os sentidos (MORRIS; SPITTLE; WATT, 2004: 18).



Uma análise apresentada por Simons (2000) sobre o processo de utilização de *Imagery* como uma técnica de treinamento mental nos traz uma interessante definição da mesma. Ao tratar sobre a maneira como atletas utilizam *Imagery*, Simons descreve o processo da seguinte maneira:

“Imagery é intrigante por seu relacionamento próximo com a percepção e a ação. É um rico sistema de memória, combinando a complexidade de informações apresentadas pelo ambiente e contidos na execução de tarefas motoras. Imagens ligam pensamentos pessoais e emoções à experiência, e têm qualidades muito além de simples ‘stimulus’ e ‘response propositions’. (...) *Imagery* pode ser criativa, permitindo que se experimente mentalmente atitudes e ações em maneiras que ainda não foram encontradas na performance real.” (SIMONS, 2000: 92).

MODALIDADES E PERSPECTIVAS DE IMAGERY NA ÁREA DO ESPORTE E DA MÚSICA

Imagery possui **modalidades sensoriais** que correspondem aos sentidos utilizados durante o processo. São considerados para estudo os sentidos visual, auditivo, cinestésico, olfativo, tátil e o paladar (MORRIS; SPITTLE; WATT, 2004: 63). Dentre essas modalidades, a visual e a cinestésica são as mais presentes em programas de treinamento mental no esporte, sendo primordial que, para músicos, adicionemos a modalidade auditiva como essencial ao processo.

Pesquisas têm mostrado que a *Visual Imagery* ativa os caminhos neuronais e outras partes do corpo utilizadas durante a visão real, assim como *Motor Imagery* ativa os neurônios e partes do corpo envolvidas na atividade motora. Em um estudo realizado por Jacobson e citado por Morris, foi demonstrado que “quando os participantes foram requisitados a visualizar a execução de uma contração de bíceps, a atividade ocular aumentou, e quando eles foram requisitados a imaginar-se experimentando uma contração de bíceps, ocorreu atividade muscular localizada no bíceps” (MORRIS; SPITTLE; WATT, 2004: 133). Segundo o autor desse estudo, isso demonstra que os participantes responderam diferentemente às instruções “*Imagine bending the right arm*” e “*Visually imagine bending the right arm*”, evidenciando a necessidade de uma escolha cuidadosa de instruções em um programa de treinamento mental.

Os praticantes de *Imagery* utilizam duas perspectivas durante a visualização: interna e externa. A visualização **interna**, também chamada de **primeira pessoa**, refere-se à criação de uma imagem mental à partir do próprio ponto de vista, como se esta fosse observada com os próprios olhos. Nesse caso, um pianista visualizaria suas mãos e antebraços, o teclado, a partitura e a cauda do piano à sua frente. Também chamado de *Treinamento Ideomotor*, nessa perspectiva o praticante deve “atualizar intensa e profundamente a perspectiva interna do movimento. Ele deve procurar se autotransferir (sic) no movimento para poder sentir, vivenciar a sensação dos processos internos que ocorrem na execução do movimento” (SAMULSKI, 2002: 252).

Ao utilizar a perspectiva **externa**, em **terceira pessoa**, o praticante visualiza a si próprio pela perspectiva de um observador externo, como se assistisse a um filme (WEINBERG; GOULD, 2011: 299). Chamado de *Treinamento por auto-observação*, sugere que “o indivíduo deve se (sic) observar por meio de ‘olhos mentais’ um filme bem definido sobre a prática do movimento que ele próprio realiza, tentando imaginar-se num filme sobre a prática de um (sic) movimento. Aqui o indivíduo assume o papel de espectador de si próprio” (SAMULSKI, 2002: 252).



CONCLUSÃO

As diferenças entre as abordagens de *Imagery* nas literaturas esportiva e musical são significativas. Os autores voltados ao esporte apresentam uma grande preocupação quanto à definição do conceito de *Imagery* e das variáveis envolvidas no processo, como memória e imaginação. Também descrevem as diferentes modalidades sensoriais que podem ser utilizadas, bem como as perspectivas e possíveis aplicações, e utilizam para isso um robusto referencial bibliográfico e científico.

Os autores da área musical vêm crescentemente se apropriando dos conhecimentos da área esportiva. Isso têm acontecido especialmente nas últimas décadas, como pode ser observado pela bibliografia consultada. No entanto, há ainda a necessidade de uma maior interação entre esses campos do conhecimento, especialmente no que se refere à precisão conceitual e à descrição e definição dos diferentes atributos envolvidos na utilização de *Imagery*. Acreditamos que essa interação deva se aprofundar, fornecendo aos músicos um material mais detalhado e objetivo sobre *Imagery*, com explicações mais claras de seus conceitos, de maneira semelhante ao que ocorre na literatura esportiva, e uma maior adaptação à realidade da prática musical. Acreditamos que a apropriação realizada pela área musical dos conhecimentos já estabelecidos na performance esportiva pode gerar benefícios ainda maiores que os já observados na performance musical.

REFERÊNCIAS

BARRY, Nancy H.; HALLAM, Susan. *Practice*. In: LEHMANN, Andreas; SLOBODA, John; WOODY, Robert. (ed.). *The Science and Psychology of Music Performance*. Londres: Oxford University Press, 2002, p. 151-165.

GERLE, Robert. *The Art of practising the violin*. Londres: Stainer & Bell, 1983.

GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano Technique*. New York: Dover Publications, Inc., 1972.

GORDON, Stewart. *Mastering the art of performance: A Primer for Musicians*. Londres: Oxford University Press, 2006.

GOULD, Daniel; DAMARJIAN, Nicole; GREENLEAF, Christy. *Treinamento Imaginário para a Maximização do Desempenho*. In: BREWER, Britton; RAALTE, Judy L. Van. *Psicologia do Esporte*. São Paulo: Santos Editora, 2011, p. 49-74.

GRIGORIEV, Vladimir. *La Méthode de Yankelevich*. In: BRUSILOVSKY, Alexandre (ed.). *Yuri Yankelevich et l'École Russe du Violon*. Traduzido por Anna Kopylov. Pariz: Suoni e Colori, 1999, p. 11-69.

GRIGORIEV, Vladimir. *Yankelevich's Methodological System*. In: LANKOVSKY, Masha. *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich*. Traduzido por Masha Lankovsky. New York: Oxford University Press, 2016.

LEHMANN, Andreas; SLOBODA, John; WOODY, Robert. *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the Skills*. Londres: Oxford University Press, 2007.

MORRIS, Tony; SPITTLE, Michael; WATT, Anthony P. *Imagery in Sport*. Champaign: Human Kinetics, 2005.

ORLICK, Terry. *Em busca da excelência: como vencer no esporte e na vida treinando sua mente*. Tradução: Lais Andrade, Rafael Rodrigues. 4.ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

SAMULSKI, Dietmar. *Psicologia do Esporte*. Barueri: Editora Manole Ltda., 2002.

SEASHORE, Carl E. *Psychology of Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1967 (1938).

TALBOT-HONECK, Carole. *Excellence in the Performing Arts: A Study of Elite Musician's Mental Readiness to Perform*. Dissertação de Mestrado. School of Human Kinetics, University of Ottawa. Ottawa, 1994.

VEALEY, R.S; GREENLEAF, C.A. Seeing is believing: Understanding and using imagery in sport. In: *Applied Sport Psychology: Personal growth to peak performance*, 3^a ed. Ed.: J.M. Williams, 247-283. Mountain View, CA. Mayfield, 2001.

WEINBERG, Robert S.; GOULD, Daniel. *Foundations of Sport and Exercise Psychology*. Champaign: Human Kinetics, 2011.

WILLIAMON, Aaron; CONNOLLY, Christopher. *Mental skills training*. In: WILLIAMON, Aaron (ed.). *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Londres: Oxford University Press, 2004, p. 221-245.



PROCEDIMENTOS RÍTMICOS UTILIZADOS POR LULA GALVÃO EM “SAMBOU... SAMBOU”, DE JOÃO DONATO: A INFLUÊNCIA DE JOÃO GILBERTO E BADEN POWELL

VICTOR ROCHA PÓLO
(UNICAMP)
viropolo@gmail.com

Resumo: O presente trabalho aborda a performance do violonista brasileiro Lula Galvão na faixa *Sambou... Sambou* (João Donato/João Lourenço), um samba presente no álbum *Saudade do Futuro – Futuro da Saudade*, de Jaques Morelenbaum e seu grupo CelloSam3aTrio, formado por Jaques Morelenbaum (violoncelo), Lula Galvão (violão) e Rafael Barata (bateria e percussão). Na análise do acompanhamento e improvisação de Galvão foi possível identificar elementos rítmicos que remetem a práticas de dois violonistas cronologicamente anteriores e muito significativos para a história do violão brasileiro: João Gilberto e Baden Powell. Estes dois músicos são considerados referências no que diz respeito à abordagem rítmica do samba ao violão. Em seu acompanhamento, Galvão se utiliza de levadas muito próximas a variações empregadas por João em alguns de seus álbuns. Em seu solo improvisado, Lula toca acordes em bloco realizando muitas subdivisões rítmicas, simulando o fraseado rítmico do tamborim na batucada do samba, algo bastante praticado e difundido por Powell. Para a identificação e comparação dos elementos empregados por Galvão e que se relacionam aos outros dois violonistas, foi utilizado um procedimento analítico de comparação entre objetos, assemelhado ao modelo proposto por Tagg (2003). Lula Galvão, na condição de músico atuante no âmbito da música popular brasileira, revela-se sintonizado a particularidades que remetem a certas “tradições” no campo do violão popular brasileiro.

Palavras-chave: Samba. Violão. João Gilberto. Baden Powell. Lula Galvão.

Rhythmic procedures used by Lula Galvão in João Donato's “Sambou... Sambou”: the influence of João Gilberto and Baden Powell

Abstract: The present work deals with the performance of Brazilian guitarist Lula Galvão on the track *Sambou... Sambou* (João Donato/João Lourenço), a *samba* presented in the album *Saudade do Futuro - Futuro da Saudade*, by Jaques Morelenbaum and his group CelloSam3aTrio, which is formed by Jaques Morelenbaum (cello), Lula Galvão (classical guitar) and Rafael Barata (drums and percussion). Through the analysis of Galvão's accompaniment and improvisation, it was possible to identify rhythmic elements that are related to the practices of two chronologically previous and very significant guitarists to the history of Brazilian guitar: João Gilberto and Baden Powell. These two musicians are considered references regarding the rhythmic approach of samba to guitar. In his accompaniment, Galvão uses rhythmic variations very similar to that employed by João in some of his albums. In his improvised solo, Lula plays block chords performing many rhythmic subdivisions, simulating the rhythmic phrasing of *tamborim* in *samba* drumming, something widely practiced and spread by Powell. For the identification and comparison between the elements employed by Galvão and by the other two guitarists an analytical procedure of comparison between objects was used, similar to the model proposed by Tagg (2003). Lula Galvão, as a musician acting in the context of Brazilian popular music, is tuned to particularities that refer to certain “traditions” in the field of Brazilian popular guitar.

Keywords: Samba. Classical Guitar. João Gilberto. Baden Powell. Lula Galvão.

INTRODUÇÃO

Este artigo aborda a performance do violonista Lula Galvão (1962) em *Sambou... Sambou* (João Donato/João Lourenço), presente no álbum *Saudade do Futuro – Futuro da Saudade*, do CelloSam3aTrio/Jaques Morelenbaum (2014a). Foram observados elementos rítmicos utilizados por Galvão que remetem a outros músicos significativos no cenário do violão brasilei-



ro: João Gilberto (1931-2019) e Baden Powell (1937-2000). Cabe mencionar que as práticas musicais de Lula Galvão já foram tema de outros trabalhos acadêmicos: Moriya (2009), Zacharias (2009), Mangueira (2016) e Oliveira (2018), bem como em pesquisa própria intitulada *O violão e a guitarra de Lula Galvão: um estudo sobre sua atuação musical em diferentes formações instrumentais* (POLO, 2018).

É notável que João Gilberto é considerado o principal criador da “batida” da bossa-nova: uma síntese do samba através de células rítmicas atribuídas ao surdo (dedo polegar) e tamborim (dedos indicador, médio e anelar). De acordo com Tom Jobim, a famosa batida “... já existia no carnaval, já existia no tamborim [...] mas não era proeminente. O samba sempre teve muito acompanhamento, muita batucada (...) O que nós fizemos ali com o João foi tirar as coisas, criar espaço, dissecar, despojar, economizar [...]. (JOBIM *apud* GARCIA, 2012: 240) Nesse sentido, segundo Ruy Castro, “Tom anteviu de saída as possibilidades da batida, que simplificava o ritmo do samba e deixava muito espaço para as harmonias (...) que ele próprio estava inventando.” (CASTRO, 2016: 165)

Cabe mencionar a influência que a estética do violão da bossa-nova exerceu sobre numerosos jovens, especialmente os de classe média/alta, para que se interessassem pelo aprendizado do instrumento, tal como afirma Reily (2001: 172). Dessa forma, a revolução conceitual proposta pelo movimento influenciou grande parte dos artistas da posterior MPB, a exemplo de Chico Buarque, Caetano Veloso e até mesmo o ídolo maior da Jovem Guarda, Roberto Carlos. Muitos desses artistas copiaram o estilo vocal e violonístico de João no começo de suas carreiras.

Além do grande sucesso do violão bossa novista, Baden Powell surgiu no final da década de 1950 para revolucionar a estética do violão popular brasileiro e influenciar várias gerações seguintes de violonistas. Detentor de enorme sucesso nacional e internacional já no início de sua trajetória, Baden é considerado um violonista divisor de águas:

(...) foi um desbravador, que mudou toda a relação da mão direita do violão com o ritmo, reproduzindo a complexidade da percussão afro-brasileira num modelo compactado de seis cordas. (...) Não há violonista brasileiro da geração seguinte que possa ignorá-lo. De Egberto Gismonti a Maurício Carrilho, de Marco Pereira ao Duofel, de Toquinho a Yamandu uma coisa é unânime: todos tiveram sua escola botando disco de Baden Powell para tocar e tentando fazer igual. (ZANON, 2007: 05'32”– 06'19”)

Ainda que essa citação de Fábio Zanon seja generalista, há de se atentar para a relevância, originalidade e alcance da obra de Powell, sobretudo para violonistas brasileiros posteriores. Baden inovou em relação à exploração de procedimentos rítmicos empregando ampla atividade na mão direita: no universo do samba, especialmente através da transposição de células características do tamborim, tal como veremos a seguir. Nesse sentido, o LP *À Vontade* (1963) “...sintetiza uma obra na qual o violão de Baden é exposto em primeiro plano, destacando sua fluência interpretativa, onde ele sintetiza diversos elementos oriundos de outros instrumentos ao violão, adicionando recursos em relação a discos anteriores.” (SANTOS, 2016: 32) De certa maneira sua abordagem se difere de João Gilberto, visto que este realiza uma redução e síntese das principais figuras rítmicas do samba. Powell também realiza essa redução, no entanto, incorpora atividades rítmicas com mais subdivisões, mais próximas às executadas pelos percussionistas.

Nesse cenário da música brasileira próxima ao universo do samba e da bossa-nova, Lula Galvão se configura como um músico significativo de sua geração, tendo atuado ao lado Edu Lobo, Guinga, Joyce, Rosa Passos, Jaques Morelenbaum, entre outros. Tanto para Galvão quanto para outros violonistas esteticamente próximos a ele (a exemplo de Hélio Delmiro e Romero



Lubambo) é evidente a incorporação e ressignificação de elementos rítmicos propostos por João Gilberto e Baden Powell, dois personagens marcantes na história do violão brasileiro.¹

METODOLOGIA

Para a identificação e compreensão dos elementos rítmicos executados por Lula Galvão foi utilizado um procedimento analítico de comparação entre objetos, assemelhado ao modelo proposto por Tagg (2003). Para o autor, o caráter inerentemente não verbal do discurso musical é a principal razão para fazer uso desse recurso:

O eterno dilema do musicólogo é a necessidade de usar palavras para uma arte não verbal e não denotativa. Essa dificuldade aparente pode ser transformada em vantagem se, nesse estágio da análise se descarta palavras como uma metalinguagem para música e as substitui por outra música. (...) Assim, usar CeO (comparação entre objetos) significa descrever música através de outras músicas (...) num estilo relevante e com funções semelhantes. (Idem: 20, 21)

A escolha por tal referencial justifica-se pela busca por uma análise que almeje interlocução com exemplos musicais cronologicamente anteriores (significativos para o estudo do caso) e que não seja apenas descritiva em termos técnico-musicais. Nesse sentido, o uso dessa ferramenta metodológica teve o intuito de estabelecer relações entre elementos utilizados por Lula Galvão e outros empregados por João Gilberto e Baden Powell, músicos de referência no campo do violão popular brasileiro, sobretudo para a vertente estética de Galvão.

DISCUSSÃO

Nosso objeto de análise é a performance do violonista Lula Galvão na faixa *Sambou... Sambou* (João Donato/João Lourenço), presente do disco *Saudade Do Futuro – Futuro da Saudade* (2014a), do CellSam3aTrio, um trio formado por Jaques Morelenbaum (violoncelo), Lula Galvão (violão) e Rafael Barata (bateria e percussão). O grupo é liderado por Jaques e propõe releituras para temas da música popular brasileira, em especial sambas, além de apresentar algumas composições autorais de seus participantes. Segundo Morelenbaum (2014b), o “Álbum Branco” (1973) de João Gilberto foi a “pedra fundamental” para o grupo.

A obra discutida, *Sambou... Sambou*, é um samba com forma AABA, composto por João Donato, em parceria com João Lourenço, e que se tornou um *standard* da música brasileira, tendo sido gravada por diversos cantores e instrumentistas. Na versão instrumental do CelloSam3aTrio, os músicos utilizam a forma introdução/tema/improviso/tema, com solos improvisados de Galvão e Morelenbaum, respectivamente, em formato *chorus*.²

¹ Segundo Lula Galvão, “A gente tem que ouvir o Baden. Eu acho que ele tem lirismo, mas ao mesmo tempo, quando a música pede uma abordagem mais viril, você sente isso. A destreza dele não é uma coisa à-toa, tá sempre a serviço da música.” (GALVÃO *apud* TAUBKIN, 2007: 151).

² Faz-se referência ao formato de improvisação que ocorre geralmente sobre a mesma harmonia do tema, comumente na forma tema-improviso-tema. Esse tipo consagrou-se no *jazz*, sendo que em contextos tradicionais de práticas de choro (roda de choro, por exemplo) é mais usual a utilização da improvisação em torno das diferentes seções do tema, muitas vezes com alternância dos solistas entre essas seções.



João Gilberto – padrões rítmicos em levadas

No acompanhamento executado por Galvão (na primeira exposição do tema), foram destacados três padrões rítmicos que remetem a João Gilberto:

A

Vlo

Cel

Bat

13

B⁷M B⁷m6 F/A Dm7 G7(#11) C7sus(9) A⁷(b13)

Exemplo 1a. *Sambou... Sambou* (00':09" – 00':20") (MORELENBAUM, 2014a).

B

Vlo

Cel

Bat

17

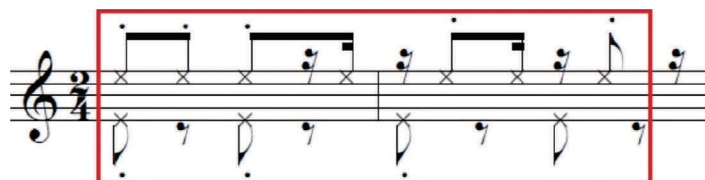
E7sus E7 A7M A6 E7sus E7 A7M A6

Exemplo 1b. *Sambou... Sambou* (00':30" – 00':36") (Idem).

Nos excertos acima, extraídos do tema *Sambou... Sambou*, Galvão realiza, ao violão, o acompanhamento de samba na formação de trio, junto a um violoncelo e bateria. Neste contexto, o músico cumpre o papel central do acompanhamento (de junção da harmonia e ritmo), tendo em vista que não há um contrabaixo. As notas grafadas em formato de X representam



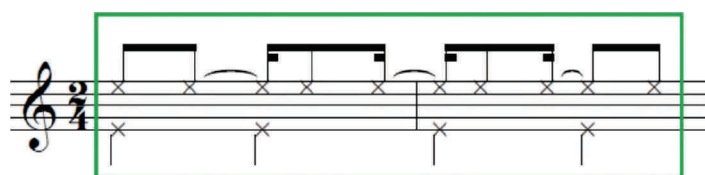
ataques rítmicos da mão direita (que toca de maneira percussiva nas cordas), de modo que as notas não soam com nitidez e a sonoridade obtida ao violão se assemelha a de um instrumento de percussão. Há, nos trechos assinalados acima, três padrões rítmicos muito semelhantes a variações executadas por João Gilberto:



Exemplo 1c. variação rítmica executada por João Gilberto em *Samba da Minha Terra* (GILBERTO, 1961).



Exemplo 1d. rítmica da levada de João Gilberto na introdução de *Samba da Minha Terra* (Idem).



Exemplo 1e. variação rítmica executada por João Gilberto em *Eu vim da Bahia* (GILBERTO, 1973).

Os Exemplos 1c (vermelho), 1d (azul) e 1e (verde) se correlacionam às passagens em vermelho e azul do exemplo 1a e verde do exemplo 1b. Nota-se que a rítmica adotada por Galvão nas levadas é praticamente a mesma de João Gilberto nos trechos que se correspondem pela cor, com a diferença que Lula toca, em geral, de maneira mais percussiva batendo a mão direita contra as cordas, algo não praticado por Gilberto, que toca de maneira mais linear. Sobre os trechos em azul, salienta-se que se trata da linha percussiva característica do pandeiro no samba/choro. No exemplo 1b, a célula rítmica executada pela bateria (*cow-bell*³) causa a sensação de flutuação do tempo (colcheia pontuada), que se soma como complemento à outra célula executada pelo baterista e à levada de Galvão.

Baden Powell – “blocos de acorde com efeito tipo tamborim”

Em seu solo improvisado, Lula Galvão utiliza um procedimento rítmico que remete às práticas de Baden Powell, os “blocos de acorde com efeito tipo tamborim”. Esse termo é utilizado

³ Instrumento de percussão que muitos bateristas acoplam à bateria para ter uma opção a mais de timbre. Traduzido do inglês o termo significa “sino de vaca”.



por Santos (2016) em sua dissertação acadêmica a respeito de Baden Powell, na qual estudou a atuação do violonista em seu disco *À Vontade*, de 1963. O termo faz referência a um procedimento largamente empregado por Powell e que consiste na execução de acordes em bloco em células rítmicas que remetem às linhas de tamborim executadas no samba. Sobre esse elemento, o autor afirma que:

Dentre os comportamentos que permitem sua definição, observa-se a melodia executada em blocos de acordes com a linha de baixo seguindo predominantemente o mesmo ritmo do bloco de acorde. Há apenas uma camada rítmica predominante atuando no violão, e a maneira como é empregado o ritmo nesse recurso lembra frases de tamborim presentes no samba ao ser frequentemente subdividido em fraseados com muitas semicolcheias. (SANTOS, 2016: 37)

Acredita-se que essa técnica, embora não exponha um ritmo idêntico ao de um padrão de tamborim, possui a característica que lembra seu fraseado rítmico. O tamborim no samba é um instrumento de acompanhamento que, quando bem executado, mantém não só as acen-tuações que regem sua levada, como também cria pequenas variações de fraseado que estão em torno dela. (Idem: 39)

Esse recurso é empregado por diversos violonistas brasileiros, mas cabe ressaltar que Baden Powell foi reconhecidamente um músico que contribuiu, em grande medida, para seu desenvolvimento e difusão. A seguir, seu uso por Galvão e Powell, respectivamente:

Exemplo 2a. improviso em *Sambou... Sambou* (01':10" – 01':21") (MORELENBAUM, 2014a).

Exemplo 2b. trecho do improviso de Baden Powell em *Garota de Ipanema* (1'53" – 1'58") (POWELL, 1963).

É perceptível a semelhança de abordagem rítmica e violonística entre Lula e Baden nos Exemplos 2a e 2b, de modo que os músicos procuram imitar possíveis células do tamborim. Entretanto, nesse caso, Powell utiliza mais subdivisões rítmicas, com maior atividade da mão



direita, e mantém os blocos, em geral, mais parados. Por outro lado, há maior preocupação de Galvão para com procedimentos harmônicos, a exemplo do amplo emprego de tensões nos acordes e da constante movimentação dos blocos, de forma que não permanecem estáticos. Sobre sua atuação como improvisador junto ao CelloSam3aTrio, na condição de único instrumentista harmonizador, o músico revela justamente esse propósito de explorar, com maior liberdade, recursos harmônicos:

(...) quando eu vou improvisar (...) procuro tirar proveito quando não tem um instrumento harmônico, né, que é o caso dessa experiência que eu tenho já há doze anos com o Jaques Morelenbaum, com o CelloSam3aTrio, né, e com o Rafael Barata. Que, aí na hora do improviso, procuro tirar proveito disso, que a princípio seria uma coisa assim, poxa, sem harmonia, mas aí, por exemplo: ele dá a tônica e ali na hora eu escolho a função do acorde, o acorde pode ser menor, eu penso nele na hora assim, como, sei lá, um maior com sétima maior e nona aumentada, né, e por aí vai. Às vezes mudo assim pra dar um efeito, né, então você tem esse ganho. (GALVÃO, 2017).

Outro recurso utilizado por Galvão, em relação aos blocos de acordes, é o deslocamento métrico por meio da colcheia pontuada, também abundantemente explorado por Powell. Entende-se “deslocamento métrico” como uma soma de elementos rítmicos que se sobrepõem, gerando uma “superposição” (“*superimposition*”), na acepção de David Liebman (2001: 14). Segundo este autor:

A capacidade de sobrepor elementos (rítmicos ou melódicos) pressupõe um certo grau de aptidão para lidar com múltiplas habilidades musicais ao mesmo tempo, enquanto se mantém o foco em uma dessas habilidades. (...) Pode ser comparado a tocar ou ouvir permutações rítmicas complicadas ao longo do compasso, mas sempre mantendo a estrutura métrica e o pulso originais ao mesmo tempo. Esta é uma habilidade desenvolvida através da experiência e prática repetida. (LIEBMAN, 2001: 4) (Tradução Nossa).⁴

No âmbito rítmico, há uma passagem em que Galvão aplica uma mesma célula de “superposição”, gerando “independência” rítmica da linha improvisada em relação ao pulso regular:

Exemplo 3a. deslocamento métrico no improviso de *Sambou... Sambou* (00':59" – 01':01") (MORELENBAUM, 2014a).

⁴ “The ability to superimpose presupposes a certain degree of aptitude in handling multiple musical skills at the same time while still keep the focus on one of these areas. (...) It can be compared to playing or hearing complicated rhythmical permutations across the barline, but always retaining the original metrical structure and pulse at the same time. This is a trained ability developed through experience and repeated practice.” (LIEBMAN, 2001: 4).



Tal como evidenciado no exemplo acima, a colocação rítmica desse trecho improvisado sugere um novo pulso ternário no qual a duração de colcheias pontuadas se justapõe à métrica regular binária dos compassos, algo que causa uma percepção de “flutuação” métrica. Esse recurso aplicado por Lula também é observado em outras composições e performances desse gênero, tanto por Baden quanto por outros músicos de referência da música popular brasileira, sendo algo idiomático da rítmica do samba:



Exemplo 3b. trecho de *Conversa de Poeta*, em interpretação de Baden Powell no disco *À Vontade* (SANTOS, 2016: 60).



Exemplo 3c. início do tema de *Surfboard* (JOBIM, 1994).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão teve por intuito relacionar elementos rítmicos utilizados por Lula Galvão a práticas instrumentais de João Gilberto e Baden Powell, dois violonistas amplamente reconhecidos pela originalidade em suas abordagens violonísticas, sobretudo no universo do samba. Os recursos rítmicos apresentados e associados a Gilberto e Powell foram e são explorados amplamente por violonistas de gerações posteriores, algo que consagrou tais abordagens no âmbito do violão popular brasileiro. Dessa forma, pode-se dizer que possuem grande valor simbólico nesse campo. No caso de João, é significativa a apropriação de suas ideias rítmicas por Galvão, sobretudo no contexto desse álbum, claramente inspirado nas práticas de Gilberto, segundo o próprio Jaques Morelenbaum. Da mesma forma, no que tange a Baden, o contexto dessa gravação de *Sambou... Sambou*, um samba em que Galvão toca violão acompanhado apenas pelo violoncelo e bateria, também favorece utilização dos blocos de acordes rítmicos (“com efeito tipo tamborim”), em maneira similar à abordagem de Powell em seu disco *À Vontade*. Este álbum, semelhantemente ao disco do CelloSam3aTrio, também conta com formações instrumentais reduzidas.

Lula Galvão busca, assim, apropriar-se e ressignificar tais procedimentos de acordo com sua perspectiva pessoal e em seus próprios contextos de práticas instrumentais, visto que, ainda que os elementos empregados guardem muitas semelhanças aos dos outros violonistas (especialmente nas levadas de João Gilberto), Lula não realiza uma cópia *ipsis litteri* desses recursos. Em síntese, Galvão, na condição de músico atuante no âmbito da música popular brasileira, revela-se sintonizado a particularidades que remetem a certas “tradições” no campo do violão popular brasileiro.



REFERÊNCIAS

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade – A História e as Histórias da Bossa-Nova*. (4. ed.) - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GALVÃO, Lula. *Depoimento gravado em áudio e enviado a Victor Rocha Polo, em resposta às perguntas enviadas previamente por email*. Meio digital, 24/07/2017.

GARCIA, Walter. (org.) *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GILBERTO, João. *João Gilberto*. Odeon, 1961.

_____. *João Gilberto*. Verve/Polygram, 1973.

JOBIM, Tom. *Antônio Brasileiro*. Columbia Records, 1994.

LIEBMAN, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. 4. ed. Rottengurg: Advance Music, 2001.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. Estudo Sobre o Uso das Escalas Dominante Diminuta, Alterada e Lócrio 9M, A Partir do Solo Improvisado de Lula Galvão em “Candeias”. In: CONGRESSO DA ABRAPEM, 4. 2016, Campinas. *Anais do evento*. Campinas, Instituto de Artes (Unicamp), 2016. p. 55-65.

MORELENBAUM, Jaques. CELLO SAM3A TRIO. *Saudade do Futuro – Futuro da Saudade*. Biscoito Fino, 2014a.

_____. *Texto contido no encarte do álbum Saudade do Futuro – Futuro da Saudade*. Biscoito Fino, 2014b.

MORIYA, Igor Seije. *Características da Improvisação de Lula Galvão: Análise da Música A Donzela e o Cangaceiro*. 70p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música). UniFIAM-FAAM, São Paulo. 2009.

POLO, Victor Rocha. *O Violão e a Guitarra de Lula Galvão: Um Estudo Sobre Sua Atuação Musical em Diferentes Formações Instrumentais*. Campinas, 2018. 207p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2018.

POWELL, Baden. *À Vontade*. Decca Records, 1963.

REILY, Suzel Ana. *Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil*. In: *Guitar Cultures*, New York: Berg Publishers, 2001.

SANTOS, Gustavo de Medeiros. *Baden Powell À Vontade: Recursos Técnicos Para Arranjos de Violão Solo*. 180p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2016.



TAGG, Philip. *Analisando a Música Popular: teoria, método e prática*. Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 14, n. 23, p. 5-42. Dezembro, 2003.

TAUBKIN, Myriam. *Violões do Brasil*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2007.

ZACHARIAS, Daniel Gutilla. *O Estilo Interpretativo de Lula Galvão: Novos Horizontes do Violão na Música Popular Brasileira*. 27p. Relatório final de atividades de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009.

ZANON, Fábio. Baden Powell, 2007. Programa da série “O Violão Brasileiro”, Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível em <www.vcfz.blogspot.com>. Acesso em 11 out. 2015.



RENÚNCIA AO SACRIFÍCIO – UMA PERSPECTIVA DE PROFUNDIDADE DE CONEXÕES NA VIRTUOSIDADE ARTÍSTICA EM *THE COMPLETE PIANO ETUDES* DE PHILIP GLASS

LETÍCIA FAIS
(UNICAMP)
leticiafais@gmail.com

Resumo: Em 2014, Philip Glass publicou *The Complete Piano Etudes*. Uma vez que um Estudo pode ser um gênero composicional com intenções pedagógicas e de performance pública, levanta-se a discussão do conceito de virtuosidade para esta obra em oposição ao conceito de virtuosidade mais comum na música do Romantismo. Seguindo a metodologia de uma pesquisa ação, a prática da pesquisadora é explorada para contribuição ao campo de conhecimento. Elementos da filosofia budista tibetana, apontada por Glass como uma influência em sua obra, são utilizados para as reflexões. Nota-se que a construção da performance considerando princípios como a não-violência, a impermanência, a valorização da coletividade e a cocriação, possibilita perceber a virtuosidade na obra de Glass como um meio de exploração e intensificação da concentração, da habilidade de foco e das conexões da ideia musical com o corpo do pianista, do pianista com o instrumento e do pianista com o som. Essa forma de virtuosidade é mostrada como exatamente oposta ao sacrifício heroico associável à virtuosidade romântica de percepção do músico como sobre-humano, uma figura quase mítica em seus esforços artísticos e desconexa da sociedade.

Palavras-chave: Philip Glass. Estudos para piano. Budismo. Virtuosidade.

The renounce of sacrifice – a vision of profound connections concerning artistic virtuosity in Philip Glass's The Complete Piano Etudes

Abstract: Philip Glass published *The Complete Piano Etudes* in 2014. Once an *Etude* may be considered as a compositional gender with pedagogical and performatic motivations, the concept of virtuosity is discussed comparing Glass's music and performances during the Romantic Era. The Methodology used is of a performative research, as the experience of the researcher is explored to contribute to knowledge in the piano music field. As Glass points Tibetan Buddhism as an influence in his music, elements of this philosophy are used here for discussion. Buddhists principles, such as non-violence, impermanence and co-creation makes possible to perceive virtuosity in Glass's work as a way of intensifying the ability to focus and the connections between musical idea and body, pianist and instrument, and pianist and sound. This kind of virtuosity is pointed here as exactly the opposite of that in Romantic period, which valued the musician as superhuman, a mythical figure, unconnected to the society and prone to sacrifices.

Keywords: Philip Glass. Piano etudes. Buddhism. Virtuosity.

INTRODUÇÃO

Este artigo objetiva oferecer uma forma de compreender a virtuosidade artística na obra *The Complete Piano Etudes* de Philip Glass em oposição à concepção de virtuosidade mais eminente na era romântica da História da Música. Parte-se dos princípios metodológicos de uma pesquisa ação, no sentido em que a prática continuada busca aprimorar a própria prática (TRIPP, 2005) e nesse processo a experiência do indivíduo pesquisador, apesar de ser particular, contribui ao crescimento de todo o campo do conhecimento explorado (HASEMAN, 2006).

Em 2014, Philip Glass publicou a obra *The Complete Piano Etudes*, contendo 20 estudos para piano compostos em um período de 21 anos, separados em dois livros com 10 estu-



dos em cada. O Livro 1 possui estudos em graus variados de complexidade e o compositor o concebeu pensando em qualidades que gostaria de aprimorar em sua performance musical e em trazer peças interessantes para serem apresentadas ao público. O Livro 2 foca em estudos, no geral, tecnicamente e expressivamente mais complexos feitos com intenção de convidar pianistas maduros a se aventurarem explorando diferentes caminhos harmônicos e estruturais (GLASS, 2014). Na obra, são presentes em abundância características pessoais da escrita de Glass, como por exemplo: a) Pequenas estruturas repetitivas em acúmulo gerando ambientações sonoras; b) Polirritmias entre as mãos do pianista (ou mesmo entre duas vozes em uma mesma mão) contribuindo à sensação de fluxo contínuo das peças; c) Transformações sutis na harmonia e nas dinâmicas aprofundando aos poucos a concentração nas sensações provocadas pelo som.

Estudo, enquanto gênero musical, é uma composição com intenções e conteúdo pedagógicos visando à evolução técnico-expressiva do instrumentista. Nos estudos compostos com a intenção também de serem peças apresentáveis ao público, é comum serem explorados elementos musicais que surpreendam ou impressionem o ouvinte, seja por aparente dificuldade de execução, intensidade dinâmica ou profundidade expressiva. A capacidade de dominar essas características seria facilmente classificável pelo ouvinte como qualidades de um instrumentista virtuoso. No início do século XX, vários compositores publicaram estudos para piano nessa linha de raciocínio. Alguns exemplos são os estudos de Claude Debussy, Leopold Godowsky, Sergei Rachmaninoff, Aleksandr Skriabin, Igor Stravinsky, Karol Szymanowski, Béla Bartók e Sergei Prokofiev.

A partir da metade do século XX, surgiu uma tendência de compositores escreverem estudos para piano com teor mais experimental do que necessariamente voltados à apreciação pública. Enquadram-se nesse cenário *Quatre Études de Rythme* (1950), de Olivier Messiaen, *Corona* de Toru Takemitsu (1962), *Etydit Op. 42* (1969) de Einojuhani Rautavaara e *Études Australes* (1975) e *Études Boreales* (1978), de John Cage.

Pode-se dizer que a tradição de composição de estudos para piano com intenções de apresentação pública foi retomada por György Ligeti e Nikolai Kapustin na década de 1980, voltando a incluir também em cada estudo a aquisição de habilidades específicas. Em 2009, Marc-André Hamelin publicou seus 12 *Études* em todas as tonalidades menores, também dentro dessa tradição. Nessa mesma direção, enquadram-se *The Complete Piano Etudes* de Philip Glass, que começaram a ser compostos na década de 1990 e foram concluídos no século XXI.

Em sua autobiografia, Glass afirma que seu desenvolvimento pessoal está relacionado ao seu desenvolvimento musical (GLASS, 2015). Diz que a concentração mental e o vigor físico experimentados no *hatha yoga*, no *qigong* e *tai chi* taoístas são os mesmos empregados na composição e performance instrumental. Enfatiza que sua busca por conhecimentos esotéricos teve reflexos em sua música. De forma mais direta, por exemplo, seu envolvimento com o Budismo Tibetano o levou à música para *Kundun* (filme de Martin Scorsese sobre a vida de Dalai Lama) e *Songs of Milarepa*, baseada em poemas do *yogi* tibetano.

Algumas questões tratadas pela filosofia budista serão mais detalhadas abaixo por fornecerem material importante às reflexões que serão feitas neste artigo sobre o virtuosismo em música.

Na filosofia budista, são apontadas 4 nobres verdades. De forma simplificada, elas podem ser levantadas como: 1) Há sofrimento na vida; 2) O sofrimento é causado pelo próprio indivíduo em sofrimento; 3) A realidade é a contínua transformação; 4) A cura para todo o sofrimento existe aqui e agora (LANDAW & BODIAN, 2018).



A segunda nobre verdade diz que o próprio indivíduo em sofrimento é o causador do sofrimento. O sofrimento pode ser visto como desajuste entre desejos e ideias da pessoa e a realidade. Na realidade, os seres vivos e situações são interdependentes. Dessa forma, algo só é realmente benéfico se serve à coletividade. Em suma, atitudes, ideias e palavras com motivações egoístas (que estão sob o domínio do próprio ser em sofrimento) não condizem com a realidade, portanto, causam sofrimento. Esta verdade pode ser estendida ao princípio budista de não-violência (GYATSO, 1995), pois, uma vez que toda forma de violência prejudica algum ser, ela não beneficia à coletividade.

A terceira nobre verdade também pode ser compreendida como a realidade da impermanência. Uma vez que a transformação acontece a todo momento, desejar a imutabilidade, ou agir e pensar de acordo com ela são formas de apego provocadoras de sofrimento.

A quarta nobre verdade é sobre a possibilidade de extinguir o sofrimento. Diversas práticas são apontadas como formas de alcançar esse estado de não-sofrimento e todas estão ao alcance do indivíduo em sofrimento. Algumas são: compreender o sofrimento e suas origens, cultivar continuamente cuidados com a fala, as ações e os pensamentos para não se associar a egoísmos ou formas de apego, trabalhar honestamente, desenvolver a habilidade de foco e concentração no presente para não desperdiçar energia remoendo o passado ou imaginando o futuro. Associada a esses métodos, a prática da meditação é recomendada como forma de aprimoramento da capacidade de foco e da consciência constante sobre as próprias ações, falas e intenções.

A VIRTUOSIDADE ROMÂNTICA

O conceito de virtuosidade em música não possui um significado definitivo ou independente do contexto. Em diferentes momentos históricos e situações de performance musical, o músico virtuoso pode ser aclamado como detentor de uma qualidade suprema ou denominado de forma pejorativa (SAMSON, 2003: 4). Contudo, o uso do termo virtuosidade, no contexto musical, costuma estar atrelado a habilidades do instrumentista que se destacam e chamam a atenção da audiência.

Em alguns casos, uma composição musical pode ser feita com o principal intuito de chamar a atenção do ouvinte para uma questão técnica, sendo a virtuosidade tanto um elemento da escrita musical quanto da performance. Em estudos voltados à audiência, isso é bastante comum.

Durante o século XIX, no auge do Romantismo musical, a virtuosidade era um elemento espetacular de instrumentistas famosos. Franz Liszt (1811-1886) e Niccolò Paganini (1782-1840) eram exemplos de personalidades com status de celebridades cujas performances eram aclamadas como excepcionais, inacreditáveis, sobre-humanas, quase míticas (LOVELAND, 2010). A ideia de virtuosismo colocava esses músicos como destacados da realidade e da coletividade, inatingíveis, como se suas performances fossem atos de profundo heroísmo e sacrifício. A transcendência musical era como um prêmio pela fuga da realidade e pelo tamanho do sofrimento suportado em nome da arte. Esperava-se desses sacrifícios que abrangessem desde a vida pessoal do músico (como não constituir uma família ou possuir casos amorosos emocionalmente nocivos) até sua performance no palco (como tocar enquanto muito doente, com dores ou fazendo expressões faciais de sofrimento). Essa mesma audiência era complacente com a fantasia de enxergar na performance uma “arena de batalha cheia de riscos e perigos, um



território desconhecido e imprevisível”, como dito pela pesquisadora Amy Bauer (2019). Nessa linha mítica, Liszt por vezes era desenhado com dedos demasiadamente longos para um ser humano, sustentavam-se boatos de que ele arrebentaria cordas do piano durante a performance pela violência bélica de seus acordes e Paganini era foco do boato de que teria vendido sua alma ao diabo em troca de suas habilidades violinísticas.

Alguns elementos composicionais recorrentes na música romântica para piano que costumam provocar a impressão de virtuosismo são: intervalos de oitavas paralelas simultâneos ou intercalados entre mãos, mudanças súbitas de dinâmica, notas muito rápidas consecutivas, cromatismos em alta velocidade, repetições de teclas, acordes que exigem grandes aberturas e dinâmicas fortes. Em Exemplo 1, 2 e 3, encontram-se trechos de estudos românticos contendo essas formas de escrita citadas:

The image displays two musical excerpts from Franz Liszt's Paganini Etude S. 141 n. 2. The top excerpt shows a complex passage with parallel octaves in both hands, marked with a dynamic of *ff* and a forte accent. The bottom excerpt, labeled 'Ossia', shows a similar passage with parallel octaves, also marked with a dynamic of *ff* and a forte accent. Both excerpts are in a key with two flats and a 2/4 time signature. The notation includes various ornaments and dynamic markings.

Exemplo 1: Paganini Etude S. 141 n. 2 de Franz Liszt. Compasso 17
com intervalos de oitavas em dinâmica *ff* em alta velocidade.

Retirado de: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP00597-Liszt_-_6_Paganini_Etudes.pdf



12. **Allegro con fuoco.** ♩ = 160.

The musical score for Etude Op. 10 No. 12 by Frédéric Chopin is presented in four systems. The first system shows the beginning with a forte (*f*) dynamic and a 'legatissimo' instruction in the left hand. The second system introduces 'con fuoco' in the right hand. The third system features a 'cresc.' (crescendo) and 'sempre f' (sempre forte) dynamic. The fourth system concludes with piano (*p*) dynamics. The score includes detailed fingerings and articulation marks for both hands.

Exemplo 2: Etude Op. 10 n. 12 de Frédéric Chopin. Compassos 1 a 13
com acordes em dinâmica *f* e notas em alta velocidade para ambas as mãos.

Retirado de: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/5/IMSLP514955-PMLP1969-Chopin_-_Etudes,_Op.10.pdf



Allegro

p *leggiero*

mf **p**

Exemplo 3: Etude Op. 39 n. 6 de Sergei Rachmaninov. Compassos 1 a 11 com mudanças súbitas de dinâmica, teclas repetidas e cromatismos.

Retirado de: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP00243-Rachmaninoff_-_9_Etudes_Tableaux,_Op_39.pdf

DESAFIOS EM *THE COMPLETE PIANO ETUDES* DE PHILIP GLASS

Em uma primeira observação da partitura de *The Complete Piano Etudes*, ao buscar um grande desafio, talvez o mais nítido e superficial seja o da memorização. Nítido, pois a quantidade de repetições de estruturas, seções musicais e progressões harmônicas é muito alta e nem sempre segue um padrão simples. Superficial, pois o foco dos estudos não precisa ser a complexidade macroestrutural nem a repetição.

Por exemplo, os *Etudes* 3, 5, 10, 12, 15 e 19 são bastante distintos, mas partilham do oferecimento de macroestruturas complexas que dificultam a memorização. Contudo, estudando sem tocar ao piano o raciocínio composicional de cada um deles, é possível compreender em nível abstrato as seções ou conjuntos de seções que são repetidas e variadas. Essa seria uma das etapas de compreensão do estudo. Nesse ponto, independentemente da complexidade abstrata, ao compreendê-la, ela começa a ser um objeto de concentração para possibilitar a performance, um foco.

Em outro nível, ao praticar ao instrumento, percebem-se as diferentes sensações que as mudanças de seções, conjuntos de seções e variações provocam na ambientação sonora (nível concreto). Assim, ao pensar no estudo em questão, além de ele possuir sua identidade macroestrutural abstrata, ele possui seu conjunto próprio de ambientações sonoras e variações. Iniciar a performance, já com esses conhecimentos internalizados, possibilita imersão e concentração pro-



fundas pelo trabalho da conexão das ideias abstratas com o corpo do pianista, do corpo do pianista com o piano e da audição do pianista com as sensações provocadas pela sonoridade do piano.

Usando o Etude 5 como exemplo, ele possui andamento lento, sua macroestrutura apresenta 4 partes, sendo que apenas a primeira não é repetida. Cada parte é subdividida em 5 seções com progressões harmônicas e características rítmicas muito semelhantes. A primeira parte tem uma linha de baixo e uma segunda voz mais movimentada, como pode-se notar no Exemplo 4:



Exemplo 4: Etude 5, seção 4 pertencente à primeira parte.

Retirado de: Glass, P. (2014) Philip Glass – The Complete Etudes. 1. ed. Londres: Chester Music Ltd.

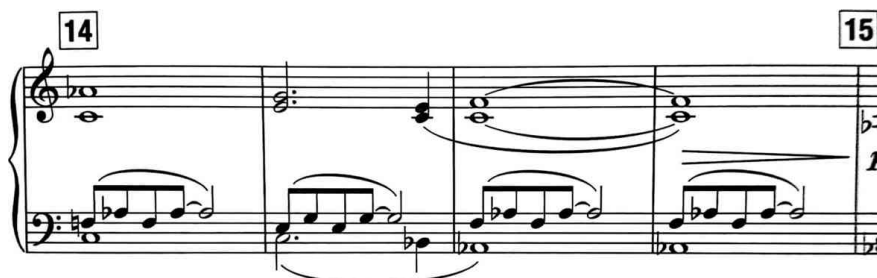
A segunda parte apresenta, para cada uma das 5 seções, as mesmas notas das duas vozes da parte anterior, porém, é acrescida uma camada sonora de notas mais agudas oitavas, como nota-se no Exemplo 5:



Exemplo 5: Etude 5, seção 9 pertencente à segunda parte.

Retirado de: Glass, P. (2014) Philip Glass – The Complete Etudes. 1. ed. Londres: Chester Music Ltd.

Na terceira parte, as duas linhas já construídas na primeira parte recebem a adição de uma outra camada sonora na região mais central do piano, como mostrado no Exemplo 6.:



Exemplo 6: Etude 5, seção 14 pertencente à terceira parte.

Retirado de: Glass, P. (2014) Philip Glass – The Complete Etudes. 1. ed. Londres: Chester Music Ltd.



Por fim, na parte 4, todas as camadas criadas são sobrepostas (Exemplo 7):

Exemplo 7: Etude 5, seção 19 pertencente à quarta parte.

Retirado de: Glass, P. (2014) Philip Glass – The Complete Etudes. 1. ed. Londres: Chester Music Ltd.

Nesse exemplo do *Etude 5*, em nível abstrato, para não me perder dentre as semelhanças e repetições, busquei associar a música a outra referência abstrata que seguisse a mesma lógica de construção. Quaisquer conjuntos de 5 elementos com 3 possibilidades de diferentes denominações para cada elemento funcionariam. Optei por associar um continente a cada uma das 5 seções. Para cada continente associei um país pertencente a ele e a capital desse país. Assim, mesmo as mudanças entre as 5 seções sendo discretas, pude associar a uma localização geográfica a sensação que cada diferença sonora provoca em mim. Assim foi feito o processo de compreensão abstrata e a associação às características concretas do som. Durante a performance, a visualização mental do mapa terrestre com os nomes dos países e cidades que selecionei foi um ponto de foco. À medida que a música transcorria, a concentração se aprofundava. Essa estratégia auxiliou na concentração naquele momento e em termos de aguçar minha percepção sobre tensões musculares indesejadas nos braços e conduções de vozes com base na audição do decaimento das notas.

Esse processo foi semelhante a certas práticas de meditação nas quais algo é selecionado como foco (respiração, imagens, mantras) para ater a concentração e aprofundar percepções internas e externas ao corpo.

Outros estudos exigiram estratégias abstratas diferentes, mas construir uma referência abstrata sempre se apresentava como um fator que contribuía à performance em termos de fluência, relaxamento e sonoridade. Assim, optar por não usar a partitura em apresentações desses estudos não era, para mim, uma forma de submissão ao sofrimento da complexidade macroestrutural, mas sim, uma forma de me beneficiar da profundidade de concentração e de percepções de conexão do plano abstrato com o concreto e da conexão entre pianista e instrumento.

The Complete Piano Etudes oferece outros desafios musicais, porém, no processo da construção da performance, em certo ponto do desenvolvimento, esses desafios se mostram passíveis de receberem uma abordagem semelhante a essa discutida sobre a macroestrutura. Nas etapas mais abstratas, além de esquemas mentais relacionados à estrutura, programava gestos que solucionavam dificuldades técnicas, fraseados, pedalizações e referências para polirritmias. Ao piano, buscava formas de transportar as ideias abstratas com o máximo de atenção



às sensações de tensão muscular, dores, sustentação física e relaxamento no corpo, e à respiração e como esses elementos afetam o som.

Os desafios técnico-expressivos expostos como marcas do virtuosismo heroico romântico, na seção anterior deste artigo, também aparecem em alguns estudos de Philip Glass (oitavas paralelas, mudanças súbitas de dinâmica, notas muito rápidas consecutivas, cromatismos em alta velocidade, repetições de teclas, acordes que exigem grandes aberturas e dinâmicas fortes). São explorados em um grau de complexidade um pouco menor que os exemplos românticos fornecidos, mas isso não muda o fato de que possibilitam que o pianista escolha tocá-los como faria em um estudo romântico. A escrita de Philip Glass é bastante econômica em termos de instruções ao performer e isso, associado ao fato de sua obra inspirar diferentes formas de conceber e ouvir sua música, amplia muito as possibilidades criativas performáticas.

CONCLUSÃO

Em *The Complete Piano Etudes*, destaca-se a valorização tanto da identidade do compositor, quanto daquela do intérprete, resultando em um processo intencionalmente cocriativo. Essa valorização do indivíduo relaciona-se à ideia romântica de explorar a música enquanto um espaço da subjetividade, situação na qual ideias, emoções e sensações do pianista e compositor podem se manifestar sonoramente.

Contudo, enquanto o virtuosismo romântico enfatiza o músico-herói, a fama, o poder de sedução de uma audiência e sacrifícios em nome da arte, o virtuosismo em Glass inclui reconhecer-se enquanto indivíduo que integra uma coletividade e se abre a transformações, uma vez que sua música é tão aberta e suscetível a influências externas e transforma seus elementos e ambientações continuamente.

Os desafios encontrados nos estudos podem ser abordados como oportunidades de aprofundar a capacidade de concentração e de percepções técnicas e sonoras. Explorando o conceito de virtuosidade enquanto profundidade de conexão, o objetivo pode passar a ser buscar na complexidade a forma pela qual ela pode soar natural e trazer a sensação de ser orgânica, em oposição ao impulso romântico de transformar a complexidade em oportunidade de desassociação com a humanidade e associação a poderes míticos restritos ao músico virtuoso.

Essas ideias dialogam com a filosofia e a prática do budismo tibetano em vários sentidos. Um deles, é o de valorizar a transformação enquanto realidade (princípio da impermanência) e enxergar nas conquistas técnicas o respeito ao bem-estar do corpo humano (princípio da não-violência). Assim, remove-se da virtuosidade a ideia de sacrifício, pois essa seria uma forma de violência do artista contra si. Rejeita-se também a fama por ser uma forma de apego ao ego, o que segundo essa filosofia budista seria uma forma de contaminar a verdade, deixar de enxergar que, como todos os eventos e seres vivos estão conectados, aquela apresentação musical é uma cocriação do pianista com tudo que o envolve.

Os estudos de Glass não são apenas sobre habilidades pianísticas. Além de escalas, arpejos, acordes e saltos, eles podem ser uma oportunidade de explorar o ser humano que produz a música, explorar a mente e como ela se conecta com o corpo, explorar o corpo e como ele se conecta ao instrumento. Os estudos acontecem em meio a repetições, mas não são sobre elas. São sobre o que acontece enquanto elas são tocadas e ouvidas, as percepções de fluxo, pulsação, movimento, velocidade e transformação.



REFERÊNCIAS

BAUER, A. (2019) From Pulsation to Sensation: Virtuosity and Modernism in Ligeti's First and Ninth Piano Études. *Contemporary Music Review*, 38:3-4, 344-365.

GLASS, P. (2014) *Philip Glass – The Complete Etudes*. 1. ed. Londres: Chester Music Ltd.

GLASS, P. (2015) *Words Without Music: a Memoir*. 1. ed. New York: W. W. Norton & Company Inc.

GYATSO, T. (2001) *O mundo do budismo tibetano: uma visão geral de sua filosofia e prática*. Tradução de Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

HASEMAN, B. (2006) A Manifesto for Performative Research. *Practice-led Research*, Brisbane, n. 118, p. 98-106.

LANDAW, J.; Bodian, S. (2018) *Budismo para leigos*. Rio de Janeiro: Editora Alta Books.

LOVELAND, A. (2010) The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*: Vol. 3: Iss. 1, Article 6.

TRIPP, D. (2005) Pesquisa - ação: Uma introdução metodológica. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466.



FLORIANÓPOLIS





ASPECTOS INTRÍNSECOS E EXTRÍNSECOS NA ETAPA FINAL DA PREPARAÇÃO DE UM FLAUTISTA PARA UM RECITAL ACADÊMICO: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO

CLARA LETÍCIA NASCIMENTO CORREIA
UFRGS
claraleticiacorreiafla@gmail.com

REGINA ANTUNES TEIXEIRA DOS SANTOS
UFRGS
regina.teixeira@ufrgs.br

Resumo: O presente manuscrito discute a prática instrumental do flautista, a partir de aspectos intrínsecos e extrínsecos na preparação para um recital acadêmico, fundamentando-se nos domínios pessoais (intelectual/cognitivo; criativo; sócioafetivo e sensorio motor) do modelo de Potencial em Música de McPherson e Williamon (2006). A pesquisa, de caráter exploratório, emprega o estudo-de-caso com uma flautista como método, contando com quatro técnicas de pesquisa, a saber: entrevista de apresentação, diário registrado em áudio (celular); entrevista semiestruturada (pré-recital) e entrevista de estimulação de recordação. Os domínios intelectual, sócioafetivo, sensorio motor e criativo, parecem estar presentes na preparação do caso estudado, trazendo à tona aspectos como: desenvolvimento de pensamento, capacidade organizacional da prática, aspectos emocionais do intérprete frente à perspectiva de performance e, principalmente, nesta preparação, aspectos criativos em resolução de problemas e particularidades da flauta no tocante ao âmbito físico da preparação.

Palavras-chave: prática instrumental; performance pública; flauta transversal; potencial em música

Intrinsic and extrinsic aspects in the final stage of preparing a flute recital: an exploratory study

Abstract: The present manuscript discusses the flute player's instrumental practice, from intrinsic and extrinsic aspects in the preparation for an academic recital, based on the personal domains (intellectual/cognitive; creative; socio-affective and sensory motor) according to McPherson and Williamon's (2006) Potential in Music model. The exploratory research employed a case study with a flutist as a method, with four research techniques, namely: presentation interview, audio diary (cell phone); semi-structured interview (pre-recital) and recall stimulation interview. The intellectual, socio-affective, motor sensory and creative domains seem to be present in the preparation of the case study, bringing out aspects such as: thinking development, organizational capacity of the practice, emotional aspects of the interpreter in relation to the performance perspective and, especially, in this preparation, creative aspects of problem solving and flute particularities regarding the physical scope of the preparation.

Keywords: Instrumental practice; public performance; transverse flute, music potential

INTRODUÇÃO

A prática instrumental como objeto de investigação é compreendida como um fenômeno de comportamentos multifacetados em forma de estudos sistemáticos para aprender ou adquirir proficiência em domínios de conhecimentos específicos (BARRY; HALLAM, 2002; LEHMANN, SLOBODA e WOODY, 2007; BARROS, 2015; MANTOVANI, 2018; MANTOVANI e SANTOS, 2018). A prática, vista como um fenômeno implica algo além de uma ideia estática que possui características concretas a serem observadas e que está em constante transformação, dependendo da circunstância onde a mesma estará inserida e como será desenvolvida, ressaltando principalmente seu caráter transformador, pois se renova em pequenos ciclos temporais.



No contexto da preparação surgem especificidades inerentes ao aprendizado, ressaltando o que cada intérprete utilizará de diferentes maneiras para enfrentar o mesmo problema em determinada obra ou trecho musical, especificando também os diferentes tipos de práticas presentes no estudo desta preparação. Hallam (1997) propõe o conceito de prática efetiva, entendendo que nas situações de estudo, o instrumentista pode encontrar em menor tempo possível formas de realização da(s) meta(s) proposta(s). Este conceito está em consonância com as perspectivas de deliberação na prática (ERICSSON, KRAMPE e TESCH-ROMER, 1993). Além disso, o conceito de prática efetiva de Hallam (1997) está atrelado às habilidades instrumentais atingidas, a natureza da tarefa em função do contexto e da relação entre habilidades a serem adquiridas com aquelas a serem mantidas, além das próprias diferenças individuais. Para Jørgensen (2004) a situação de prática envolve sequenciamento de autoensino, contendo etapas de: (i) planejamento, (ii) manutenção e (iii) avaliação. O planejamento deve incluir estratégias de preparação a serem utilizadas na prática real, levando em conta aspectos emocionais, de motivação, físicos e musicais. As estratégias referentes à manutenção da prática contêm atividades de monitoramento que permitam ajustar o planejamento de estudo, capacitação física e psicológica, além da preparação de performance pública. Finalmente, no tocante às estratégias referentes à avaliação da prática, encontram-se aquelas que envolvem o auto monitoramento dos processos de aprendizagem e dos produtos. Jørgensen considera ainda que uma quarta categoria de estratégia, meta estratégias, nas situações em que o aprendiz formula e controla a execução das outras três estratégias.

Para o instrumentista em formação acadêmica, o foco da prática quase sempre está muito centrado na preparação de seu repertório (aspectos intrínsecos da prática e/ou realização musical) e, normalmente, considera-se que aspectos extrínsecos (extra musicais) estejam dissociados de seu estudo/preparação. Não estariam estes, interligados em sua preparação? Esta prática instrumental estaria ligada unicamente ao fazer musical? De que maneira a construção da identidade assim como a singularidade do flautista influencia este processo? Partindo do pressuposto de que a prática instrumental engloba tantos aspectos intrínsecos como extrínsecos decidiu-se observá-la a partir do referencial de potencial em música, entendendo ainda que cada flautista investigado atua com suas próprias engrenagens que poderiam ajudá-los a lidar com aspectos intrínsecos e extrínsecos desta preparação.

O modelo de potencial em música proposto por McPherson e Williamon, (2006), adaptado daquele de Gagné (2004), propõe que a aprendizagem em Música em termos de subáreas específicas de formação e de atuação (como, Flauta Transversal, por exemplo), e este é dependente de domínios (ou capacidades inatas), a saber: (i) intelectual/cognitivo; (ii) criativo; (iii) sócio afetivo e (iv) sensório motor. Nos processos de aprendizagem formal e informal entram dois tipos de aspectos intervenientes: (i) intrapessoal (envolvendo fatores motivacionais, autorreguladores, físicos e da personalidade) e do (ii) meio (referentes a pessoas, provisões, ambientes e eventos). Tanto domínios (capacidades inatas) como aspectos intervenientes agem sobre os processos de aprendizagem forma e informal.

Potencial em música envolve principalmente um processo de desenvolvimento, ou seja, um caminho de desenvolvimentos e percalços que fazem parte da jornada musical de cada instrumentista. Em termos de estudo individual, o gerenciamento ocorre no âmbito do planejamento diário, semanal, mensal da situação de prática, incluindo as leituras de materiais que contém informações sobre o seu repertório e aspectos técnicos; além disso, em suas reflexões pessoais a respeito de sua atividade, na troca de ideias e conhecimento com amigos, pares do instrumento ou até mesmo em sua visão pessoal sobre o que realmente gostaria de escutar (e



aprender) ou ainda aprimorar, por exemplo. Outro aspecto que o instrumentista tem de lidar são os afetivos ou ainda com aspectos intervenientes no dia-a-dia. Todos estes aspectos mencionados, de maneira ampla, acabam surgindo como fatores intervenientes da prática do instrumentista.

A partir dos fundamentos do modelo de potencial em música e sobre prática musical, surgiram os seguintes questionamentos: (i) A prática musical consiste apenas na performance e aprimoramento de sua execução? (ii) Em sua preparação, quais são os fatores intervenientes presentes? (iii) Os aspectos musicais da preparação dependem somente do esforço do flautista (quantidade de horas estudadas/direcionadas)? Como aspectos relativos ao modo de ser deste indivíduo permeiam este processo? Assim, a presente comunicação tem como objetivo discutir a prática instrumental do flautista, a partir de aspectos intrínsecos e extrínsecos na preparação para um recital acadêmico.

MÉTODO

A presente investigação contará com três casos: um graduando, uma mestranda e uma doutoranda. A amostra utilizada foi de conveniência. Para a presente comunicação escolheu-se discutir os dados da preparação de uma flautista (doutoranda) para um recital acadêmico. Além disso, viu-se também a necessidade de realizar um recorte temporal dessa preparação, uma vez que a preparação é um processo longo e minucioso. Por isso mesmo, para a presente pesquisa foi importante delimitar o início de uma etapa final desta preparação. Tendo em vista, que na etapa final para um recital seria um tanto pessoal/subjetiva para cada instrumentista, optou-se por deixar a seu cargo a decisão de estabelecer a data inicial desta etapa.

Quatro técnicas de pesquisa foram utilizadas, a saber:

- (i) Entrevista de apresentação: entrevista inicial com o participante a respeito de sua preparação e interesse pela pesquisa;
- (ii) Diário registrado em áudio (celular): depoimentos em áudio, gravados diariamente pelo participante descrevendo sua rotina, na prática e fora dela;
- (iii) Entrevista semiestruturada (pré-recital): entrevista semiestruturada alguns dias (2 a 3 dias) antes do recital;
- (iv) Entrevista de estimulação de recordação: entrevista realizada uma semana depois do recital como recordação de aspectos observados na performance.

Os dados coletados contaram com 17 depoimentos em seu diário (via áudio), uma entrevista semiestruturada de 1h49min, assim como uma entrevista de estimulação de recordação de 20 minutos. Os dados foram transcritos e categorizados por Análise de Conteúdo à luz do modelo de Potencial em Música.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Como sujeito desta pesquisa, observou-se o processo final de preparação para um recital acadêmico de Bárbara (nome fictício), estudante de doutorado em música de uma universidade na região Sul do Brasil. Bárbara tem 29 anos e estuda flauta de maneira regular há vinte anos. Para seu primeiro recital de doutorado, Bárbara preparou duas grandes peças no repertório da



flauta: (i) *Sonata para flauta e piano* de Prokofiev Op. 94 e (ii) *Concerto para flauta e Orquestra* de Ibert, que tocou com pianista.

Em seu primeiro depoimento sobre a situação de prática, Bárbara comentou:

[...] Estava sempre aquecendo um pouquinho... e agora eu vou direto para as peças;...vou focar em um movimento completa (...) E foi assim muito mais planejado nas últimas semanas[...].

Neste depoimento, Bárbara aponta aspectos de seu domínio intelectual. Ela tem ciência da necessidade de estudar a performance como um todo, a fim de conseguir desenvolver uma visão global do todo. Chaffin *et al.* (2003) ressaltam a importância de se ter uma visão holística da peça em estudo. Tal domínio refere-se à habilidade cognitiva apresentada no modelo de potencial em música (McPHERSON e WILLIAMON, 2006). De acordo com o modelo, o domínio intelectual compreende: (i) percepção de clareza sobre formas de entender: desenvolvimento de pensamento; (ii) foco de atenção: racionalização cristalizada; (iii) qualquer tipo de observação e/ou auto observação e (iv) organização; metacognição – em termo de linha de pensamento. Um dos aspectos mais representativos da potencialidade intelectual, descrita no modelo é a capacidade de desenvolver determinado pensamento dentro da prática musical. Este domínio ocorre não somente no ato do pensar, mas no aspecto prático de resolução de problemas, na racionalização cristalizada deste e no poder de efetivar o mesmo, produzindo senso de organização da prática e do próprio pensamento a respeito da mesma. É produzido com considerável veemência, o senso de resolução de problemas e de organização nas falas em destaque da flautista, sempre buscando solucionar algo que não esteja produzindo o efeito desejado pela mesma em sua prática individual, ou até mesmo com os pares. Elencando estes fatores, é válido ponderar que muitas vezes, o próprio instrumentista não consegue perceber em sua prática, estes pontos ligados à capacidade intelectual, seccionando muitas vezes, aspectos totalmente presentes na prática do dito “fazer musical”, questionando-se então, o porquê esta separação é feita, mesmo que de forma pouco consciente.

Ainda nos aspectos presentes na habilidade intelectual do flautista como intérprete, é importante descrever que a literatura em prática instrumental (LEHMANN, 1997; GABRIELSSON 1999, 2003; CHAFFIN *et al.*, 2003) oferece-nos, como suporte reflexivo, os seguintes aspectos: (i) a importância de se difundir formas de sistematização e organização consciente e efetiva da prática diária do instrumento utilizadas com um objetivo específico a ser alcançado as quais irão, indubitavelmente, otimizar os resultados da ação músico-instrumental; (ii) a conscientização sobre a importância de compreender que representação mental e a estrutura da música influencia a execução e a organização da prática instrumental. Bárbara, sentiu em sua preparação deste primeiro recital de doutorado dúvidas e reações emocionais bastante intensas, conforme seu relato a seguir:

[...] Muito melhor, assim (...). Eu pegava o instrumento e começava a chorar. Não queria... não queria! Sabe uma comida que tu não quer comer? Eu não queria estudar flauta. Tudo que vinha através do tocar flauta era uma coisa... mas... é uma vida construída a partir da flauta. Então se não queria mais tocar flauta o que queria fazer? Pensei muito em largar o doutorado mas é uma coisa que sonhei, pensei, como vou largar o doutorado agora? [...]

Através desta fala, há a latente presença do aspecto da afetividade durante o processo de preparação da instrumentista. Assim como a negatividade, como visto acima, pode influenciar



na performance, a positividade sob a situação, sob si mesmo e a despeito, principalmente, de todo o processo de preparação, pode influenciar e impulsionar o intérprete a gerenciar e conduzir a situação de maneira variada.

Os aspectos inerentes à afetividade no contexto particular do intérprete podem ampliar a consciência do desencadear deste processo, lembrando, mais uma vez, que todos estes domínios (a saber, intelectual, afetivo, sensorio motor e físico) no modelo de potencial em música, estando ligados e entrelaçados durante as situações vivenciadas pelo instrumentista. Desta forma, os sentimentos negativos presente em sua situação da preparação, talvez alavancado pelo desgaste físico e, provavelmente, mental da atividade, podem afetar diretamente o processo de preparação. Estes momentos geram a sensação (talvez somente aparente) de desaceleração do processo, proporcionando também episódios de reflexão sobre a própria profissão e o papel da mesma em seu caminho processual. Pode-se ainda cogitar que o modo de ser da flautista acaba impulsionando negativa ou positivamente esses momentos de latência emocional e é por meio destes, que se percebe a importância destas habilidades emocionais a serem reconhecidas pelo instrumentista em sua prática musical. Bárbara procurou ajuda externa para esse seu problema detectado:

[...] Então, realmente o meu estado de ânimo me atrapalhou... e estão um pouco melhor as coisas, por causa da terapia, (...)... tipo, um repertório que posso falar que estou assim tocando, bem entre aspas, há um ano, eu realmente montei nos últimos dois meses [...]

Sobre a terapia buscada, Bárbara explicou:

[...], se chama *Lowpress Fitness*, que trabalha com respiração. Meu histórico é que eu tenho muito problema, realmente muito problema com respiração; este é o meu ponto fraco... ainda mais que os dedos, o meu fraco é a respiração[...]

Na fala da flautista é possível perceber um dos aspectos presentes na habilidade sensorio-motora que é a respiração. Também é importante ressaltar a particularidade do instrumento neste caso, já que se trata de um instrumento de sopro, que pede muita resistência, alta capacidade respiratória e principalmente o alto controle da mesma e do funcionamento da musculatura, diafragma, pulmões, por exemplo. Para Debost (2010), respirar é uma obsessão tão grande entre os instrumentistas de sopro, que é visto como um mecanismo distinto da prática instrumental; é como se fosse uma entidade que você poderia praticar fora de um contexto musical. Mais uma particularidade é a embocadura livre da flauta transversal, onde não há nenhum suporte de boquilha ou palheta para a passagem de ar, apenas o bocal posicionado, trazendo esta exigência.

Outro aspecto comentado por Bárbara em seu diário estava relacionado em um primeiro momento a forma de se organizar para a situação de performance:

[...] [me voltei a] entender como organizar as três primeiras e virar a página 18 e 19, coisas assim. E coloquei uma fita amarela no canto, naquelas páginas que são para virar... eu coloquei para me lembrar (...) tenho blocos assim de pausa, oito compassos, seis compassos, coloquei: passar página, ou virar página. (...) e coloquei em umas folhas: estante A e em outras, estante B. Para lembrar bem em qual das duas estantes eu ia colocar elas. E tanto no último ensaio com aquela prévia, eu coloquei as folhas, desse jeito com esse esquema que eu planejei e deu muito certo [...].



Neste seu depoimento, Bárbara aponta além da questão de organização, também de criatividade (em termos de descoberta pessoal) para resolver um problema para situação de performance. O aspecto criativo da flautista se revelou neste relato por meio do planejamento organizacional das partes e seu posicionamento nas estantes, ressaltando também sua capacidade de resolver problemas de maneira peculiar e criativa para a performance e para as prévias do recital. Não somente o posicionamento das partituras nas estantes, mas com certeza o exercício de sentar-se e planejar, racionalizar o evento da performance e cristalizar essa situação em sua mente, fazem parte da habilidade criativa presente na intérprete, possibilitando, um diferencial performático. Estes aspectos são a própria prática e atividade musical, envolvendo outros aspectos inerentes além da execução instrumental.

[...] Como a gente diz, ah fulano tem facilidade para... eu sinto que eu não tenho facilidade para passagens rápidas... é esses são os meus grandes desafios [...]

O controle motor é um dos aspectos mais presentes na prática musical e no âmbito técnico da preparação. Importante ressaltar também o porquê desta dificuldade, lembrando que ela existe não somente única- e exclusivamente por causa da prática, mas sim por referir-se a algo muscular e corporal, onde os dedos possuem tamanhos diferentes – consequentemente velocidades diferentes – e as chaves da flauta são de tamanhos iguais, ou seja, precisam de movimentos calculados e medidos para não haver desnível de movimento e de velocidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os presentes resultados, ainda de caráter exploratório, apontam para indícios preliminares de conectividade dos domínios descritos no modelo de Potencial em Música. Os domínios intelectuais, sócioafetivo, sensório-motor e criativo, parecem estar presentes na preparação do caso estudado, trazendo à tona aspectos como: desenvolvimento de pensamento, capacidade organizacional da prática, aspectos emocionais do intérprete frente à perspectiva de performance e, principalmente, nesta preparação, aspectos criativos de resolução de problemas e particularidades da flauta quando se diz respeito ao âmbito físico da preparação. Esta relação ao flautista, sua preparação e os domínios de Potencial em Música presentes neste estudo exploratório, demonstram a importância em se ponderar e observar um pouco mais a prática em termos intrínsecos e extrínsecos, dentro e fora do fazer musical.

REFERÊNCIAS

BARROS, L. C. (2015). Retrospectiva histórica e temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical. *Per Musi*, 31, 284-299.

CHAFFIN, R.; IMREH, G.; LEMIEUX, A. F.; CHEN, C. (2003) "Seeing the big picture": Piano practice as expert problem solving. *Music Perception*, 20, 465-490.

DEBOST, M. *The simple flute: From A to Z*. Oxford: University Press, 2010.



ERICSSON K. A.; KRAMPE, R. T.; TESCH-ROMER, C. The Role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychology Review*, v. 100, n.3, p, 363-406, 1993.

GABRIELSSON, A. The performance of music. In: DEUTSCH, D. (Ed.) *The Psychology of Music*. 2 ed. San Diego: Academic Press, p. 501-602, 1999.

_____. Music performance research at the Millenium. *Psychology of Music*, v. 31, p. 221-272, 2003.

GAGNÉ, F. Transforming Gifts into Talents: The DMGT as a Developmental Theory. *High Ability Studies*, 15, 119-147, 2004.

HALLAM, S. What do you know about practising? Toward a model synthesising the research literature,. In: *Does practice make perfect?* JØRGENSEN, Harald; LEHMANN, Andreas C. (Eds). Oslo: Norges musikkhøgskole, p. 179-231, 1997.

JØRGENSEN, H.,. Strategies for individual practice. In: *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Willamon, A. (Ed). Oxford: University Press, p. 85-103, 2004.

LEHMANN, A. C. Acquired mental representations in music performance: Anecdotal and preliminary empirical evidence. In: *Does practice make perfect?* JØRGENSEN, H.; LEHMANN, A.C. (Eds). Oslo: Norges musikkhøgskole, p. 141- 163, 1997.

MANTOVANI, M. R. *Perspectivas de deliberação do fenômeno da prática pianística em diferentes níveis de expertise*. Tese de Doutorado em Música. Porto Alegre: UFRGS. 2018.

MANTOVANI, M. R.; SANTOS, R. A. T. (2018) Categorias Psicossensoriais da prática pianística em diferentes níveis de expertise: perspectivas de deliberação. *Opus*, v. 24, 2018, p. 26.

McPHERSON, G. E., WILLIAMON, A. Giftedness and talent. In: McPHERSON, G. E. (Ed.) *The Child as a Musician: A Handbook of Musical Development*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 239-256.



LA AUTOEVALUACIÓN COMO DESTREZA INDISPENSABLE PARA LA PERFORMANCE MUSICAL

GABRIELA CONTI

(Universidad de Buenos Aires, Instituto de Fisiología y Biofísica Bernardo Houssay IFIBIO-UBA-CONICET)
afinandolasemociones@gmail.com

ALBERTO DÍAZ

(Universidad de Buenos Aires)
ombligodefread@hotmail.com

MARIANO G. BLAKE

(Universidad de Buenos Aires, Instituto de Fisiología y Biofísica Bernardo Houssay IFIBIO-UBA-CONICET)
blakion@gmail.com

Resumen: La interpretación musical implica un ejercicio constante de evaluación y autoevaluación de la interpretación y evolución de las habilidades musicales. La adquisición de las competencias necesarias para un ejercicio eficiente de autoevaluación debería constituir un foco de atención particularmente importante en la formación del músico. Los procedimientos evaluativos utilizados en el aula son incorporados por el alumno, convirtiéndose en parte de su comportamiento durante la autoevaluación. Las intervenciones pedagógicas generalmente aceptadas en la educación tradicional tienden a promover altos niveles de alerta, superiores a los adecuados para un rendimiento óptimo. Como los niveles intermedios de alerta son los mejores para obtener el mayor rendimiento, hemos intentado especificar aquellas intervenciones capaces de favorecer el aprendizaje, minimizando la subjetividad en el campo de los procedimientos pedagógicos. Con esto en mente, desarrollamos un Dispositivo de Performance Musical (DPM) como una herramienta para el vínculo intérprete-evaluador, es decir, estudiante-maestro, para definir los parámetros de una evaluación adecuada. Este DPM tiene como objetivo mejorar el ciclo de evaluación / autoevaluación, proporcionando así autonomía en el proceso de estudio, optimizando el estado de alerta y favoreciendo correcciones eficientes, incluso en tiempo real, durante la interpretación musical.

Palabras clave: Autoevaluación. Dispositivo. Performance. Música. Pedagogía.

Self-assessment as a critical skill for musical performance

Abstract: The musical performance implies a constant exercise of evaluation and self-evaluation of the performance and evolution of musical skills. The acquisition of the necessary skills for an efficient self-assessment exercise should constitute a particularly important concern in the training of the musician. The evaluative procedures used in the classroom are incorporated by the student, becoming a part of their behavioral output during self-evaluation. The usually accepted pedagogical interventions in traditional education tend to promote high alert levels, above the adequate for an optimal performance. As intermediate levels of alertness are the best to get the highest performance, we made an attempt to specify those interventions capable of favor learning, minimizing subjectivity in the field of pedagogical procedures. With this in mind, we developed a Musical Performance Device (DPM) as a tool for the performer-evaluator connection, that is, student-teacher, to define the parameters of an adequate evaluation. This Musical Performance Device is aimed to enhance the evaluation / self-evaluation cycle, thus providing autonomy in the study process, optimizing the alertness state and favoring efficient corrections, even in real time, during the musical interpretation.

Keywords: Self-assessment. Device. Performance. Music. Pedagogy.

A autoavaliação como destreza indispensável para a performance musical

Resumo: A interpretação musical implica um exercício constante de avaliação e autoavaliação da interpretação e evolução das habilidades musicais. A aquisição das competências necessárias para um exercício eficiente da autoavaliação deveria constituir um foco de atenção, particularmente importante, na formação do músico. Os procedimentos avaliativos utilizados durante a aula são incorporados pelo alu-



no, virando parte de seu comportamento durante a autoavaliação. As intervenções pedagógicas geralmente aceitas na educação tradicional, orientam-se para a promoção de altos níveis de alerta, superiores aos adequados para um rendimento ótimo. Como os níveis intermediários de alerta são os melhores para obter o maior rendimento, tentamos especificar aquelas intervenções capazes de favorecer a aprendizagem, minimizando a subjetividade, no campo dos procedimentos pedagógicos. Levando em conta isso, desenvolvemos um Dispositivo de Performance Musical (DPM) como uma ferramenta para o vínculo intérprete-avaliador, é dizer, estudante-professor, para definir os parâmetros de uma avaliação adequada. Este DPM visa melhorar o ciclo de avaliação / autoavaliação proporcionando, assim, autonomia no processo de estudo, otimizando o estado de alerta e favorecendo correções eficientes, mesmo em tempo real, durante a interpretação musical.

Palabras-chave: Autoavaliação. Dispositivo. Performance. Música. Pedagogia.

INTRODUCCIÓN

La evaluación constituye un componente insustituible de todo proceso de adquisición de conocimientos. En el devenir del aprendizaje, los procesos metacognitivos adquieren una relevancia enorme en tanto otorgan a la persona la posibilidad de determinar cómo está ocurriendo su propia evolución. De acuerdo con esto, una destreza indispensable para la construcción de la performance musical es la autoevaluación por parte del performer. La adquisición de las competencias para realizar este ejercicio de autoevaluación constituye un aspecto particularmente importante en la formación del músico.

La formación del performer a la manera tradicional tiene normalizadas una serie de conductas sostenidas como principios de formación profesional que, bajo el supuesto de que “la exigencia hace a la excelencia”, tienden a elevar el nivel de alerta por sobre lo deseable para lograr una óptima performance musical. Algunas de ellas son: la formación de grupos selectos de pertenencia donde el alumno debe esmerarse para ser aceptado y también para permanecer; el fomento de la exigencia desmedida como criterio de formación para justificar la búsqueda de la excelencia técnica, incluso cuando eso conlleva un aumento del riesgo de lesiones; una ideología sobre la excelencia que exige un phatos sacrificial en pos de ella, sostenida sobre la base de competencia entre pares donde solamente los elegidos llegan al éxito; las evaluaciones donde la referencia se halla sobre el ser del músico y no sobre elementos puntuales de su ejecución; la crueldad, a través de destratos, malos tratos o violencias encubiertas en el formato de transmisión pedagógica (Musumeci, 2007), donde el alumno cree que debe aceptarlos como parte de su formación.

No son cuestionables los impecables resultados de la formación académica tradicional en tanto que ha brindado grandes intérpretes. Sin embargo, los resultados que arrojan nuestros estudios preliminares en relación a la presencia de indicadores de ansiedad en la performance musical reportados por todos los músicos encuestados y en relación al alto número de músicos lesionados en el año previo a su graduación, nos ha llevado a preguntarnos más sobre algunos rasgos habituales en este contexto. De esto surgen al menos dos problemáticas (i) la de resolver el problema evaluativo para la optimización interpretativa (esto se refiere a buscar un modo de seguir obteniendo resultados excelentes evitando poner en riesgo la salud física y mental del performer); y (ii) la de los planteos éticos que debemos realizarnos en la práctica docente respecto del ejercicio de poder, que en parte se ejerce a través de la evaluación.

Con esta perspectiva hemos enfocado nuestras investigaciones en la Ansiedad por Performance Musical (APM), concepto que ha sido estudiado bajo diferentes propuestas en las que la



APM se distingue en tanto afecciones, trastornos y enfermedades que padece el músico (Barlow, 2000; Steptoe, 2001; Kenny 2006). Dentro del campo de investigación sobre la APM, solamente había sido investigado aquello que provocaba una detención en el progreso del músico o representaba una perturbación para la ejecución musical y que desencadenaba en una problemática para la salud.

Con este propósito elaboramos una modalidad de abordaje de dichas detenciones a la cual llamamos *Afinando las Emociones* (Conti, 2004), la que bajo el principio “*como aprendemos a afinar nuestro instrumento podemos aprender a afinar nuestras emociones*”, arrojó resultados alentadores para sostener que los procesos de evaluación poseen incidencia radical en la generación de APM.

Sustentado en ese concepto y con el fin de validarlo, se diseñó un instrumento de medición (Conti y col, 2018), en forma de autorreporte que fue aplicado en setecientos ochenta músicos estudiantes de distintos niveles y profesionales en Argentina, recogiendo indicadores, signos, señales y síntomas de APM.

CUANDO QUERER NO IMPLICA PODER

Las emociones humanas se exteriorizan a través de diversos sistemas que implican respuestas voluntarias o involuntarias, conscientes o inconscientes. Algunas de las respuestas involuntarias se ejecutan a través del Sistema Nervioso Autónomo (SNA), una parte de nuestro sistema nervioso que se ocupa del control de funciones automáticas imprescindibles para la vida, tales como la respiración, la regulación de la frecuencia cardíaca y el funcionamiento endócrino, entre otras. En condiciones fisiológicas, mediante la homeostasis, el SNA regula estas funciones automáticas para optimizar el desempeño del organismo en cada circunstancia, por ejemplo, para afrontar estímulos estresores.

De este modo, ante la percepción subjetiva de aquello que se entiende como amenazante, las emociones –en este caso el miedo– ponen en marcha respuestas fisiológicas automáticas del organismo y desencadenan conductas defensivas.

En relación con la performance musical, es necesario advertir que tanto las emociones como la memoria, quedan afectadas por estas modalidades de respuesta involuntaria. Cuando se trata de una situación de performance musical a la que el sujeto ha percibido como vulnerante, la respuesta del organismo implicará una activación de este SNA que elevará los niveles de alerta. La magnitud de esta respuesta depende del umbral con que haya quedado inscripta la experiencia, pudiendo propiciar una respuesta desproporcionada en comparación con la situación real a ser atravesada.

Para la tarea del performer, el nivel de alerta intermedio es el estado de activación óptimo que le permite mantener la concentración y un correcto despliegue de las funciones motoras, sensoriales, cognitivas y de su memoria, dados los requerimientos de la actividad a llevar a cabo. En términos psicológicos y de modo subjetivo, estar afectado por un nivel inadecuado de alerta –tanto si es insuficiente como si es excesivo– significará que las capacidades del performer se encuentren afectadas por su nivel de ansiedad. Cuando este nivel de alerta es excesivo, tal estado se denomina APM.



POR EL CAMINO DE LA PEDAGOGÍA AFINADA

Nuestras investigaciones actuales tienen como objetivo precisar aquellas intervenciones pedagógicas capaces de favorecer la disposición de aprendizaje en los alumnos de instrumento musical o canto, minimizando la subjetividad en el campo de los procedimientos pedagógicos. Para ello hemos articulado un *Dispositivo de Performance Musical* (DPM) como herramienta moderadora del vínculo Performer – Evaluador, es decir alumno – maestro (Conti, 2018).

Un dispositivo (Foucault, 1984) es una red simbólica que se establece entre un conjunto heterogéneo de elementos. Esta red comprende discursos, saberes, prácticas, leyes, ideologías y morales, estructuras institucionales, etc. Además, está definida por la manera en que se vinculan o no estos elementos discursivos que la componen. En la simple y cotidiana escena de un docente dando clase frente a un alumno, donde aquel corrige y modula el escenario de transmisión pedagógica, se encuentran actualizados todos los elementos de un dispositivo de transmisión de prácticas de saberes instituidos e instituyentes. Lo sepan o no, ambos, docente y alumno constituyen elementos partícipes de un dispositivo de transmisión, que es necesario interrogar para producir mejoras selectivas.

Al revisar los ítems que intervienen en la performance musical surgen los siguientes elementos constitutivos del DPM, los que en esta oportunidad expresaremos agrupados en cuatro categorías, de acuerdo a su función:

1) Del performer: constituido por ítems a considerar en torno al alumno en su calidad de performer. Esto incluye a la persona misma del performer y a factores conductuales, cognitivos y motores, propios de una praxis que debe realizarse en tiempo real y adecuadamente para el nivel en que se encuentre cada individuo en dicho rol. Que el performer realice su tarea en tiempo real, es decir que el desarrollo de su performance suceda en presente continuo, resulta un dato crucial a tener presente en todo el desarrollo del dispositivo y la evaluación.

2) De la interpretación: constituido por ítems que hacen referencia a la interpretación musical propiamente dicha. Es decir que en este punto miramos a la interpretación como producto musical/artístico, ya no haciendo foco en el performer, como lo hemos hecho en la categoría anterior, sino en el hecho de que esta interpretación debe ocurrir conforme a una técnica instrumental específica, donde las destrezas motoras, el lenguaje y la cognición musical deben estar al servicio de la interpretación en tiempo real.

3) Del evaluador: Nos referimos aquí al receptor de ese discurso musical que hemos encuadrado en términos de un lenguaje dirigido a un otro. Llamaremos evaluador ya sea al docente, al público, a un jurado de concurso o a cualquier persona o grupo de personas que tenga el rol de receptor de ese discurso musical y se vincule en un binomio asimétrico con el performer. Es dentro de ese espacio vincular donde tiene lugar la evaluación, conforme los modelos descriptos y el ejercicio de la autoridad por la cual el evaluador emitirá su devolución, señalamientos, aprobación, rectificaciones propuestas los que expresará en modo de calificación, devolución oral o escrita o simplemente en modo de aplauso.

4) De la articulación: está referido a la interacción de los elementos descriptos en las tres secciones anteriores, la cual da como producto inevitable una evaluación.



DEFINIENDO EL OBJETO DE EVALUACIÓN

Ahora bien, todo aquello que sucede en torno a la performance musical resulta entonces estar inscripto en un ciclo evaluativo que permite interponer modalidades de evaluación pertinentes localizables en cada uno de los aspectos que el DPM recorre. En este contexto, el performer resulta ser ahora el receptor de la evaluación, y en muchas ocasiones sucede que la evaluación se realiza sobre la persona, descalificándola, cuando lo adecuado es que se realice en relación con la producción realizada. En este sentido, podemos distinguir que la evaluación se produce simultáneamente en distintos niveles evaluativos, algunos de ellos subyacentes, de acuerdo con:

a) La calidad de la interpretación y praxis llevadas a cabo, lo que involucra dos cuestiones de importancia. En primer lugar, en cada ciclo evaluativo se destacan los aspectos de aquello que ya está adecuado al nivel en que se encuentra el performer, prosiguiendo con la necesidad de dar reconocimiento a aquello que lleva un proceso de mejoría. La importancia de esto no reside solamente en alimentar la autoestima del performer receptor, sino también en fijar las pautas de nivel y calidad correspondientes a las expectativas de logro. Vale decir que todo aquello que aún no está en ese nivel, será deseable que llegue a estarlo. Omitir mencionar aquello que ya está suficientemente correcto conduce a impedir que el performer tome parámetros adecuados que guíen el camino de su estudio. En segundo lugar, es importante establecer una secuencia adecuada para que el performer logre progresos. Es decir que se debe seleccionar qué es aquello que el performer necesitará corregir o modificar primero, ya sea porque esa modificación acarrea una mejoría estructural necesaria, o bien porque es aquello que está en condiciones de corregir en el presente ciclo. A los fines de la pertinencia, deberá mencionarse de manera específica y puntual sobre la obra, en términos de técnica vocal/instrumental o interpretación, según sea necesario, explicando además las posibles causas por las que el fallo sucede y cuáles estrategias podrían aplicarse para resolverlo. Estos señalamientos realizados por el evaluador deben estar dirigidos por completo a la música, y no a la persona del performer.

b) El despliegue de conductas relativas a la interpretación, resaltando aquellos aspectos musicales que puedan estar desajustándola, y el grado de adecuación a las circunstancias (examen, concierto, concurso), teniendo en cuenta que aquel discurso musical suceda en presente continuo, sin lugar a fracturas. Este nivel evaluativo, del mismo modo que el anterior, no hace referencia al ser de la persona actuante.

c) La calidad de la articulación en el vínculo asimétrico performer – evaluador. Entra aquí en juego la dimensión ética de la problemática que hemos mencionado anteriormente, si la articulación dentro del dispositivo está mediada por un vínculo que permanece cooperativo y confiado, esta disposición resultará moderadora del alerta, posibilitadora de efectuar las correcciones necesarias en los dos niveles evaluativos anteriores, y finalmente propiciadora de una óptima performance, tanto en términos de aprendizaje de destrezas y de conductas, como en términos de la interpretación musical propiamente dicha.

Esta modalidad evaluativa proporciona un tipo de intervención neutro, donde el docente o evaluador va a manejarse sin realizar atribuciones sobre la persona del alumno, sino sobre su producción y su nivel de progreso.

La modalidad de la evaluación realizada durante la clase es introyectada (Blejer, 2015), adoptada por el alumno, quien asume que es la modalidad correcta, la cual comienza a formar parte de su repertorio comportamental, que utilizará como matriz donde situar sus progresos y detenciones. El modelo evaluativo que el alumno recibe en clase es el que empleará para reali-



zar su autoevaluación, es el que repetirá incesantemente durante su estudio cotidiano y durante sus interpretaciones frente al público.

Cuando la evaluación ha estado mediada por ejercicio del poder, resultará de ella un vínculo antagónico que limitará la disposición para aprender o la apertura que traiga el alumno, detendrá los progresos en el aprendizaje, obstaculizará la performance y generará una interpretación musical ineficiente con observables problemáticas en la conducta del performer, ocasionadas por la elevación del alerta por encima de los niveles deseables.

LA AUTOEVALUACIÓN COMO PRINCIPIO Y DESTREZA

La autoevaluación proporciona, en tanto principio, una matriz interna radicada en el ejercicio benevolente de la propuesta de progreso pedagógico. Se distingue claramente de lo que llamaremos evaluación atributiva, según la cual el docente perfila una idea de su propio ideal proyectándolo sobre el alumno y haciéndolo cargo de los escasos resultados o los muchos que puede lograr si se le acerca.

El tipo de pensamiento que ello logra no es el de autoevaluación, sino el de autocrítica. El alumno cree, porque así se lo ha instruido, que mientras más se critique, mejor y más honesto esfuerzo hará para superarse.

A su vez, la autoevaluación constituye una destreza, pues proporciona la posibilidad de avanzar en la técnica e interpretación instrumental o vocal de la manera más eficiente, dedicando atención predominantemente a aquello que necesita ser mejorado, mediante referencias puntuales específicas y explícitas, sin ambigüedades.

De acuerdo con estos conceptos, una autoevaluación bien realizada:

- permite instrumentar los cambios o perfeccionamientos en la producción del material sonoro tanto a largo, mediano o corto plazo, como instantáneamente. De modo que resulta una destreza indispensable que necesita construirse profesionalmente.
- resulta, además, garantía de la independencia del performer tanto en el estudio cotidiano como en la interpretación frente al público, por proporcionar la capacidad de corregir en tiempo real lo que resulte necesario durante la interpretación, confiando en la realización del ciclo, esto es, sin necesidad de detener la ejecución frente al error para volver a comenzar, del mismo modo que favorece el criterio de estudio y de ejecución.
- actúa como moderador del alerta, es decir que mantiene los niveles de aprontamiento fisiológicos y psicológicos óptimos. Cuando el performer es capaz de realizar las acciones autoevaluativas y correcciones del material sonoro y se sabe en condiciones de mejorar aquello que surja, le es posible entonces gerenciar de mejor manera situaciones de frustración o enojo cuando algo no resulta como se esperaba.
- permite aceptar sin amenazas la asimetría entre evaluador y performer como vínculo cooperativo. Establece bases de confianza en el diálogo con el evaluador que le permiten sostener la apertura al aprendizaje.

La autoevaluación, en el marco del DPM, se constituye como un ciclo de permanente evaluación-autoevaluación no resultadista, que le permite buscar e incorporar recursos de aprendizaje externos sin sentirse en riesgo. Se trata de un modo evaluativo que busca realizar pequeñas correcciones continuamente, que no ocasionen la pérdida del equilibrio personal durante la ejecución.



En este sentido resulta moderador de los rasgos de exigencia, dado que en cada evaluación no se espera una foto perfecta y acabada de un proceso de crecimiento, sino que se trata de un camino de modificaciones en perpetua evolución.

En suma, la autoevaluación no es un reemplazo solipsista del docente, sino una propuesta ético-pedagógica de valoración en una concepción de aprendizaje colaborativo. Debe concebirse como esta capacidad de hacer surgir, o fuerza ascendente, que ejerce el maestro/evaluador sobre su alumno proporcionándole sustento, esto es sostén y nutrición, hasta tornarlo un colega.

REFERENCIAS

BARLOW, D. H. (2000). Unravelling the mysteries of anxiety and disorders from the perspective of emotion theory. *American Psychologist*, 55 (11), 1247-63.

BLEJER, J. (2015). *Psicología de la Conducta*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

CONTI, M. G. (2007). *Afinando las emociones*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Dunken.

CONTI, M. G. (2018). *La Ansiedad por Performance Musical como emergente de las modalidades de intervención docente durante la clase de instrumento*. (Tesis de Maestría no publicada). Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.

CONTI, M. G., DÍAZ, A., BLAKE, M. G. (2018). El Dispositivo de Performance Musical, como matriz reguladora de los vínculos en el aprendizaje de música. *Actas JIMUS Bs. As.*, 63-65.

FOUCAULT, M. (1984). El Juego de Michael Foucault. en M. FOUCAULT, *Saber y Verdad* (p. 127-162). Madrid: Ediciones de la Piqueta.

KENNY, D. (2001). *The Psychology of Music Performance Anxiety*. New York, United States: Oxford University Press.

MUSUMECI, O. (2007). La abyección por el otro en los exámenes de instrumento del conservatorio. *Actas SACCoM VI*, Buenos Aires, 207-215.

STEPTOE, A. (2001). Negative emotions in music making: The problem of performance anxiety. En: P. N. JUSLIN & J. A. SLOBODA (Eds.), *Series in affective science. Music and emotion: Theory and research* (p. 291-307). New York, NY, US: Oxford University Press.



MÉTODOS DE ENSINO PARA CONTRABAIXO: CONSIDERAÇÕES PARA A PERFORMANCE A PARTIR DE UMA BIBLIOGRAFIA COMENTADA

MAURICIO SOUZA

(São Paulo)

mautnsouza@gmail.com

Resumo: Este artigo descreve a construção de uma bibliografia comentada de métodos e estudos para contrabaixo acompanhada de uma breve história das suas principais escolas. Este trabalho foi defendido na tese de doutorado autor. Os métodos e estudos listados são documentos que atestam os diferentes desenvolvimentos pedagógicos e práticas de performances na história do contrabaixo. Eles permitem reconstruir contextos didáticos além de fornecerem valiosos insights para a performance do contrabaixo na música de diferentes períodos. Neste trabalho também estão descritas as principais escolas do instrumento assim como seus nomes mais representativos. O artigo pretende analisar estas informações e suas implicações para a performance do instrumento. Ele descreve a bibliografia existente sobre a história e ensino do contrabaixo assim como suas limitações. Descreve também a influência de pedagogia do violino nas primeiras escolas de contrabaixo, tendências relacionadas a mão esquerda e o uso de material baseado em música de câmara, além de informações para a performance historicamente informada.

Palavras-chave: Métodos e estudos para contrabaixo. Pedagogia do contrabaixo. História do contrabaixo.

Double bass teaching methods: considerations for performance from an annotated bibliography

Abstract: This article describes the construction of an annotated bibliography for double bass methods and studies accompanied by a brief history of its main schools. This work was the authors' doctoral dissertation. The methods and studies listed there are documents that attest for the different pedagogical and performance developments in the history of the double bass. They allow us to reconstruct pedagogical contexts besides giving valuable insights into the performance of different periods. This work also describes the main double bass schools and its most representative figures. The article intends to analyze this information and its implications to the performance of the instrument. It describes the existing bibliography on double bass teaching and history as well as its limitations. It also describes the influence of violin teaching into the first double bass school, trends on left-hand teaching and on the use of chamber music-based pedagogical materials, besides information for historically informed performance.

Keywords: Double bass methods and studies. Double bass pedagogy. Double bass history.

A todos interessados no ensino e no estudo do contrabaixo, é de fundamental importância conhecer suas diferentes abordagens e métodos. Embora estas informações possam ser transmitidas de maneira oral e/ou durante a própria atividade docente, sua codificação em um material didático é a maneira pela qual se torna possível a sua replicação em outros contextos. Apesar da pluralidade de métodos e estudos existentes para o instrumento, que datam desde início do século XIX¹, o acesso a esses materiais ainda é difícil. Muitos métodos praticamente não saem de seus contextos nacionais e de suas escolas². É importante que professores, pes-

¹ Entre a bibliografia existente a respeito da história do contrabaixo, parece ser de comum acordo que o método mais antigo já escrito para o instrumento é o de Wenceslas Hause, publicado por volta de 1809. No entanto, existe um método de contrabaixo de autor anônimo escrito no final do século XVIII. Encontrado e reeditado por Luca Marzetti, este método ainda parece pouco divulgado e utilizado em pesquisa. O autor do presente artigo tomou conhecimento da existência deste material somente em 2018, o que explica a sua não inclusão na bibliografia comentada.

² O autor da bibliografia comentada define o conceito de escola como: um grupo de executantes/performers que compartilham um conjunto comum de crenças técnicas e estéticas. Esta definição ampla permite a sua utilização tanto para grupos pequenos, como utilizada por Nettle (1995, p. 70), assim como para as grandes tradições nacionais. Estas últimas referidas como escola alemã, italiana, francesa, entre outras.



quisadores e estudantes tenham acesso a estes materiais e que as informações sobre eles e seu conteúdo didático sejam facilmente acessíveis. Assim como o pesquisador de música em geral dispõe de materiais de referências como Duckels, Reed e Keller (1997), foi a intenção do autor criar um material semelhante sobre métodos e estudos para contrabaixo. Isto é, um guia de referência com informações concisas sobre os diferentes materiais didáticos disponíveis para o instrumento. Esta iniciativa de construção de uma bibliografia comentada abre caminho para novos estudos na pedagogia e história do instrumento, facilita estudos comparativos e permite uma melhor compreensão das obras através de sua contextualização. Esta contextualização foi possível através da inclusão de uma seção sobre a história das principais escolas de contrabaixo, seus nomes mais representativos assim como influências e contribuições para o ensino e performance.

O primeiro grande desafio ao pesquisar materiais didáticos para contrabaixo consiste em reuni-los em uma quantidade significativa e representativa. Para isso é necessário encontrar referências que os listem, cataloguem ou mencionem. Estas informações são encontradas somente de forma esparsa e fragmentada em livros que tratam primeiramente da história ou de outros aspectos relacionados ao contrabaixo.³ As poucas referências encontradas também apresentam grandes diferenças entre elas, parecendo ser fruto de pesquisas independentes. O catálogo presente no livro de Alfred Planyavsky (1970/1985), por exemplo, parece ter sido pouco aproveitado em trabalhos de pesquisa, assim como grande parte da obra. Uma das razões que podemos apontar seria a inexistência de uma tradução desta obra para outras línguas. Assim como outros materiais de referência que tratam tanto da pedagogia como da história do contrabaixo, este trabalho permanece sem revisão e recebeu pouca atenção por parte de pesquisadores. Sua última edição já conta com mais de trinta anos. O mesmo se aplica aos livros de Raymond Elgar, *Introduction to the Double Bass* (1960/1987) e *More About the Bass* (1963/1987), ambos reeditados pela última vez em 1987. Com pelo menos mais de trinta anos sem revisão⁴, estas referências não incluíram métodos e estudos mais recentes, assim como toda a história e desenvolvimentos do contrabaixo desse período. Embora Elgar seja o único autor que fornece informações concisas sobre o conteúdo dos métodos e estudos por ele listados, eles aparecem em pequeno número e suas descrições são, muitas vezes, apenas opiniões pessoais. O material reflete, de fato, um pouco do contexto do autor, os anos de 1960⁵, onde informações sobre o contrabaixo em outros países eram escassas. Um exemplo disso é sua descrição do uso do dedilhado 1-3-4 como obsoleto apesar de este ser ainda utilizado e ensinado em países como Itália e Brasil.

Em 2008 um catálogo com vários materiais relativos ao contrabaixo foi organizado por Murray Grodner. Embora ele apresente publicações mais recentes, o autor não inclui métodos de significância histórica. Assim como Planyavsky, Murray não apresenta nenhuma descrição sobre o conteúdo dos materiais em seu catálogo. Outra lista recente e em constante atualização, se encontra no site *Academic Bass Portal*. Da mesma forma, nenhuma descrição sobre os conteúdos dos métodos e estudos listados está disponível.

Com base nestes trabalhos anteriores foi possível selecionar a bibliografia didática inicial a ser analisada. No entanto, para construir uma análise mais detalhada destes materiais, era

³ Entre estes materiais também se encontram catálogos comerciais cujas informações sobre métodos e estudos são muito limitadas e de cunho comercial.

⁴ Não foi possível comparar as duas edições destes livros e observar se houveram revisões entre as publicações.

⁵ No documentário *The great double bass race*, realizado pela BBC em 1978, é possível ver surpresa e desconhecimento entre muitos dos participantes a respeito das diferentes escolas de contrabaixo.



preciso contextualizar os diferentes métodos, conhecer seus autores e suas escolas. Através de biografias, e especialmente do livro de Paul Brun (2000) foi possível conhecer mais sobre estes contra baixistas-pedagogos assim como o contexto histórico e artístico de produção de suas obras. Embora o material mais utilizado em pesquisa sobre a história do contrabaixo, este livro também se mostrou carente de revisão. Entre informações errôneas, e inclusive compartilhadas e difundidas em pesquisas posteriores, está a confusão entre Luigi Felice Rossi, co-autor⁶ do método de Giorgio Anglois (1846), com Luigi Rossi, professor de contrabaixo no conservatório de Milão. No livro, o método de Anglois é descrito como tendo sido escrito conjuntamente com Luigi Rossi, professor de Giovanni Bottesini, o que não é verdade. Brun e Planyavsky divergem em algumas questões, em especial sobre a origem do contrabaixo.⁷ Neste caso, os argumentos de Brun foram considerados mais convincentes. Ele mostra origens deste equívoco como, por exemplo, a conversão de alguns violones em contrabaixos e a adaptação dos ombros (parte superior do corpo) de contrabaixos na forma do violone para melhor alcance da região aguda do instrumento. Brun também apresenta diversos registros documentais que comprovam a origem do contrabaixo como um instrumento da família do violino.

O acesso a materiais que não são mais publicados e a manuscritos foi possível pelo uso das bibliotecas digitais, em especial os arquivos da Biblioteca Nacional da França e Biblioteca Nacional da Espanha. O autor deste trabalho fez uma pesquisa documental nos conservatórios de Milão, Turim, Parma e Alessandria. Nesta pesquisa foi possível obter um conhecimento mais aprofundado da tradição de ensino desenvolvida no norte da Itália e ter acesso a materiais de importância histórica como os métodos de Bonifazio Asioli (1823) e Giorgio Anglois. Estes dois métodos receberam mais atenção na sua descrição por não ter sido encontrado nenhum estudo que os abordasse em detalhe até aquele momento.

Já a falta de comunicação entre as escolas, como no caso de Elgar exposto anteriormente, é bem descrita por David Heyes (2006) no artigo *After the Fall*. Neste artigo, Heyes descreve como a escola de contrabaixo tcheca se desenvolveu independente de outras escolas da Europa Ocidental durante o período soviético. Este autor aponta as causas políticas e culturais que impediram sua comunicação com outras escolas. De fato, a “cortina de ferro” estabelecida durante a guerra fria parece ter impedido por muito tempo a circulação de materiais russos e chineses. Motivos identitários e de ordem afetiva como o de pertencimento, filiação a uma escola ou tradição, orgulho nacional, parecem também contar para esta falta de circulação. Todos estes motivos parecem contribuir para que muitos materiais didáticos não saiam de seus contextos nacionais, ou mesmo locais. Por este motivo, um dos objetivos da construção da bibliografia comentada foi o de dar visibilidade e acesso a estes materiais.

Ao comparar um grande número de métodos e estudos, foi possível analisar suas similaridades, diferenças assim como observar algumas tendências na história da pedagogia do contrabaixo. Estes materiais fornecem evidências documentadas que podem tanto complementar como questionar a historiografia tradicional do contrabaixo. A seguir, se encontram detalhes de algumas observações possibilitadas pela construção da bibliografia comentada.

⁶ A participação de Luigi Felice Rossi na construção do método referido é questionada por vários pesquisadores. A hipótese mais provável é de que seu nome tenha sido incluído unicamente para dar status e credibilidade à obra.

⁷ Planyavsky descreve o contrabaixo como tendo evoluído do violone até sua forma original. Brun, por sua vez, afirma que o contrabaixo é um instrumento com origem na família do violino, e não na família da viola da gamba.



GIORGIO E LUIGI ANGLAIS: TÉCNICA DE ARCO TRANSICIONAL E TÉCNICA PECULIAR DE MÃO ESQUERDA NO REGISTRO AGUDO

É importante também lembrar que muitos dos materiais didáticos analisados durante a pesquisa são anteriores a padronização do contrabaixo como um instrumento de quatro cordas afinado em quartas, que só foi concluída ao final do período romântico⁸ (com exceção dos países de língua alemã). Consequentemente, a maioria dos métodos escritos no séc. XIX abordam o contrabaixo de 3 cordas. A (re)adaptação de instrumentos assim para o estudo do repertório e das práticas interpretativas desse período já é uma realidade no exterior mas ainda não é no Brasil.⁹ Assim como o instrumento sofreu modificações ao longo da história, também a sua técnica se transformou. Os métodos revelam uma pluralidade de técnicas de execução, muitas das quais hoje extintas. Algumas das técnicas de arco presentes em métodos de contrabaixo do séc. XIX, remontam a práticas do período barroco, onde os dedos são colocados diretamente sobre a crina. Este é o caso do método de Giorgio Anglois por exemplo. Esta família turinense de contrabaixistas apresenta algumas peculiaridades. No caso do uso do arco, o método de Giorgio Anglois, indica que os dedos anelar, médio e mínimo sejam colocados diretamente na crina. O polegar e o indicador, por sua vez, são os únicos dedos colocados sobre madeira do arco. Não foi possível precisar se os três dedos tinham a função de controlar a tensão da crina ou serviam somente para firmar o arco. Assim como o arco presente na ilustração (Exemplo 1) é de um período transicional, anterior a curvatura para a sua parte interna, assim é também a técnica da mão direita.

Já em relação ao uso de mão esquerda na região dos registros agudos do instrumento, o método também sugere uma técnica peculiar. Nesta técnica, a corda ao invés de ser pressionada contra o espelho, é segura entre os dedos indicador e médio. Esta técnica¹⁰ teve destaque através do filho de Giorgio, Luigi Anglois, que desenvolveu carreira como solista internacional. Ao buscar informações adicionais sobre a biografia de Luigi Anglois, pude descobrir sua presença no Brasil como primeiro contrabaixo no Teatro Lyrico do Rio de Janeiro, além de registro de atividade didática no país, fatos estes ausentes na sua biografia e desconhecidos por historiadores contemporâneos europeus e norte-americanos.

⁸ Contrabaixos de 3 cordas eram o padrão na França, Itália e Inglaterra no séc. XIX. Brun considera o solo de Otello como um momento decisivo da aceitação dos contrabaixos de 4 cordas na Itália. Após viagem a Alemanha, Verdi foi convencido que contrabaixos de 4 cordas poderiam ter o mesmo efeito que os contrabaixos italianos de 3 cordas e maior volume. As vantagens em ampliar o registro grave do instrumento foram levadas em consideração. Somou-se a isso as demandas do repertório romântico por registros mais graves.

⁹ Assim como dialetos extintos na Europa são ainda encontrados no interior do Brasil, tradições musicais também o são. Há cerca de dez anos o autor teve contato com um contrabaixista que executava um instrumento de três cordas e com encordoamento de tripa. Após notícia de seu falecimento, não foi possível precisar se esta tradição ainda existe.

¹⁰ Esta técnica é descrita por Berlioz em seu tratado de instrumentação como produzindo som semelhante ao choro de uma mulher. De fato, após leitura do tratado de Berlioz, Richard Strauss cogitou utilizar esta técnica para a cena da decapitação em Salomé. Registro de outra técnica alternativa parcialmente similar a descrita por Anglois, foi apresentada por Francesco Petracchi ao autor do artigo como solução para uma passagem no registro agudo. Ele sugeria pressionar as cordas lateralmente e não contra o espelho. Petracchi fez referência a um contrabaixista que utilizava esta técnica e mencionou que ela era mais comum na época em que era estudante mas caiu em desuso. Esta técnica, juntamente a dos Anglois, parecem praticamente desconhecidas pela grande maioria dos contrabaixistas mas podem ser soluções para certos desafios de execução.



Tavola 3

Fig. 1

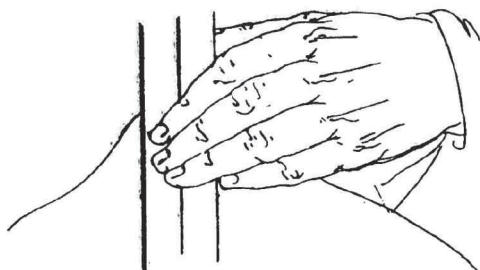


Fig. 2



Fig. 3

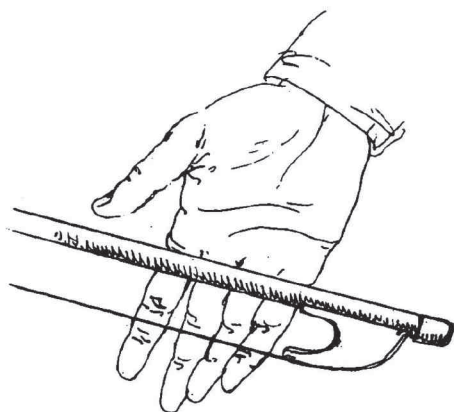


Fig. 4

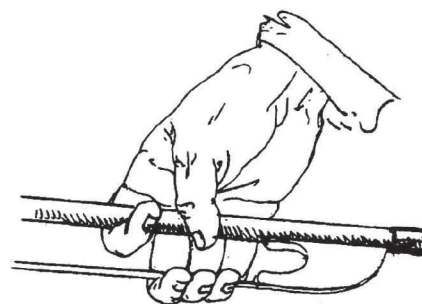


Fig. 5

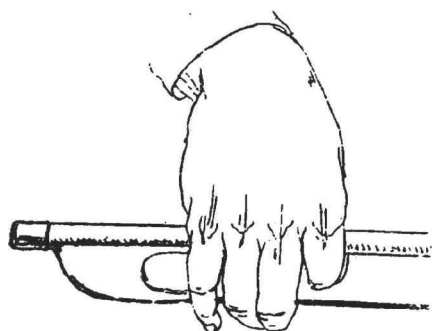


Fig. 6



Exemplo 1. *Metodo per contrabbasso d'orchestra* de Giorgio Anglois (1846). Torino: Magrini.



INFLUÊNCIA DOS MÉTODOS (TRANSCRIÇÕES) DE VIOLINO

Na bibliografia comentada também foi possível perceber a influência de materiais didáticos de violino no ensino do contrabaixo. Em um primeiro momento, onde não existiam muitos métodos e estudos disponíveis para o instrumento, foi feito o uso de material transcrito de violino para o contrabaixo. Como segundo professor de contrabaixo no conservatório de Milão, Luigi Rossi¹¹ foi um exemplo de pedagogo que se utilizou deste recurso na construção de seu material didático. Entre as transcrições feitas por ele estão estudos de Rodolphe Kreutzer, Louis Spohr, Felipe Libon, Joseph Mayseder, Giovanni Battista Polledro and Pierre Rode. É uma hipótese do autor que o uso de estudos de violino, juntamente com o uso de *suono reale* nos métodos e estudos deste período favoreceu a exploração vertical do contrabaixo (exploração de todo o braço do instrumento) e permitiu que as primeiras escolas do norte da Itália produzissem contrabaixistas virtuosos de renome. Como a exceção de Kreutzer, muitos destes estudos não são mais populares na atualidade. Além da sua utilização por Rossi, é possível encontrar os estudos de Kreutzer em métodos de autores como Luigi Negri, Francesco Cuneo, Franz Simandl e Nanny. Este último também foi responsável por transcrições de Fiorillo. Depois de Kreutzer, o material de violino mais transcrito para contrabaixo é A Escola de Arco/The School of Bowing de Otakar Sevcik. Adaptações deste método foram feitas por Lubof, Gerd Reinke, Neil Tarlton e Klaus Trumpf. Ainda outros materiais transcritos de violino aparecem na bibliografia comentada, mas com menos frequência.

A PROBLEMÁTICA DO ESTUDO DA MÃO ESQUERDA

Ao comparar os vários métodos foi possível perceber uma tendência pedagógica em relação ao ensino da mão esquerda. Os métodos tradicionais, isto é, os mais utilizados¹², começam na meia posição, posição que mais exige esforço físico do estudante devido a maior tensão das cordas perto da pestana e a maior abertura dos dedos necessária nesta região. Métodos de autores mais recentes procuram evitar este desafio nas primeiras lições ao iniciar o estudo da mão esquerda em posições mais confortáveis. Exemplos destes métodos são os de Gary Karr (1996), François Rabbath (1977/2012) e Piermario Murelli (2005). Seguindo a escola de Rabbath, está o método de George Vance¹³ (2000). Este autor parece ter feito uma fusão entre o método Suzuki (1991) e o método de Rabbath baseado em seis posições. As peças presentes no repertório Suzuki são apresentadas tanto nas primeiras posições como na região do capotasto. A não mistificação da região aguda do instrumento e seu ensino concomitante ao das regiões graves, mais utilizadas no contrabaixo, é uma característica da sua pedagogia. Sobre esta não mistificação é importante lembrar as considerações psicológicas de Rabbath a respeito da palavra “difícil” na introdução de seu método. Gary Karr, por outro lado, inicia o estudo da mão esquerda da parte central das cordas em direção às extremidades. Partindo do harmônico central, ele ensina o estudante a encontrar os harmônicos como referências para as posições. Durante todo o primeiro livro do método o aluno não chega, em nenhum momento, a pressionar as cordas contra

¹¹ As transcrições de Rossi estão presentes no método de Luigi Negri que o sucedeu no Conservatório de Milão.

¹² Uma pesquisa sobre os métodos mais utilizados em cursos universitários nos Estados Unidos foi realizada por Leavitt em 1997. Embora não tenha sido encontrado um estudo mais recente, ele foi usado juntamente com observações do autor para caracterizar os métodos tradicionalmente mais utilizados.

¹³ Autores de métodos muito populares como Billè e Simandl, diferem quanto a numeração das posições da mão esquerda. Neste artigo, a opção foi feita pela numeração utilizada por Billè.



o espelho. É uma maneira de evitar esforço para estudantes iniciantes. Já o método de Piermarino Murelli, busca introduzir uma posição da mão mais “natural” começando pela quarta posição. Este método é também um exemplo do estilo de coleção (*raccolta*) da escola italiana, onde estudos e exercícios de pedagogos anteriores se juntam ao material de um autor mais recente.

O ENSINO DO CONTRABAIXO ATRAVÉS E PARA A MÚSICA DE CÂMARA

Excluído do quarteto de cordas em sua forma tradicional, a participação do contrabaixo em conjuntos de música de câmara é menor do que a dos outros instrumentos da família das cordas. Murray Grodner (2013) já atenta para este problema na formação dos contrabaixistas e para todo o conhecimento que o estudante deixa de ter acesso pela não participação nestes conjuntos. O autor inclusive recomenda que os estudantes transponham e executem a voz do violoncelo em um quarteto de cordas como uma maneira de aproveitar os benefícios pedagógicos deste repertório.

Ainda sobre a importância da prática de música de câmara, Raschen (2008) demonstra como é possível, e necessária, a sua inclusão na formação de contrabaixistas de todos os níveis. Entre os benefícios pedagógicos dessa prática ela lista: 1. O desenvolvimento de importantes habilidades de escuta; 2. A habilidade de criar consenso na articulação com outros instrumentos; 3. O desenvolvimento de independência rítmica (métrica) (sem dependência de maestro ou naípe); 4. O conhecimento sobre equilíbrio, cor e timbre; 5. O conhecimento sobre os diferentes papéis e funções das partes musicais; 6. O conhecimento sobre o processo de decisão de fraseado e arcadas; 7. Uma maior consciência sobre a responsabilidade de afinação como executante do instrumento mais grave do grupo. 8. O desenvolvimento de habilidades de relacionamento interpessoal através do trabalho em grupo; 9. Conhecimento sobre estilos e práticas de performance dos diversos períodos; 10. Maior conhecimento sobre o repertório original para contrabaixo;

Durante a análise do material didático presente na bibliografia comentada, foram percebidas características comuns entre alguns métodos e estudos. Uma dessas características era o uso de gêneros de música de câmara em alguns exercícios e estudos. Entre esses materiais estão, principalmente, duos para contrabaixo, duos para contrabaixo e outros instrumentos de cordas e duos para contrabaixo e piano. A maioria destes métodos e estudos são de autoria de contrabaixistas e pedagogos de importância histórica, mas que, por diversos motivos¹⁴, não são mais publicados. Entre métodos com estas características se encontram o método de Luigi Rossi (n/d), Charles Labro (1860), Giuseppe Maria Marangoni (19??/1962), Peter Von Winter (1834), Victor Frédéric Verrimist (1866), Carl Fisher (1891) e Wenceslas Hause (ca. 1830). O único material com estas características e ainda utilizado é o método de Franz Simandl (1904) que apresenta vários exercícios com acompanhamento ao piano. Os exercícios-composições encontrados nesses materiais compreendem tanto composições de caráter didático de autoria dos próprios autores como música de outros autores e compositores de renome.

Nos últimos vinte anos, é possível perceber uma tendência, em métodos de contrabaixo, de inclusão de exercícios com abordagens didáticas baseadas em música de câmara. A maioria destes métodos são compostos por duos de cordas ou música acompanhada ao piano. Entre métodos com esta característica estão os de Gary Karr (1996), Barry Green e Jeff Neighbor

¹⁴ Entre os motivos percebidos estão: 1. A influência de determinado autor ou editora; 2. Barreiras linguísticas, políticas ou culturais; 3. Técnicas ou abordagens impopulares ou obsoletas;



(1999), e George Vance (2000). É possível então que os materiais de pedagogos do passado possam ser (re)utilizados em contextos pedagógicos contemporâneos, visto que parece existir uma demanda pela utilização de música de câmara. Soma-se a isso a crescente popularização do ensino de cordas coletivo, que permite uma maior integração entre estudantes de cordas. Ao construir a bibliografia comentada, o autor teve como um dos objetivos dar visibilidade a métodos esquecidos ou pouco utilizados pela pedagogia tradicional, e que estes pudessem estar disponíveis a estudantes, professores e pesquisadores. De fato parece haver uma tendência de recuperação de material didático através de reedições como no caso de Luca Marzetti, descrito acima.

CONCLUSÃO

Este artigo procurou enfatizar as contribuições de uma bibliografia comentada sobre métodos e estudos para contrabaixo e de como ela pode tanto suprir uma lacuna que é a falta de materiais de referência para o estudo da pedagogia do contrabaixo, como abrir caminho para novas pesquisas. As informações sobre os materiais didáticos nela contidos são apresentadas de maneira concisa, facilitando o seu acesso por professores, estudantes e pesquisadores. A inclusão de uma seção sobre a história das principais escolas de contrabaixo permite compreender o contexto da produção das diversas obras, fornece informações sobre a biografia de seus autores assim como possibilita questionar e complementar a historiografia tradicional do instrumento. A bibliografia comentada também facilita o desenvolvimento de estudos comparativos e a percepção de tendências pedagógicas como as descritas ao longo do artigo. Como demonstrado na descrição das técnicas presentes no método de Anglois, é possível observar as contribuições que uma pesquisa nestes moldes pode ter para a performance historicamente informada e para a performance do instrumento em geral.

REFERÊNCIAS

Academic Bass Portal (2017). Disponível em: <<https://academicbassportal.com>>. Acesso em: 26 dez.

ANGLOIS, G., ROSSI, L. F. (1846). *Método per contrabbasso d'orchestra*. Torino: Magrini.

ANGLOIS, G., ROSSI, L. F. (1846/2017). *Metodo teorico-pratico per il contrabbasso d'orchestra* (Milano, 1846). Reedição Luca Marzetti. (2017). Albese com Cassano: Musedita.

ASIOLI, B. (1823). *Elementi per il contrabbasso con una nuova maniera di digitare*. Milano: Ricordi.

BERLIOZ, Hector.; MACDONALD, H. (2002). *Berlioz's orchestration treatise: A translation and commentary*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press.

BRUN, P. (2000). *A new history of double bass*. Villeneuve d'Ascq: P. Brun Productions.



BUCKTON, D. (Producer), & PITCH, I. (Director). (1978). *The Great Double Bass Race 1978*. UK: BBC. Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=bTzy85j-wW4>.

DUCKLES, V. H., REED, I., KELLER, A., (1997). *Music reference and research materials: An annotated bibliography*. New York: Schirmer Books. London: Prentice Hall International.

ELGAR, R. (1960/1987a). *Introduction to the double bass*. Princeton, New Jersey: Stephen W. Fillo.

ELGAR, R. (1963/1987b). *More about the double bass*. Princeton, New Jersey: Stephen W. Fillo.

FISHER, C. (1891). *New and revised edition of celebrated double bass tutors: method for the three string double bass*. New York: Carl Fisher.

GREEN, B., NEIGHBOR, J. (1999). *The popular bass method*. El Cerrito, California: [s.n].

GRODNER, M. (2008). *Comprehensive catalogue of music, books, recordings, and videos for the double bass*. Madison, Wisconsin: Omnipress.

GRODNER, M. (2013). *A double bassist's guide to refining performance practices*. Bloomington: Indiana University Press.

HAUSE, W. (ca.1830). *48 Uebungen für den contrabass: Über die dur- und moll-tonleiter in secunden-fortschreitungen*. Prag: Marco Berra.

HEYES, D. After the fall. *Double bassist*. 36, 48-51, Spr. 2006.

KARR, G. (1996) *The Gary Karr double bass book*. 2 vols. Oakdale, California: Amati Productions.

LABRO, C. (1860). *Méthode de contre-basse*. Paris: L'Auteur.

MARANGONI, G. M. (1962). *Scuola teorico – pratica del contrabbasso: nuova edizione corretta, riveduta, com aggiunta di studi e scale di F. Francesconi*. 7 vols. Bologna: Bongiovanni.

MURELLI, P. (2005). *Nuova didattica del contrabbasso*. Milano: Ricordi.

NEGRI, L. (ca. 1863). *Raccolta di Sessant studj per contrabasso*. Milano: F. Lucca.

PLANIAVSKY, A. (1970/1985). *Geschichte des Kontrabasses*. Tutzing: Hans Schneide.

RASCHEN, G. (2009). *Chamber music with double bass: a new approach to function and pedagogy*. D.M.A. Thesis (Music) University of North Texas, Denton, Texas.

RABBATH, F. (1977/2012). *Nouvelle technique de la contrabasse*. 4 vols. Paris: Alphonse Leduc.



SIMANDL, F. (1904). *New method for the double bass*. New York: Carl Fisher.

SOUZA, M. T. N. (2016). *An annotated bibliography for double bass methods and studies*. (Unpublished doctoral dissertation). University of Georgia, Athens, GA.

SUZUKI, Shinichi. (1991). *Suzuki: bass school*. Princeton, NJ: Summy Birchard, Inc.

VANCE, G., CONSTANZI, A. (2000). *Progressive repertoire for the double bass*. 3 vols. New York, NY: C. Fischer.

VERRIMIST, V. F. (1866). *Méthode de contre-basse à 4 cordes suivie de 25 études progressives et d'un concertinho avec accp.t de piano*. Paris: Gérard et C.ie.

WINTER, P. (1843). *Méthode de contre-basse*. Paris: J. Meissonnier.



MUDANÇA NOTACIONAL EM TRANSCRIÇÃO DA GUITARRA BARROCA PARA O VIOLÃO: UM ESTUDO DE CASO DA OBRA MARIZAPALOS, DE FRANCISCO GUERAU

WAGNER TIBURTINO NAZEAZENO SILVA
(Universidade do Estado do Amazonas)
w.violonista@gmail.com

Resumo: Os procedimentos necessários à elaboração de uma transcrição de tablatura antiga para notação moderna exigem a identificação de códigos equivalentes, com o intuito de não haver perdas no sentido musical da obra. Esta pesquisa, portanto, norteia-se pelo seguinte questionamento: quais critérios podem ser considerados mais adequados para a elaboração de transcrições ao violão de obras escritas originalmente para guitarra barroca? Para responder a essa pergunta, busca-se propor procedimentos de transcrição musical que possam ser aplicados ao repertório barroco, por meio do estudo de caso da obra *Marizapalos*, da autoria de Francisco Guerau (1674), escrita originalmente para guitarra barroca. A fundamentação teórica está pautada nos estudos de Mammi (1998-1999), Nogueira (2008), Souto (2010), Cardoso (2014), Camargo (2015) e Treitler (1980). Os resultados corroboram a existência de perdas no significado musical que podem ser recuperadas na transcrição como os símbolos e digitação de mão esquerda e direita para evidenciar as *campanelas*.

Palavras-chave: Guitarra Barroca. Transcrição Musical. Violão. Marizapalos.

Notation changes when transcribing from baroque guitar to modern guitar: a case study of Marizapalos, from Francisco Guerau

Abstract: In order to avoid damages on the musical sense of a work, transcription procedures from earlier tablature to modern notation require identifying codes written in each one which are musically equivalent. This searches therefore is guided by the following question: which criteria could be taken or could be more suitable for transcribing musical works which were written originally for baroque guitar to modern one? In order to answer this question, we seek to propose musical transcription procedures which could be applied to the baroque repertory, by means of case study on Francisco Guerau's *Marizapalos* (1674), a work which was written originally for baroque guitar. Theoretical foundation are based on studies carried out by Mammi (1998-1999), Nogueira (2008), Souto (2010), Cardoso (2014), Camargo (2015) and Treitler (1980). The results collaborate to the existence of loss in musical significance which they can recovered on transcription, as can be seen in the symbols and fingerings in the left and right hands which highlight the *campanellas*.

Keywords: Baroque guitar. Musical Transcription. Guitar. *Marizapalos*.

INTRODUÇÃO

A transcrição musical é uma prática constante na literatura das cordas dedilhadas e constituiu, por este motivo, um instigante objeto de estudo no campo da performance musical violonística. No decorrer desta pesquisa, desenvolve-se um estudo sobre procedimentos de transcrição musical que possam ser aplicados ao repertório barroco, por meio de um estudo de caso da obra *Marizapalos*, escrita originalmente para guitarra barroca, e encontrada no tratado *Poema Harmonico por el temple de la guitarra española*, da autoria de Francisco Guerau (1674).

Ao transcrever uma obra musical que envolva mudanças de notação, como no caso da tablatura para notação moderna, ocorrem perdas que influenciam diretamente no significado musical. Isso porque, a notação moderna possui códigos e maneiras de grafar o texto musical diferente da tablatura. Por esse motivo, o papel do transcritor é fundamental, já que deve conhecer



a funcionalidade das tablaturas e os recursos técnico-musicais que estão presentes nesse sistema de notação, além de encontrar uma maneira de adaptar os elementos musicais existentes na tablatura à notação moderna, de maneira que eles não sejam perdidos na hora da transcrição.

Esta pesquisa apresentará a união de diversos elementos importantes, desde os procedimentos de transcrição, perpassando pelas formas de recuperar elementos da tablatura, até as formas de incorporar na transcrição de Marizapalos elementos idiomáticos característicos da guitarra barroca, porém não descritos pelo autor Francisco Guerau, propiciando, assim, um diálogo entre as práticas interpretativas do século XVII. Para tanto, este artigo divide-se nas seguintes seções: primeiramente, descreve-se características da guitarra barroca, como técnica instrumental e notação, e também os aspectos na notação moderna; em seguida, discute-se procedimentos de transcrição da guitarra barroca para violão que possam ser considerados ideais ou adequados, e que permitam a recuperação aproximada de aspectos dos eventos sonoros característicos da guitarra barroca.

A GUITARRA BARROCA: SISTEMAS DE DECODIFICAÇÃO E RECURSOS TÉCNICO-IDIOMÁTICOS

Guitarra barroca é um cordofone com caixa de ressonância em forma de 8, e contém 5 pares de ordenes chamado na Itália de “chitarra spagnuola” e na Espanha de “guitarra”. Embora em fontes iconográficas confirmem a presença de um instrumento com essas características no final do século XV, foi apenas no século XVII que ele floresceu, nas obras de compositores como Gaspar Sanz, Francisco Robert de Visèe, entre outros (CAMARGO, 2015).

A afinação da guitarra barroca é (E, B, G, D, A) possuindo cordas duplas e triplas. Sanz (1674) indica que há uma variedade de encordaturas para chegar a essa afinação, como por exemplo em Roma onde só encordoam a guitarra com cordas delgadas, sem colocar nenhum bordão, nem na quarta e nem na quinta ordem. Na Espanha ocorre o inverso, pois usam dois bordões na quarta e outros dois na quinta.

Cardoso (2014) descreve três tipos diferentes de encordoamento que são aplicáveis ao repertório de guitarra barroca: 1. bordões na quarta e quinta ordem; 2. “afinação reentrante” (utiliza cordas agudas no lugar dos bordões da quarta e quintaordens); 3. Afinação semi-reentrante (na 4ª ordem, com as cordas Ré formando uma oitava).

A guitarra barroca possui, também, possibilidades técnicas e expressivas propiciadas por determinado meio sonoro, que são os elementos idiomáticos ou técnico-idiomáticos. Desses elementos, destacam-se: a campanela, a técnica battente ou rasgueados e o estilo ponteados.

A Campanela é um elemento idiomático estritamente relacionado à guitarra barroca e a instrumentos que utilizam afinação reentrante como por exemplo o alaúde de afinação francesa. Este recurso foi muito utilizado no século XVII, por muitos compositores, e consiste na ressonância de notas em passagens melódicas, pisadas ou tocadas em ordens diferentes de cordas (NOGUEIRA, 2008). O termo foi utilizado pela primeira vez por Gaspar Sanz (CAMARGO, 2015). A técnica das ligaduras também está associada à digitação das campanelas, conforme se pode observar em Sanz (1674) o qual as denomina de trinos e extrasinos.

Guerau (1674), no prefácio do Tratado, também apresenta algumas sugestões acerca da articulação dos pontos e recomendações de ornamentos. Outrossim, propõe instruções sobre técnica de mão direita e esquerda para uma melhor execução desses ornamentos. Das sugestões, apresenta: o trino, o mordente, o extrasino, e o harpeado. Segundo o autor, essas indica-



ções são para tocar a guitarra com primor, fazendo com que a música soe bem, pois, para ele, esses efeitos são a alma da música.

A técnica Battente ou rasgueados caracteriza-se por golpes de mão direita sobre as cordas em sentido vertical para baixo ou para cima e com mesmo movimento causa efeitos percussivos sobre as cordas e o tampo do instrumento (SOUTO, 2010).

O Estilo Ponteadado é uma técnica de execução em que se utiliza cada dedo da mão direita individualmente, elaborando melodia, harmonia e contraponto. Caracteriza-se como uma forma mais refinada de executar o repertório das cordas dedilhadas do século XVII, em contraposição à técnica do rasgueado (CAMARGO, 2015).

TABLATURA E NOTAÇÃO MODERNA

No que se refere à notação, o texto musical para instrumentos de cordas dedilhadas, do período que abrange os séculos XV até o início do século XVII, encontra-se em notação específica, em tablatura ou alfabeto musical (NOGUEIRA, 2008).

A tablatura “é uma forma de notação em que a informação é passada de forma direta [...] no caso dos instrumentos de cordas dedilhadas, consiste em um determinado número de linhas, referentes ao número de cordas do instrumento. Assim, a tablatura para guitarra barroca é composta de 5 linhas” (CAMARGO, 2015, p. 141). Essa notação reúne informações pertinentes à música e à execução no mesmo âmbito (NOGUEIRA, 2008).

Um exemplo é a tablatura italiana, que utiliza números para indicar os pontos (casas) que são colocados nas linhas. Essas linhas estão dispostas no sentido cima>baixo significando grave>agudo: no mesmo sentido do instrumento em posição de execução. O ritmo e a duração das notas estão escritos da mesma forma que os códigos convencionais da notação vocal contendo apenas a seguinte exceção: nota-se apenas o primeiro se a série de valores forem iguais. O compasso está descrito da mesma maneira que a notação vocal, utilizando signos no início da obra para divisões, (NOGUEIRA, 2008, p. 99).

No ato de transcrição da tablatura para notação moderna, deve-se observar algumas diferenças. Para descrever essas diferenças pauta-se na distinção semiótica de Léo Treitler (1982) que foi introduzida por Charles Peirce, a qual permite classificar tipos diferentes de notação quanto a sua tipologia dos seus signos. Com essa distinção também é possível saber quais aspectos dos eventos sonoros são passíveis de codificação tanto da tablatura quanto da notação moderna.

A tablatura possui um caráter primordialmente indiciário e oferece ao intérprete as informações necessárias à execução instrumental. Mesmo que exclua a estrutura musical, ela se revela como sendo o resultado sonoro dos procedimentos descritos pela própria tablatura e realizados pelo intérprete (SOUTO, 2010).

O caráter simbólico dessas tablaturas pode ser percebido basicamente por meio dos códigos rítmicos da notação vocal, letras do alfabeto, barras verticais acima e abaixo das linhas. E os códigos icônicos pelos números e linhas e pelo desenho da mão esquerda.

A notação moderna, segundo Mammi (1998-1999) possui um estatuto ambíguo, mesmo que ela se destine à execução, a maioria de seus signos referem-se diretamente a sons, e apenas indiretamente aos gestos necessários para produzi-los, por esse motivo não se caracteriza como indiciária.

Essa notação também é em parte simbólica, porque a relação entre signo e significado é arbitrária. Por exemplo, a duração proporcional dos sons, que são indicados pela forma das no-



tas, assim como os signos dinâmicos na medida em que utiliza letras ou outras cifras para indicar variação de volume ou de ataque. Já os parâmetros dos sons são representados pela posição das notas no espaço, e não por um conjunto de signos específicos. Com isso, a altura é indicada pela posição da nota não por sua forma, e uma sequência de notas ao longo da pauta forma um desenho considerado intuitivamente como a reprodução de uma linha musical. No entanto, existe uma grande diferença entre as notas tomadas individualmente e as notas que formam linhas quando estão em conjunto, que tomadas singularmente tornam-se símbolos dos sons, e as linhas a qual formam conjuntamente se tornam um ícone da forma melódica.

Em duas analogias preliminares, o caráter icônico da notação moderna se baseia no correr do tempo que é representado no papel por um movimento de esquerda para direita e na oposição grave/agudo que é realizada graficamente pela oposição baixo/alto. E Mammi afirma: “essas correspondências são arbitrárias, e, portanto, simbólicas. Todavia, não são signos, mas apenas convenções que permitem a criação de um campo de representação” (1998-1999, p. 25). O autor esclarece como um objeto pode possuir o caráter icônicos e simbólico por meio do seguinte exemplo: “A cruz é símbolo quando representa o Cristianismo, mas se torna um ícone quando posta numa estrada para sinalizar um cruzamento” (1998-1999, p. 24).

TRANSCRIÇÃO

A Transcrição, de acordo com *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), refere-se à cópia de uma obra musical, usualmente com alguma mudança de notação, como por exemplo da tablatura para notação moderna. Transcrições são geralmente feitas a partir de manuscritos de música antiga (antes de 1800) e, portanto, envolvem algum grau de trabalho editorial.

Ao transcrever uma obra musical que envolve mudanças de notação, como no caso da tablatura para notação moderna, as perdas, segundo Nogueira (2008), tornam-se visíveis. Por mais que permaneça o evento sonoro a ser realizado, os caminhos pelos quais o interprete realizará a música mudam, pois a nova notação pode não conter a codificação necessária para insuflar a execução que reconstrua o resultado sonoro característico da obra.

Ainda segundo a autora:

Toda transcrição musical implica em uma perda, seja dos elementos cuja a codificação não existe nos outros conjuntos de signos para qual se pretende transcrever ou daquela cuja codificação não fora prevista na medida em que considerados contingentes e, portanto, sequer codificados em primeira instância (2008, p. 86).

O que acontece em relação à notação moderna, segundo Mammi (1998-1999), é uma filtragem: uma das referências musicais que ela considera são os aspectos do evento sonoro, já as informações sobre a técnica instrumental ligadas à tablatura que influenciam na maneira de executar a música são consideradas contingentes e irrelevantes, caso não haja o conhecimento específico do transcritor.

PROPOSTA DE TRANSCRIÇÃO

O violão possui elementos significativos próprios que podem auxiliar a reconstruir a prática da guitarra barroca levando em consideração os três tipos de afinação. Por esse motivo,



propõe-se, nesta seção, uma transcrição que leva em consideração características das três afinações da guitarra barroca, criando um diálogo com cada uma delas.

Esta pesquisa opta, também, por utilizar um código “icônico e simbólico” (MAMMI, 1998) para indicar o momento que as campanelas devem ser executadas, e com uma representação que evidencie o momento de início e término desse recurso, estabelecido a seguir:



Figura 1. Símbolo para *campanelas* (sugerido pelo autor).

Quando aparecer esse símbolo em passagens melódicas, cada nota deve ser sustentada pelo maior intervalo de tempo possível, criando ressonância entre elas. A letra será colocada em cima da primeira nota que dará início as campanelas, e o arco que a sucede é para indicar o prolongamento das notas que se encontram abaixo. A transcrição ganhou outro código simbólico para indicar as notas que devem ser tocadas com o polegar, em virtude de executar uma articulação aproximada da guitarra barroca, que utiliza a afinação reentrante e semi-reentrante. A saber:



Figura 2. Símbolo para articulação das *campanelas* (sugerido pelo autor).

Na notação moderna para violão, já existe um código cristalizado para indicar o polegar, a letra “P”, no entanto, ele é apenas utilizado como sugestão de dedilhado. O código sugerido nesta pesquisa é um elemento que se torna necessário para a reconstrução da articulação do resultado sonoro das campanelas. Esse símbolo foi adicionado em cordas e em passagens melódicas que usualmente não seria executado com o polegar no violão.

O trecho escolhido para a discussão sobre o processo de transcrição foram os compassos 19-36 da peça Marizapalos, de Francisco Guerau, dispostos abaixo:

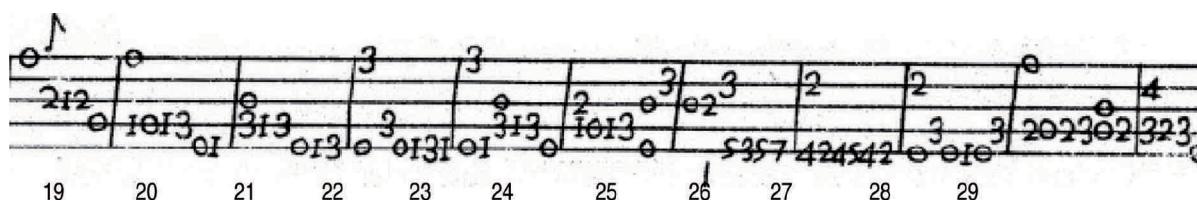


Figura 3. Tablatura, compassos de 19 a 29.

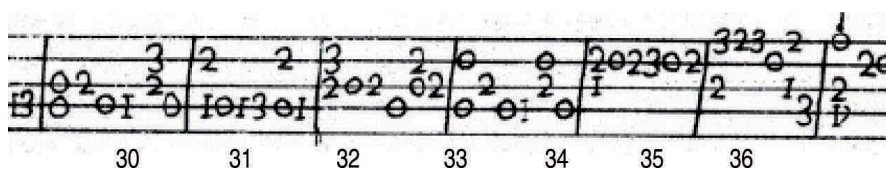


Figura 4. Tablatura, compassos de 30 a 36.



Em seguida, apresenta-se a proposta de transcrição, com um ponto importante a ser observado sobre a linha melódica dos baixos: a condução das vozes que tem como parâmetro a afinação convencional foi a mais efetiva na transcrição, pois empregou a quinta corda para ajudar na condução das vozes dos baixos. Sendo assim, a quarta, a quinta, e a sexta cordas foram utilizadas para ajudar nessa condução.

Figura 5. Transcrição dos compassos 19 a 36.

Em seguida o objetivo é propor um diálogo entre as práticas e o violão evidenciando vários recursos da guitarra barroca. No C.20, aparece a primeira campanela. Acompanhada por um “Lá” na linha melódica do baixo, tocado com a corda solta na quinta ordem. No C.21, tem-se o “Sol” na linha do baixo, acompanhado por outra campanela. Já no C.22, agora apresenta-se um “Dó” que deve ser tocado na quinta corda com o dedo 1 da mão esquerda, em seguida encontra-se outra campanela. Agora no C.23, no primeiro tempo o “Dó” continua na voz do baixo executado ainda com o dedo 1 na quinta corda. Em seguida, no segundo tempo ainda na voz do baixo, aparece o “Sol” que deve ser tocado na quarta corda com o dedo 2 da mão esquerda, acompanhados também por *campanelas*.

Chama atenção nesse exemplo, a facilidade de execução da melodia dos baixos juntos as campanelas, onde pode-se observar a facilidade por meio da digitação dos C. 20, 21, 22 e 23, em que a mão esquerda fica praticamente parada, não desempenhando nenhum salto entre as casas, e sem longas aberturas.

É possível distinguir por meio da indicação do toque do polegar da mão direita, o momento que se usa característica da campanela da afinação reentrante ou semi-reentrante. Por exemplo o C.27, a transcrição indica que as notas “Ré” da metade do primeiro, e da metade do terceiro tempo devem ser tocadas com o polegar, que é uma característica da afinação reentrante, pois esses “Ré” seriam tocados na quarta ordem da guitarra barroca.



Já no C.29, apresenta-se característica da afinação semi-reentrantena, no primeiro tempo na linha melódica do baixo tem-se um “Fá#”, que deve ser executado na quarta corda. Em seguida, na metade do primeiro tempo aparece a nota “Dó#”, que é tocada na quinta corda da guitarra barroca, por isso na transcrição assinalou-se que ela fosse executada com o polegar. Além de se preocupar em recuperar recurso técnico idiomático campanela, a transcrição propõe uma digitação que viabiliza a facilidade de execução.

No C.24 e C.25, encontra-se característica da transcrição que levou em consideração a afinação convencional, porém oitavando o grave como suscitado por Cardoso (2014). As linhas melódica do baixo são executadas entre a quarta e sexta corda.

Ligaduras com função de ornamentos também são incorporadas. No compasso 24, a nota “Dó” deve ser executada com o ordenamento mordente. No segundo tempo do mesmo segundo compasso, foi adicionado a ligadura com função de ornamento, nas notas “Dó-Ré”, e no terceiro tempo na linha melódica do baixo. No C.36, no primeiro tempo foi adicionado na nota “Dó” o ornamento trino. No segundo tempo na nota “Mi”, foi adicionado o ornamento mordente.

É possível distinguir, por meio da indicação do toque do polegar da mão direita, o momento que se usa característica da campanela da afinação reentrante ou semi-reentrante. Por exemplo, o C.27, a transcrição indica que as notas “Ré” da metade do primeiro, e da metade do terceiro tempo devem ser tocadas com o polegar, que é uma característica da afinação reentrante, pois esses “Ré” são tocados na quarta ordem da guitarra barroca.

Já no C.29, apresenta-se característica da afinação semi-reentrantena, no primeiro tempo na linha melódica do baixo tem-se um “Fá#”, que deve ser executado na quarta corda. Em seguida, na metade do primeiro tempo aparece a nota “Dó#”, que é tocada na quinta corda da guitarra barroca, por isso na transcrição assinalou-se que ela fosse executada com o polegar. Além de se preocupar em recuperar recurso técnico idiomático campanela, a transcrição propõe uma digitação que viabiliza a facilidade de execução.

CONCLUSÃO

Este artigo, cujo objeto era a transcrição de tablatura para notação convencional, possuía como o objetivo geral propor uma transcrição comentada dos compassos 19-36 da obra Marizapalos contida no tratado Poema Harmonico por el temple de la guitarra española, do compositor Francisco Guerau.

Ao longo desse processo, em que foi discutido a transcrição musical envolvendo mudança da tablatura para notação moderna, observou-se a ocorrência de perdas que poderiam influenciar no significado musical. Nesse sentido, sugeriu-se procedimentos de transcrição que pudessem suprir essas perdas, oferecendo novas possibilidades de códigos na notação moderna, como um código simbólico e icônico para evidenciar as campanelas. Também foram utilizados outros já cristalizados na notação moderna para violão, para indicar a corda do instrumento em que devem ser executadas as notas, propondo uma digitação que visou reconstruir um resultado sonoro aproximado das guitarras barrocas.

Acredita-se que nessas transcrições foi possível prever algumas perdas e encontrar uma forma de recuperá-las. No entanto, a pesquisa não se pode dar por encerrada, porquanto ainda existem outros tipos de tablaturas, ornamentos e técnicas instrumentais da guitarra barroca que não foram discutidas.



Essas informações incorporadas na notação moderna, são importantes para quem deseja construir uma interpretação aproximada da prática da guitarra barroca, somente possíveis de relevar por meio da pesquisa dos tratados referentes a esse instrumento e de outras já realizadas sobre assuntos afins. Segundo Montovani (2015, p. 115) “as informações que circulam para que a execução seja satisfatória não estão todas na partitura”. Esse comentário apresenta a importância de evidenciar aspectos interpretativos inerentes à partitura musical, na tentativa de reconstruir uma linguagem situada historicamente por um viés organológico. A interpretação deve ser vista como um processo de materialização de significados, os quais precisam ser consistentes e, para tanto, o aporte de informações musicológicas faz-se valioso.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Guilherme (2015). *A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz, 1697*. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo.

CARDOSO, Renato de Carvalho (2014). *Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*. Dissertação de Mestrado apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo.

GUERAU, Francisco (1694). *Poema Harmonico por el temple de la guitarra espanola*. Madrid.

MAMMI, Lorenzo (1998-99). A notação gregoriana: Gênese e Significado. *Revista Música* (Vols. 9-10). São Paulo, 21-50.

MONTOVANI, Dante Henrique (2013). *O ensaio como procedimento para construção de sentidos textuais: um estudo aproximativo entre o discurso verbal e o discurso musical*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo (2008). *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo.

SANZ, Gaspar. *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz*. Saragoça, Herdeiros de Diego Dormer, 1697. Recuperado de http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP300615-PMLP393222-Gaspar_Sanz-IDMSLGE.pdf.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves (2010). *Transcrição musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo.

TREITLER, Léo (1997). *History and Archetypes. Perspectives of New Music* (Vol.35). 115-127. Recuperado de <http://www.jstor.org/pss/833681>.



PERSPECTIVAS DE DELIBERAÇÃO NA PRÁTICA PIANÍSTICA DE UM COMPETENTE

MICHELE ROSITA MANTOVANI

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
mantovani.michele@gmail.com

REGINA ANTUNES TEIXEIRA DOS SANTOS

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
regina.teixeira@ufrgs.br

Resumo: A literatura tem demonstrado contínuos esforços em explicar o expert, seu desempenho excepcional e sua prática deliberada. Contudo, a discussão sobre perspectivas de deliberação na prática de níveis mais elementares e intermediários de expertise têm sido negligenciada. Essa comunicação tem por objetivo investigar tais perspectivas na prática pianística de um aluno de piano do bacharelado em música que, de acordo com a literatura, apresentou características de um competente. Trata-se de um recorte de tese de doutorado, cuja metodologia abrangeu gravações (áudio-vídeo) da prática de duas obras do repertório de quatro casos em níveis distintos de expertise e uma entrevista semiestruturada. Os dados analisados qualitativamente (perspectiva fenomenológica) e quantitativamente (estatística inferencial-descritiva) resultaram em nove Categorias Psicossensoriais que englobaram aspectos de natureza psicológica e sensorial da prática. Os resultados aqui apresentados correspondem à prática do competente (P9) e esses apontaram perspectivas de deliberação no esforço e nos procedimentos empregados, bem como nos limites da atenção observados.

Palavras-chave: Prática pianística. Deliberação. Competente. Procedimentos musicais. Nível de expertise.

Perspectives of deliberation on piano practice of a competent

Abstract: The literature has shown continuous efforts to explain the expert, his/her exceptional performance and deliberate practice. However, discussion about perspectives of deliberation on piano practice of elementary and intermediate levels of expertise has been neglected. This paper aims at investigating these perspectives on piano practice of an undergraduate student who, according to the literature, had shown characteristics of a competent level. As partial results from doctoral thesis, the methodology included recordings (audio-video) of practice of two piano pieces from the repertoire of four representative cases belonging to different levels of expertise and a semi-structured interview. The data were analyzed qualitatively (phenomenological perspective) and quantitatively (inferential-descriptive statistics) and resulted in nine psychosensory categories that embracing both psychological and sensorial aspects of practice. Results from piano practice of a competent (P9) are presented in this paper, which has pointed out perspectives of deliberation in the effort and procedures employed, as well as the observed limits of attention.

Keywords: Piano practice. Deliberation. Competent. Musical procedures. Expertise level.

INTRODUÇÃO

A literatura descreve a prática instrumental como uma série de comportamentos multifacetados em forma de ensaio ou treino sistemático para aprender e/ou adquirir proficiência no instrumento e/ou obter quaisquer outras habilidades e competências em longo prazo que possibilitam o desenvolvimento da expertise (BARRY; HALLAM, 2002, p. 151-152. LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007a, p. 61). Expertise, por sua vez, corresponde ao nível de especialização atingido em termos de conhecimentos e habilidades consolidados de maneira a contemplar



níveis excepcionais de performance (BOURNE JR.; KOLE; HEALY, 2014, p. 1; GOBET, 2016, p. 2-6). Na literatura que relaciona prática instrumental e expertise, notam-se contínuos esforços em explicar o *expert* (aquele que dispõe de habilidades excepcionais e originalidade artística em sua performance), apontando-o como referência máxima a ser seguida, bem como constantes comparações deste nível de expertise para com os mais elementares. Ericsson, Krampe e Tesch-Romer (1993) propuseram que é necessário acumular cerca de 10000 horas de prática deliberada ao longo da vida para ser um *expert*, isso é, uma prática que envolva atividades altamente estruturadas, com metas, resolução de erros, energia/concentração, períodos de descanso e tarefas para superar limites e melhorar o desempenho. De acordo com Gembris e Davidson (2002), além da prática existe a contribuição de fatores contextuais influentes, como o apoio familiar, altos níveis de motivação e a orientação de bons professores, bem como mínimas contribuições dos fatores genéticos e evidências biológicas capazes de influir na maturidade, capacidade física e mental para lidar com a prática. Para Aiello e Williamon (2002), a expertise está relacionada à vasta quantidade de representações mentais integradas na memória que se traduz na habilidade em selecionar e executar ações e reações com alta acurácia, facilidade e velocidade. Já Ullén, Hambrick e Mosing (2015) somaram outras variáveis à complexidade da expertise, como os fatores genéticos e hereditários (propriedades físicas), habilidades cognitivas (atenção, metacognição, processamento de uma nova informação, automatização, e interação entre memórias de trabalho e de longo prazo) e personalidade (inclinações vocacionais do indivíduo na escolha da área de especialização). No que tange as comparações, para Lehmann, Sloboda e Woody (2007b) o aprendizado de uma nova música e a performance são distintas entre os níveis de expertise: os mais elementares aprendem as notas por primeiro e depois adicionam alguma intenção interpretativa, ao passo que *experts* elaboram suas intenções interpretativas desde os primeiros momentos de prática; a performance dos níveis mais elementares são tidas como mais parecidas entre si por apresentarem menos desvio(s) de *timing*, enquanto que aquelas dos *experts* são mais distintas por apresentarem mais desvios, constante variações dos aspectos expressivos, melhor delineamento hierárquico das estruturas musicais e do fraseado. Hallam (1997; 2006) constatou que os *experts* adquirem uma compreensão global da obra, praticam as partes conforme as delimitações estruturais, desenvolvem planos de performance (balizado por considerações musicais e técnicas) e utilizam-se de estratégias de análise cognitiva, variações e repetição, ao passo que, músicos novatos visam tocar notas corretamente sem atender aspectos expressivos, com comportamentos recorrentes de repetições da música na íntegra e desatenção aos erros. Num estudo recente, Hallam et al (2019) associaram o uso de estratégias não efetivas à níveis mais elementares, enquanto que a adoção de estratégias mais sistemáticas (como repetir seções complexas, aumentar o andamento gradativamente e estudar pequenos trechos) estiveram relacionados aos níveis mais elevados, bem como o aumento do tempo de prática, o uso de gravações e do metrônomo. Kruse-Weber e Parncutt (2013) discutiram a gestão de erros entre os níveis: para os autores, músicos novatos tendem frequentemente a ignorá-los, enquanto que os *experts* tendem a estabelecer metas criativas, explorar técnicas e parâmetros musicais diversos para solucioná-los rapidamente e com menor esforço, além de apresentar uma postura mais positiva e descontraída ao cometê-los. Essa visão holística do *expert*, bem como sua capacidade em atender questões técnicas-interpretativas durante a prática *versus* a atenção ao detalhe local (micro) com vistas a acertar notas sem abarcar aspectos expressivos foram discutidas também no trabalho de Oller et al (2009), que investigaram a atenção aos elementos musicais notados na partitura por flautistas e no trabalho de Hastings (2011), que comparou como 175 pianistas em níveis distintos de expertise interpretavam



a notação musical dos séculos XVII-XIX. Em síntese, as pesquisas aqui mencionadas fornecem evidências de que a prática de níveis mais elementares e intermediários de expertise é constantemente subestimada, negligenciando a discussão sobre quaisquer perspectivas de deliberação que possa haver. A presente comunicação apresenta um recorte de tese de doutorado cujo objetivo foi investigar tais perspectivas na prática pianística em quatro níveis de expertise (iniciante avançado, competente, proficiente e expert)¹; o recorte aqui apresentado tem por objetivo discutir as perspectivas de deliberação de um competente em termos de procedimentos empregados, esforço e limites da atenção observados na prática de um estudante de piano do curso de bacharelado em música (nomeado P9) que, de acordo com a literatura apresentou características deste nível, a saber: realiza tarefas com alguma autonomia, lida com os aspectos de um contexto de forma fragmentada e demanda maior esforço cognitivo em suas ações (DREYFUS; DREYFUS, 1981; LESTER, 2005).

METODOLOGIA

Com vistas a investigar a prática tal como esta ocorre, isto é, sem impor aos participantes o estudo de uma nova obra e/ou repertório e sem exigir-lhes que abordassem a prática de forma divergente de suas práticas habituais, tomou-se por base os princípios fenomenológicos para a construção do delineamento metodológico. A Fenomenologia caracteriza-se como um método de investigação não intervencionista que permite observar e descrever o fenômeno tal como ele se manifesta, analisando-o a partir da experiência resultante na interação sujeito-objeto dentro do contexto em que este se manifesta, e neutralizando qualquer valor apriorístico conferido ao mesmo a fim de extrair as essências que distinguem diferentes fenômenos entre si e abstrair a objetividade das experiências subjetivas (DEPRAZ, 2007, p. 38-39; GIORGI; GIORGI, 2008, p. 32). Após um mapeamento preliminar com 18 participantes entre estudantes de piano dos cursos de extensão universitária, graduação, pós-graduação e pianistas profissionais (nomeados P1 a P18), quatro casos representativos de níveis distintos de expertise foram selecionados (iniciante avançado = P3, competente = P9, proficiente = P13 e expert = P17): esses gravaram a prática de duas obras de seus repertórios em etapa inicial de aprendizagem, bem como participaram de uma entrevista semiestruturada com questões acerca de suas práticas. Prezando por uma coleta de dados não intervencionista, uma câmera filmadora digital Sony® modelo HDR-CX560 foi disponibilizada para que os participantes se gravassem, bem como tivesse a flexibilidade de selecionar e/ou descartar as gravações que desejassem e evitar a inibição perante um observador externo. Os participantes foram orientados a sentir-se o mais à vontade possível durante as filmagens e a manter seus procedimentos habituais de prática. O recorte aqui apresentado refere-se à prática pianística do competente (P9), aluno da graduação em música (bacharelado em piano). O Quadro 1 detalha o perfil do participante, as peças selecionadas e o tempo da sessão de prática gravada durante a coleta.

¹ Cinco níveis (novato, iniciante avançado, competente, proficiente e expert) foram propostos por Dreyfus e Dreyfus (1981) num modelo de aquisição de habilidades em diferentes áreas de conhecimento, considerando diferentes processos de compreensão racional (reconhecimento e atribuição de relevância aos aspectos de uma dada situação, percepção do contexto e autonomia na tomada de decisões). Lester (2005) reformulou o modelo acrescentando modos de lidar com a complexidade e qualidade dos produtos atingidos.



Quadro 1. Perfil do participante e detalhamento das obras gravadas.

P9 – Graduação - (4º semestre)		
Perfil	<i>Idade/sexo</i>	26 anos / M
	<i>Estudo formal no instrumento</i>	8 anos
Peça 1	<i>Obra/compositor</i>	<i>Sonata KV310 – Allegromaesoso</i> (A. Mozart, 1756-1791)
	<i>Tempo de prática (min)</i>	22:47
Peça 2	<i>Obra/compositor</i>	<i>Balada op. 10 n. 3</i> (J. Brahms, 1833-1897)
	<i>Tempo de prática (min)</i>	29:56

Os dados foram analisados por procedimentos qualitativos (perspectiva fenomenológica) e quantitativos (estatística descritiva e inferencial). Assim, tomaram-se por base os critérios de análise de abordagem fenomenológica propostos por Giorgi e Giorgi (2008, p. 34-46), em quatro etapas: (1) Descrição dos dados na íntegra – transcrição da entrevista e sessões de prática acerca dos eventos ocorridos; (2) Constituição de unidades (aqui denominadas unidades de prática e designadas A, B, C, etc.) – considerando o foco de atenção demonstrado pelo participante na interação com a(s) obra(s) estudada(s) e as ações empreendidas na prática, bem como a organização da mesma em termos de delimitação dos trechos estudados, tempo investido, estratégias adotadas e comportamentos/ações recorrentes; (3) Conexão das unidades, na qual a objetividade do fenômeno (as essências) foi constatada na categorização e síntese dos aspectos recorrentes em ambas as sessões de prática do(s) participante(s). Ainda nessa etapa, a análise dos dados foi aprofundada com base em métodos mistos de Gerling e Santos (2010): para as autoras, os métodos mistos na pesquisa em práticas interpretativas consideram a interpretação construtivista dos processos e suas relações de sentidos e significados, demonstrando tensões, contradições e complementariedade em torno da investigação, bem como os desvios diferenciados e idiossincráticos do desempenho do participante. Assim, nove categorias foram estabelecidas como essências do fenômeno, cujas incidências foram contabilizadas para cada unidade constituída (A, B, C, etc.) e tratadas em termos de estatística descritiva e inferencial com o auxílio do software OriginLab® 8.5, resultando nos gráficos apresentados na discussão dos resultados; (4) Descrição do fenômeno e suas essências, materializada na discussão dos resultados dessa pesquisa.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A prática de P9 apresentou cinco unidades (A-E) para cada peça, a saber: *Peça 1* = A – toque das colcheias da mão esquerda, c.1-3; B- notas repetidas, c.7-8/15-16; C- voz superior dos acordes da mão esquerda, c.13-14; D- precisão rítmica das semicolcheias, c.16-22, E- decodificação da mão direita do c.22-27 e dedilhado do c.26; *Peça 2* = A- decodificação c.46-

61; B-decodificação c.62-95; C- memorização c.46-95; D- decodificação c.96-127; E- memorização c.1-61; Isso sugere que P9 foi capaz de selecionar autonomamente o que estudar com a atenção voltada a atender um ou dois aspecto(s) a cada unidade, características essas que são próprias de um competente (DREYFUS; DREYFUS, 1981; LESTER, 2005). As essências do fenômeno da prática pianística constatadas nessas unidades apresentaram-se em forma de nove Categorias Psicossensoriais, assim chamadas por englobarem aspectos de natureza psicológica e sensorial. Considerando que as mentes e disposições musicais de cada instrumentista podem restringir e/ou potencializar ações e procedimentos em função de conhecimentos, habilidades sustentadas por representações aurais, visuais e motoras assimiladas e construídas ao longo de suas práticas (PROVERBIO; BELLINI, 2018, p. 15-25), tais categorias caracterizaram-se como comportamentos, ações e desvios constatados nas sessões de práticas observadas, independentemente da obra estudada ou do tempo de prática despendido previamente ou durante a coleta de dados, a saber: (1) *Testar*: simulação da performance (trecho ou peça na íntegra); (2) *Repetir*: repetição literal ou diversificada de um fragmento (micro ou macro); (3) *Isolar*: subtrair qualquer elemento musical para focar a atenção em aspectos isolados (ex. estudar de mãos separadas); (4) *Alternar*: variação deliberada de qualquer elemento musical (ex. variação rítmica e de articulação); (5) *Explorar*: abordagem criativa de um aspecto para refinar a sonoridade (ex. experimentar um movimento gestual diferenciado para sanar uma dificuldade técnica-interpretativa); (6) *Ajustar*: modificação/correção percebida no produto sonoro (ex. correção de notas, delinear dinâmicas); (7) *Parar*: pausa para fazer qualquer coisa relacionada ou não à prática; (8) *Dispersão*: distração com fatores externos ou perda de atenção que afeta do resultado sonoro (ex. mexer no celular, tocar elementos desconexos da música estudada); (9) *Lapso*: falha de atenção durante a prática que permite o retorno à ação consciente (ex. erro de notas). A Figura 1 apresenta as incidências dessas categorias na prática de P9 a cada unidade.

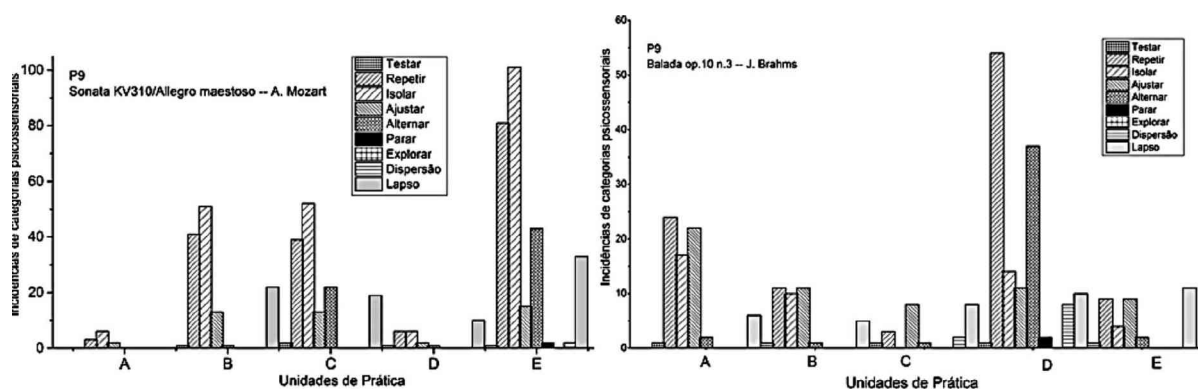


Figura 1. Incidências das categorias psicossensoriais na prática de P9: Peça 1-Sonata KV310/Allegro maestoso (A. Mozart), Peça 2-Balada op. 10 n.3 (J. Brahms).

Uma das perspectivas de deliberação corresponde aos procedimentos empregados por P9, definidos como maneiras aprendidas de “proceder e agir balizados por normas e convenções, fundamentadas por uma determinada tradição cultural como aquela da denominada música clássica ocidental” (SANTOS; HENTSCHKE, 2009, p. 72-73); dizem respeito aos modos como se pratica em prol da meta estabelecida, aqui vislumbrados nas categorias *repetir*, *isolar*, *alternar* e *explorar*. Nesse âmbito, cada categoria corresponde a uma forma procedimental



aprendida e assimilada através da prática instrumental, de maneira que tal procedimento pode apresentar-se como uma categoria singular, assim como um conjunto de categorias organizadas numa relação de intensidade, distribuição e frequência. A eficácia dos procedimentos é balizada na relação entre *ajustes* e *lapsos* observados, o que, grosso modo, pode ser entendido como a relação do quanto se erra (*lapso*) e do quanto se corrige/modifica (*ajustes*) o produto sonoro.

Nota-se na prática de P9 (Figura 1) que *repetir* e *isolar* apresentam incidências próximas na metade das unidades da Peça 2 (A, B, E) e durante todo o estudo da Peça 1, na qual também se identifica o padrão *isolar* (mais) + *repetir* (pouco menos) na maioria das unidades (A, B, C, E): essas informações sugerem que tal combinação é um procedimento arraigado na prática pianística (quicá o aprendido primeiramente e/ou mais rudimentar) e que ambas categorias podem ser distribuídas regularmente com o desenvolvimento da expertise. P9 *repete* pequenos desenhos motivicos, fragmentos curtos (2 a 6 compassos) e trechos maiores que atendem às delimitações estruturais das obras e nos quais se identifica foco de atenção, bem como *repetiu* constantemente após um dado *ajuste* (notas) como tentativa de fixar e/ou automatizar o *ajuste* realizado; ademais, o participante *isola* estudando de mãos separadas, sem pedal e/ou de vozes separadas. Por outro ângulo (Figura 1), se considerarmos os *alternar* somado a esse padrão, vê-se o procedimento *repetir* + *isolar* (próximas) + *alternar* (menos) (Peça 1, B, C, D, E; Peça 2, A, B, E) mais frequente, embora ainda menos incidente e não proporcionalmente distribuído em relação às outras duas: isso sugere um procedimento em desenvolvimento com essas três categorias conjuntas, distribuídas com certa regularidade. *Alternar* também se mostra mais constante, mais incidente e diversificada, com variações de andamento (devagar/rápido/apresando), ritmo, articulação e registro (oitava do piano). No entanto, vê-se que quanto o *alternar* torna-se mais incidente (Figura 1, Peça 2, D), *repetir* e *isolar* podem se distanciar, dando indícios que essas três categorias nem sempre se agrupam de forma equilibrada para níveis mais intermediários de expertise. Por outro lado, quando esses procedimentos foram intensificados por altas incidências dessas três categorias conjuntas associadas ao maior tempo de prática investido numa unidade (Figura 1, Peça 1, E; Peça 2, D), nota-se maior investimento de esforços e/ou energia para praticar, o qual é uma perspectiva de deliberação na prática dentre aquelas discutidas por Ericsson et al (1993). Em menor recorrência, vê-se ainda a omissão das categorias *alternar* (Figura 1, Peça 1, A) e *isolar* (Figura 1, Peça 2, C). Tais procedimentos, considerando ou não o *alternar* agregado ao *repetir* + *isolar*, apresentaram resultados distintos na relação entre *ajustar* e *lapsos*: na Peça 1 (Figura 1) os *lapsos* são mais incidentes que os *ajustes* praticamente em todo o estudo (exceto em A), sugerindo que o procedimento adotado não é eficiente; na Peça 2 (Figura 1), contudo, isso ocorreu em apenas uma unidade (E), sendo que nas demais as incidências de *ajustes* foram iguais àquelas dos *lapsos* (C) ou maiores (A, B, D), sugerindo maior sucesso na intenção de corrigir/melhorar o resultado sonoro em relação à Peça 1; contudo, o esforço identificado em ambas as peças não necessariamente implicou em maior sucesso e/ou produtividade na prática, visto que nas unidades em que este ocorreu os *lapsos* foram mais incidente que os *ajustes* (Figura 1, Peça 1, E) ou minimamente inferior a esses (Figura 1, Peça 2, D). Ademais, os exemplos de *lapsos* apresentaram-se como uma espécie de “gagueira” (no sentido metafórico) para corrigir notas tocadas erroneamente ou mesmo corretamente, falha na produção do *legato* (Peça 1, D) ou perda de fluência (Peça 1, E, Peça 2, A), ao passo que notas, dinâmicas, articulações, dedilhados, ritmos, planos sonoros/*voicing*, clareza, fluência e fraseado foram exemplos de *ajustes* constatados na prática de P9 em ambas as peças: esses resultados mostraram-se distintos daqueles de Hallam (1997; 2006), Oller et al (2009), Hastings (2011) sobre músicos com níveis mais elementares/intermediários de exper-



tise praticarem visando apenas tocar notas corretamente, negligenciando os aspectos expressivos e correção de erros das obras praticadas. Ainda na Figura 1, nota-se que na prática de P9 não há incidências de *explorar* em nenhuma das duas peças; contudo, cabe aqui ressaltar que esta esteve presente na prática dos demais casos investigados (ver MANTOVANI, 2018): isso sugere que *explorar* é uma categoria embrionária na prática de níveis mais elementares de expertise, que pode ocorrer eventualmente em prol de um objetivo específico (como ocorreu para o iniciante avançado – ver MANTOVANI, 2018) sem necessariamente compor um procedimento habitual considerando o agrupamento das outras três categorias *repetir*, *isolar* e *alternar* (como ocorreu para o proficiente e o expert – ver MANTOVANI, 2018). A categoria *testar* (Figura 1) também pode ser entendida como um procedimento, pois condiz a uma ação relacionada ao “como” estudar, nesse caso, ao como estudar a execução ininterrupta, tal como esperado numa performance; no entanto, seu cunho performático pareceu dissociá-la dos procedimentos habituais resultantes da interação entre *repetir*, *isolar* e *alternar*, (também *explorar* para o proficiente e o expert), visto que a relação de *testar* com essas categorias não integrou a formação de padrões congruentes em termos de proporção/equilíbrio e/ou proximidade/distanciamento; por essa razão, *testar* é aqui discutida em separado. Para P9 (Figura 1), notam-se mínimas incidências dessa categoria em ambas as peças, porém, essa ocorreu em quase todas as unidades ao executar um trecho maior ou obra na íntegra para verificar a memorização (Peça 2, C-c.46-95, E-c.1-62), reintegrar e/ou avaliar os aspectos estudados em separado anteriormente, ou para avançar na execução até identificar um novo aspecto a ser trabalhado. Em linhas gerais, *testar* pareceu funcionar como uma espécie de supervisão da prática para balizar o que já foi estudado e/ou o que se pretendia estudar. O aumento das incidências e da frequência com que essa categoria ocorreu nas práticas do participante é pouco/nada expressivo, sugerindo que esta pouco se adensa com o desenvolvimento da expertise, bem como que a simulação da performance é uma ação pouco realizada na prática pianística.

Outra perspectiva de deliberação diz respeito aos limites da atenção observados. Para Sternberg (2010), atenção é o meio pelo qual se processa ativamente uma quantidade limitada de informações a partir da enorme quantidade de informações disponíveis por meio dos sentidos, da memória e de outros processos cognitivos, uma tomada de posse pela mente que implica se afastar de algumas coisas para lidar efetivamente com outras. Nessa pesquisa, as informações processadas pelo participante dizem respeito às obras praticadas e à execução das mesmas; entretanto, alguns eventos desviaram e/ou redirecionaram a atenção do participante para outras informações que não essas, os quais são contemplados nas categorias *parar* e *dispersar* (eventualmente *lapsos*²). De acordo com a Figura 1, vê-se que *parar* e *dispersar* estão restritas apenas a uma ou duas unidades na prática de P9 (Peça 1 E, Peça 2, C, D), sugerindo uma atenção mais estável ao longo do estudo e maior concentração para praticar, que, segundo Ericsson et al (1993) são características de uma prática deliberada: *parar* para olhar a partitura, tirá-la do piano, e para mexer no celular; *dispersões* durante a execução aconteceram ao tocar notas a mais, errá-las ou omiti-las sem perceber tê-lo feito. Nota-se, ainda, o aumento de incidências de *parar*, *dispersão* e *lapsos* naquelas mesmas unidades em que P9 investiu mais esforços, próximas ao final da sessão de prática e relacionadas ao maior tempo investido nas

² O *lapse* não se caracteriza especificamente como um desvio da atenção, pois quando este ocorre não há uma mudança de foco, mas sim uma ruptura do mesmo que é imediatamente reestabelecida (ou tenta-se restabelecer). No entanto, uma alta incidência de *lapsos* acompanhada de *parar/dispersar* pode sugerir que a atenção encontra-se fragilizada; por essa razão, *lapsos* complementarão a discussão dos resultados acerca dos desvios e limites da atenção.



mesmas (Figura 1, Peça 1, 9'56" minutos em E; Peça 2, 11'48" minutos em D): isso sugere que a atenção pode ficar mais fragilizada em função do tempo de prática investido durante o estudo (à medida que se aproxima do final da sessão de prática) e/ou em função dos esforços empreendidos numa dada unidade. Futuras pesquisas podem investigar possíveis causas da instabilidade da atenção na prática, bem como o efeito dos esforços empreendidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudos anteriores têm descrito a prática de níveis elementares e intermediários de expertise como ações e comportamentos generalizados que transparecem uma visão negligente de qualquer perspectiva de deliberação que possa haver. Os dados aqui analisados apontaram que há perspectivas de deliberação para o nível competente e que essas ocorreram de forma dinâmica a cada unidade de prática, vislumbrada tanto nos procedimentos empregados (numa sistematização elementar e em desenvolvimento), nos limites da atenção observados (na concentração para praticar em quase todo o estudo), quanto nos esforços empreendidos (na intensificação dos procedimentos e tempo de prática investido). Esses dados contribuem com conhecimento empírico sobre prática e expertise, elucidando perspectivas de deliberação sobre o competente que podem fomentar reflexões sobre a conduta de ensino e prática pianística.

AGRADECIMENTOS

M. R. Mantovani agradece à CAPES pela bolsa concedida (PNPD/Processo n.º 88882.316268/2019-01). R.A.T.S. agradece ao CNPq (Projeto Universal 409012/2016-5).

REFERÊNCIAS

AIELLO, R.; WILLIAMON, A. (2002). Memory. In: PARNCUTT, R.; Mc PHERSON, G., (Org), *The science & psychology of music performance*. (p. 167-181). New York: Oxford University Pres.

BARRY, N. H.; HALLAM, S. (2002). Practice. In: PARNCUTT, R.; Mc PHERSON, G., E. *The science & psychology of music performance* (p. 152-165). New York: Oxford University Press.

BOURNE JR, L. E.; KOLE, J. A.; HEALY, A. F. (2014). Expertise: defined, described, explained. *Frontiers in Psychology*. Frontier. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3941081/pdf/fpsyg-05-00186.pdf>>. Acesso em: 2. Fev. 2018.

DEPRAZ, N. (2007). *Compreender Husserl*. Petrópolis, RJ: Vozes.

DREYFUS, S.; DREYFUS, H (1981). *Formal models vs. human situational understanding: inherent limitations on the modelling of business expertise*. Berkeley, University of California.

ERICSSON, A.; KRAMPE, R.; TESCH-RÖMER, C. (1993). The role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*. Disponível em: <<http://graphics8>.



nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice(PsychologicalReview).pdf> . Acesso em: 25. Maio. 2019.

GEMBRIS, H.; DAVIDSON, J. (2002). Environmental Influences. In: PARNCUTT, R.; Mc PHERSON, G. E. *The Science & Psychology of Music Performance* (p. 17-30). New York: Oxford University Press.

GERLING, C. C.; SANTOS, R. A. T. (2010). Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas. In: FREIRE, V. B. *Horizontes da pesquisa em música* (p. 96-138). Rio de Janeiro: 7 Letras.

GIORGI, A.; GIORGI, B. (2008). Phenomenology. In: SMITH, J. *Qualitative Psychology* (p. 26-52). Londres.

GOBET, F. (2016). *Understanding expertise: A multidisciplinary approach*. London, UK: Palgrave.

HALLAM, S. (1997). Approaches to instrumental music practice of experts and novices: Implications for education. In: JØRGENSEN, H., LEHMANN, A. C. (Ed). *Does practice make perfect?* (p. 89-107). Oslo: Norges musikkøkkole.

HALLAM, S. (2006). Learning through practice. In: *Instrumental Teaching: A practical guide do better teaching and learning* (p. 118-141). Oxford: Heinemann Educational.

HALLAM, S.; CREECH, A.; VARVARIGOU, M.; PAPAGEORGI, L. (2019) Are there differences in practice depending on the instrument played? *Psychology of Music*, 1-21. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735618816370?journalCode=po-ma>> . Acesso em: 18. Jun. 2019.

HASTINGS, C. (2011). How expert pianists interpret scores: a hermeneutical model of learning. *International Symposium on Performance Science*. Disponível em: <<http://www.performancescience.org/ISPS2011/Proceedings>> . Acesso em: 25. Mai. 2019.

KRUSE-WEBER, S.; PARNCUTT, R. (2013). Error Tolerance and Error Prevention in Music Performance: Risk - Versus Error Management. *International Symposium On Performance Science, Proceedings* (p. 27-32). Viena: European Association of Conservatories.

LEHMANN, A. C., SLOBODA, J. A., WOODY, R. H. (2007). Practice. In: *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills* (p. 61-81). New York: Oxford Un. Press.

LEHMANN, A. C., SLOBODA, J. A., WOODY, R. H. (2007). Expression and Interpretation. In: *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills* (p. 85-106). New York: Oxford Un. Press.

LESTER, S. (2005). Novice to expert: the Dreyfus model of skill acquisition. *Stan Lester Developments*. Disponível em: <<http://www.sld.demon.co.uk/dreyfus.pdf>> . Acesso em 20. Dez.2016.

MANTOVANI, M. R. (2018). *Perspectivas de deliberação do fenômeno da prática pianística em diferentes níveis de expertise*. (Tese de doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

OLLER, C.; ECHEVERRÍA, P.; HALLAM, S (2009). The use of musical scores in order to perform: An exploratory study with flute players. *International Symposium on Performance Science*. Disponível em: <<http://www.performancescience.org/ISPS2009/Proceedings/Rows/052MarinOller.pdf>>. Acesso em: 25. Jul. 2019.

PROVERBIO, A. M.; BELLINI, E.(2018). How the Degree of Instrumental Practice in Music Increases Perceptual Sensitivity. *Brain Research*, [s.l.], 1691, 15-25. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/29684337>>. Acesso em: 2 fev. 2018.

SANTOS, R. A. T.; HENTSCHE, L (2009). A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais. *Per Musi*. n. 19, 72-82. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-75992009000100008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 07. Jan. 2019.

STERNBERG, R. J (2010). *Psicologia Cognitiva*. Tradução: Dalle Luche, A. M., Galman, R. (5. ed.). São Paulo: Cengage Learning.

ULLÉN, F.; HAMBRICK, D.; MOSING, M. (2015). Rethinking Expertise: A Multifactorial Gene-Environment Interaction Model of Expert Performance. *Psychological Bulletin*. Disponível em: <<http://scottbarrykaufman.com/wp-content/uploads/2016/03/Ullen2015PsycholBull.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2017.



GOIÂNIA





A MATRIZ DJUNKER, COMO TÉCNICA GESTUAL, APLICADA À TRANSIÇÃO DA PERFORMANCE E QUALIDADE SONORA DA BANDA DE MÚSICA MILITAR

IVAIR GOMES DA SILVA
(Marinha do Brasil e UnB)
ivaindo@hotmail.com

DAVID BRETANHA JUNKER
(UnB)
maestrodjunker@gmail.com

Resumo: Este artigo abordará a interação entre os mestres de banda da marinha brasileira, com suas práticas, e a cooperação acadêmica, por meio da aplicação da técnica gestual matriz DJunker, abordando a metodologia da Pesquisa-Ação. Inicialmente, o estudo fará a exposição contextual da Banda da Marinha com algumas referências à atual forma de trabalho desenvolvida. Em seguida, tratará dos aspectos relacionados ao desenvolvimento da performance dos regentes com a aplicação da nova técnica gestual sob as perspectivas da Matriz DJunker. Em sua metodologia, esta investigação demonstrará o trabalho realizado com três regentes práticos dos grupos de banda da Marinha em Brasília e avaliará seus resultados através da aplicação de entrevista, como instrumento da pesquisa, tendo como propósito averiguar se houve, na prática dos regentes, o desenvolvimento da segurança gestual, da expressividade gestual e da qualidade sonora de seus grupos. Este estudo finalizará pontuando se, e quais intentos foram alcançados, em prol da transição técnica e sonora, por intermédio dos trabalhos desenvolvidos com as *Overtures* do repertório sinfônico.

Palavras-chave: Banda. Técnica gestual. matriz. Expressividade. Marinha brasileira.

The DJunker Matrix as gestual technique applied to the performance and sound quality of the transition of the Militar Music Band

Abstract: This article will address the interaction between Brazilian navy band conductors, their practices and academic cooperation through the application of the DJunker matrix's gesture technique, addressing the methodologies of Action Research. Initially, the study will make the contextual exposition of the Navy Band with some references to the current form of work developed. Then, it will deal with the aspects related to the development of the conductors' performance with the application of the new gesture technique from the DJunker Matrix perspectives. In its methodology, this investigation will demonstrate the work done with three practical conductors of the Navy band groups in Brasilia and will evaluate their results through the application of an interview as a research instrument, aiming to verify if there was, in the practice of the conductors, the development gestural movement, gestural expressiveness and sound quality of their groups. This study will end outlining if and what was achieved, in favor of the technical and sound transition, through the works developed with the *Overtures* of the symphonic repertoire.

Keyword: Band. Gesture technique. Matrix. Expressiveness. Brazilian navy.

INTRODUÇÃO

As discussões sobre performance ganham abrangência nas pautas acadêmicas. Assim ocorre com o descortinar dos concertos sinfônicos da banda de música da Marinha do Brasil sediada no Distrito Federal e seus regentes. Tais apresentações ocorrem no cenário nacional, quer seja em ambientes públicos ou em salas de concertos, o que enseja particular atenção ao estudo da atuação dos regentes à luz da academia.

Segundo Gerling e Souza (2000) a performance musical é parte de um sistema de comunicação no qual o compositor codifica as ideias musicais, o intérprete decodifica os elementos



da escrita musical e transforma em sinal acústico (sonoro), que é decodificado e distinguido pelo ouvinte.

Partindo do pressuposto de ser a performance musical a área do tema central deste estudo, este artigo procura tratar de questões referentes ao repertório musical utilizado pela banda da marinha em Brasília, seguindo as peculiaridades de seu emprego diário alterado para a construção de uma Banda de Concerto. Para tanto, foram realizados trabalhos com obras destinadas a orquestras sinfônicas que serviram como parâmetro de construção da sonoridade sinfônica.

Pretende-se, com essa atividade, chegar a uma conclusão concernente ao processo de preparação dos músicos e mestres regentes quanto à realização desse repertório. Neste caso específico, foi realizado um trabalho de transição utilizando a matriz DJunker no aprimoramento técnico dos regentes aplicada na prática das chamadas *Overtures*, forma musical estabelecida a partir da prática barroca, mais especificamente para as aberturas de óperas francesas, daí seu nome nessa língua. Isso, com o objetivo de apurar a sonoridade da referida Banda de Concerto, além da acuidade técnica de seus integrantes e regentes.

A matriz foi utilizada com o fim de auxiliar no desenvolvimento da técnica gestual da regência, com a finalidade de explorar as habilidades cognitivas e motoras. Segundo Palmer (1997), a performance musical, em seu contexto, abarca um campo farto que possibilita o estudo das habilidades cognitivas e motoras.

Dentro dessa ótica, o artigo destina-se a realizar uma análise de dados, através do processo de pesquisa-ação, em coordenação com a academia para apontar se os meios de possível contribuição ao percurso de transição da Banda de Concerto e à desenvoltura dos regentes militares no âmbito da Marinha do Brasil no Distrito Federal foram alcançados através da metodologia aplicada.

O que se pretende, com este estudo, é trazer à luz alguns conceitos e ideias praticadas atualmente na academia, na área de regência. A partir daí, avaliar se poderão ou não contribuir para a abertura de novas diretrizes voltadas para a pesquisa em performance no âmbito das atividades musicais praticadas nos conjuntos militares.

A BANDA MILITAR E SUA ESTRUTURA

Os músicos que compõem essas bandas são selecionados em concurso público para atuar em sua especialidade, como executantes, na função inicial de Terceiro Sargento Fuzileiro Naval Músico, ascendendo até a função de Sub-Oficial Fuzileiro Naval Músico nas Bandas da Marinha do Brasil (MB). No decorrer da carreira, o músico passa por cursos internos que o habilitam a assumir a frente de uma Banda como regente. Nesse caso, o militar que exerce essa função tem uma denominação interna específica – designada pelos militares em geral como “mestre da banda” e o seu auxiliar é o “contramestre da banda”.

O mestre da banda, no caso, equivale a um regente titular e é o responsável pela regência de algumas bandas da Marinha. Ele é capacitado para exercer a liderança militar dos componentes e a liderança musical em toda sua plenitude.

A mudança no contexto estrutural da banda e a atuação dos mestres que participam da Banda da Marinha no Distrito Federal compõem o delineamento deste artigo. A preparação da Banda passa pela coordenação e orientação musical desses mestres. A titularidade da função de regência também passa pelas mãos do Sub-Oficial, auxiliado por outros da mesma graduação.



Com a batuta nas mãos os Mestres das Bandas têm a responsabilidade de corrigir quando algum instrumentista comete um erro ou fica descontraído, visto que a beleza da peça executada precisa ser preservada em sua maior unicidade.

A MATRIZ DJUNKER E SEU EMPREGO NA TRANSIÇÃO

A Matriz compõe uma série sistematizada de exercícios gestuais, baseados nas matrizes matemáticas, com a finalidade de desenvolver os aspectos cognitivo e motor no cérebro do regente. Segundo Palmer (1997), os estudos psicológicos da performance visam teorias de mecanismos de desempenho, o que se ajusta ao enfoque ensinado com a matriz. A autora ainda aponta as limitações cognitivas ou motoras podem induzir o desempenho do performer.

A metodologia de estudo específica que a matriz integra contribui para que o praticante desenvolva gradualmente os elementos fundamentais de técnica de gesto e essa peculiaridade foi determinante para o trabalho desenvolvido entre os músicos participantes da liderança da banda em questão. Sua aplicação possibilitou o aumento das habilidades de coordenação motora, bem como viabilizou uma maior independência dos braços direito e esquerdo e os movimentos com as mãos. Além disso, aspectos como foco e concentração do regente foram desenvolvidos.

O que se pretende aqui é avaliar se essa prática alcança a evolução profunda da regência que se deve tanto à necessidade de comunicação gestual para transmitir informações específicas aos executantes, silenciosamente, sem interromper a execução, quanto ao reconhecimento da importância da relação entre a gestualidade do regente e as qualidades musicais da *performance*.

O propósito a ser alcançado através dessa metodologia será o de avaliar se a aplicação do tratado Matriz DJunker será eficiente, no desenvolvimento dos regentes, mediante três perspectivas: 1 - Como instrumento no aprimoramento da Técnica Gestual; 2 - O desenvolvimento da qualidade sonora por intermédio das *Overtures*; e 3 - O desenvolvimento da expressividade musical através dos novos parâmetros de gesticulação a partir da Matriz DJunker.

A Matriz DJunker como instrumento no aprimoramento da técnica gestual

O conceito de técnica delineado por Fernandez (2000, p. 11) abarca a busca do quadro experimentado no processo da transição. O autor define técnica como “a capacidade concreta de poder executar uma passagem determinada da maneira desejada, ou seja, domínio do gesto de forma coordenada e controlada”. Ao tratar da gesticulação espacial, manter-se-á o foco diante do entendimento de que o domínio do gesto na regência é compreendido, de forma notória no meio acadêmico, como uma ferramenta indissociável da conduta do regente. Isso seria dizer que reger é efetivamente saber marcar compasso e tempo de uma obra musical. Todavia, o gesto pessoal da interpretação do regente vai muito além de uma padronização previamente estipulada. E, na medida em que o regente, como intérprete musical, alcança o entendimento do texto musical, ele procura empregar, através do gesto, as nuances necessárias para demonstrar a sua interpretação.

Para Scherchen (1989, p. 3), “de fato, não existe nem mesmo um método padrão de ensinar a técnica de nossa arte, um método provendo professores e pupilos com material para exercícios sistemáticos e lidar, em uma ordem gradual, com os problemas da regência”. Em que se



pese o fato de que o trabalho realizado não pretende esgotar as necessidades de apuração técnica existente e nem o poderia em tão pouco tempo.

O trabalho técnico em torno da matriz procurou preencher a lacuna indicada por Scherchen (1989, p. 3) na medida em que delineou movimentos relevantes a serem executados nas obras trabalhadas. O que resume sobre o benefício contido em métodos diversos com sua ponderação, ao dizer que “alguns deles dão diagramas mostrando os principais movimentos usados na regência”.

Um dos aspectos da técnica gestual, os conceitos de preparação e antecipação são tratados no estudo da matriz em grande escala. Um dos seus objetivos principais é exatamente fazer com que o regente se torne apto a dominar com grande destreza a técnica gestual, a ponto de estar devidamente preparado para todo tipo de mudança musical que estiver à frente. Há vários tipos de efeitos sonoros, cujo tratamento pode ser transportado para a Matriz, com a finalidade de que se desenvolva uma técnica gestual adequada, com preparação e antecipação moldadas a cada um deles. Os que têm maior relevância são os cortes, fermatas, alterações de andamento (agógica) e os sinais de dinâmica.

Junker (2010, p. 85) também afirma que “a acuidade do maestro é que irá definir qual parte do repertório necessita de mais tempo, de maior dedicação, por apresentar-se mais fraca em relação às outras” o autor destaca, ainda, algumas etapas ou áreas a serem trabalhadas durante os ensaios, a saber: afinação, ritmo, dicção, dinâmica e agógica. Gomes e Ostergren (2015, p. 161) entendem que “no ensaio, o regente diseca a composição com a intenção de clarear suas estruturas aos músicos para expor o significado e a relação entre as partes”. Feito isso, ele deixa o resto para a *performance*. Esse repositório possibilitou o exercício mais apurado da qualidade sonora do grupo, bem como da consciência do regente ou mestre de banda, no caso em questão.

A Matriz DJunker sob perspectiva do desenvolvimento da qualidade sonora por intermédio das *Overtures*

As *Overtures* possuem trechos que auxiliam na ambientação dos músicos e proporcionam momentos de exercícios para os mestres de banda. As introduções são lentas, seguidas do tema principal inicial e uma extensa ligação para chegar ao segundo tema principal, um crescendo e uma sessão de encerramento. Essas obras, com essas características tornam-se ferramentas úteis durante os ensaios, no que se concerne aos gestos.

Em 2010, Cerqueira chama atenção para a objetividade no desenvolvimento como meta primária à definição de uma metodologia adequada, visto que a abordagem dependerá do campo de atuação do performer no que se refere ao estilo musical a ser trabalhado. Ele considera o uso do repertório (peças a serem trabalhadas) como material didaticamente correto, que deve constar de uma rotina diária de estudo. No contexto em questão, pôde ser analisado e alocado ao longo do trabalho de transição.

É fundamental que se implemente uma gestão do repertório de acordo com classificação bem definida do conteúdo musical, bem como a aplicação de conceitos de instrumentação musical que regulam os objetivos e a maneira de compor peças originais, concebidas para orquestras sinfônicas, e adaptá-las para serem interpretadas pelas bandas de música. Há diferentes peças de gêneros que são interpretadas por bandas militares com suas respectivas classificações em grupos: marchas, músicas populares, temas diversos (filmes, novelas, seriados, etc) e sinfonias eruditas próprias para bandas sinfônicas ou transcrições de orquestras sinfônicas.



Como citado acima, neste estudo serão abordadas apenas as peças musicais do gênero erudito, mais especificamente as *Overtures*, compostas para orquestras sinfônicas, transcritas para bandas de concerto ou banda sinfônica. Há uma parcela considerável de obras catalogadas pelos arquivos musicais das Bandas na marinha nessa categoria.

Tais obras correspondem a arranjos de música de moda e temas de ópera favoritos, com a presença também de algumas obras e composições originais, como valsas, marchas, fantasias, aberturas, pouturrís, suítes entre outras peças variadas. A interpretação de transcrições baseadas principalmente no repertório operístico e sinfônico é a meta de performance dos mestres que regem tais bandas. Dentre as *Overtures* que compõe o arquivo musical das Bandas de música da Marinha do Brasil destacamos os seguintes:

Tabela 1.

OBRA	COMPOSITOR	TRANSCRIÇÃO
Alvorada	Antônio Carlos Gomes	Geraldo Magela Gouveia
Egmont	L. V. Beethoven	Theo Roses Tabani
La Forza Del Destino	G. Verdi	M. L. Lake
Light Cavalary	Franz Von Suppé	Charles Godfrey
O Guarani	Carlos Gomes	Herbert L. Clarke
Willian Tell	Gioacchino Antonio Rossini	Erik W. G. Leidzen
1812	P. Tschalkowsky	Maykew L. lake
Candide	Leonard Bernstein's	Clare Grundman
Nabucodonosor	Giuseppe Verdi	Marcos Luiz Mendes Feitosa
Fosca	Antônio Carlos Gomes	Assis Republicano

Fonte: Elaborada pelos autores.

O trabalho desenvolvido com estas obras viabilizou o exercício da prática, o aprimoramento e, conseqüentemente, contribuiu para construir uma gestualidade que atenda às atribuições básicas do regente, tais como: entradas, cortes, indicação de tempo, dinâmicas, acentos, nuances interpretativas, etc. A prática constante desses gestos permitem o desenvolvimento de uma linguagem técnica básica de regência e uma melhor expressividade em seu gestual.

A Matriz DJunker sob perspectiva do desenvolvimento da expressividade musical

Segundo Lamb (1988), a rigidez dos padrões de marcação dos compassos deve ser alterada para permitir que as qualidades expressivas de um regente sejam inseridas em seus gestos. Ele trata da importância gestual fluente de acordo com o contorno das nuances musicais. Ele ainda acrescenta que “a expressão deve ser exibida nos gestos e no rosto do regente para que o conjunto seja afetado por ela.

Cabe ressaltar que a análise do gesto nesta pesquisa é fundamentada na ação espacial da condução de uma Banda e seu produto sonoro. Diante disso, intencionou-se aprofundar o trabalho com a matriz com o intuito de solidificar a habilidade motora e, então, praticar os diferentes padrões de regência, chegando ao pleno domínio de cada um deles.



Ao tratar da expressividade gestual do regente, durante a transição, o trabalho deteve-se ao propósito de apontar ferramentas capazes de subsidiar a performance desses regentes atuantes e seus auxiliares diretos nos seguintes pontos considerados fundamentais para desenvolvimento: coordenação motora, concentração, memória, e qualidade expressiva da gesticulação por intermédio de uma proposta sistematizada trabalhada na matriz

A expressividade musical é difícil de ser abarcada em parâmetros objetivos. Nesta pesquisa foi mantida a forma defendida por Benetti (2013, p. 10), que assim a define: (...) “a expressividade consiste em um fenômeno de comunicação influenciado pela habilidade do performer em transmitir a mensagem, estrutura, carácter, intenção musical e emoção” o que é viabilizado por mecanismos de execução bem ajustados, desde parâmetros físicos a elementos estéticos. Além disso, de acordo com Junker (2013, p. 188), a “expressividade, aliada a técnica gestual, é a maior riqueza na regência, quando exercida após o devido estudo”, o autor acresce quanto à clareza do regente relacionada ao entendimento das intenções do compositor e concepção musical do repertório a ser executado, bem como quanto à junção da expressividade com a técnica gestual do regente, o que enseja o centro motivacional desta pesquisa em torno das Bandas militares da Marinha no momento em que a comunidade acadêmica vem tratando o assunto da performance musical com mais veemência.

MÉTODO DA PESQUISA

Quanto à forma de abordagem ao assunto, foi seguida uma proposta metodológica da pesquisa ação que tem por pressuposto: aclarar e diagnosticar uma situação prática ou um problema prático que se quer melhorar ou resolver; formular estratégias de ação; desenvolver essas estratégias e avaliar sua eficiência; ampliar a compreensão da nova situação. (FOGAÇA, n.a.). Isso, na perspectiva de transferir conhecimento e habilidades. Nesse sentido, apresentou-se a Matriz DJunker para três (03) integrantes da Banda da Marinha, com o intuito de realizar um trabalho baseado na proposta da matriz, um trabalho prático aplicado nas *Overtures* e uma entrevista aos envolvidos em busca do *feedback*.

Os exercícios aplicados alcançaram até o ciclo de compassos quinários e se mostraram eficazes ao serem aplicados nas obras selecionadas, a saber: *O Guarani*, *Egmont*, *William Tell* e *Alvorada*. Concomitante aos exercícios, foram realizados trabalhos de ensaios com algumas *Overtures* que ensejam uma acuidade do regente e ostentam uma farta referência contida nas redes sociais, como fonte de consulta, tanto para o regente, quanto para os integrantes envolvidos no processo de transição.

Quanto à entrevista dos envolvidos, passa-se, então, à descrição do resumo extraído do resultado, conforme dados coletados dos participantes envolvidos no processo como mestres ensaiadores e regentes da banda em algumas apresentações com o intuito de averiguar e ajustar o andamento da transição.

Entrevistas:

Entrevistado 1 - Possui bacharel na área de música pela UFRJ e exerce funções de liderança a frente do grupo. Relatou que a matriz apresenta uma boa dinâmica para o desenvolvimentos da técnica gestual, auxilia na manutenção do padrão gestual, além de trabalhar os pontos de corte e antecipação que podem representar dificuldades nos dias de trabalho com o grupo. Resumiu a matriz como uma ferramenta capaz de construir um gestual seguro. Em su-



as palavras, declarou o seguinte: “Achei massa”. Entende que o trabalho concomitante com as *Overtures* melhorou a sonoridade da banda, bem como viabilizou a acuidade técnica dos integrantes, mesmo sendo aberturas transcritas de Orquestras. A banda ganhou conjunto e desenvolveu a leitura musical.

Entrevistado 2 - Possui nível técnico na área de música obtido na Marinha e exerce função de liderança a frente do grupo. Relatou que a matriz apresenta uma riqueza muito grande no que se refere a técnica gestual e que precisa de mais tempo para progredir com os exercícios desta. Acredita que o desenvolvimento do gestual tem sido benéfico ao resultado sonoro da banda, porque o nível técnico da banda é excelente. Fez a seguinte observação com relação à pronúncia sonora: tanto o som emitido quanto a capacidade do músico de ouvir os outros sofreram influência positiva do trabalho. Concluiu dizendo que as *Overtures* foram fundamentais para a audição interna entre os músicos e o mestre no contexto da timbragem entre os vários naipes.

Entrevistado 3 - Possui nível técnico na área de música obtido na Marinha e exerce função de liderança a frente do grupo, além de ser arranjador do grupo no trabalho da banda musical e aluno do curso de arranjos da Escola de Música de Brasília. Relatou que a matriz é um grande reforço para a manutenção do padrão gestual e sem dúvida oferece um terreno fértil a ser, ainda mais, explorado. O trabalho da matriz aliado às *Overtures* deu um toque diferenciado na rotina da banda militar por explorar a parte técnica tanto dele como regente quanto dos músicos. Destaca o desenvolvimento do lado interpretativo associado ao cognitivo ao oferecer uma diferença na rotina de trabalho diário que normalmente se adota. Ressaltou o ganho que teve com o trabalho das nuances treinadas com a matriz associado ao maior nível de detalhamentos alcançados nos ensaios.

CONCLUSÃO

Embora haja uma disparidade na formação adotada entre a banda do tipo acima descrita e orquestras, buscou-se neste artigo demonstrar o desenvolvimento ocorrido com a transição de metodologia adotada no contexto de uma banda militar, além de investigar o desenvolvimento adquirido no que se refere à transição do grupo musical e sua performance para poder aplicar na conduta de atuação que envolve os mestres de banda na Marinha do Brasil.

Sugere-se a adoção de prática delineada com base em análise de tratados, métodos e estudos específicos para aumentar o nível corrente de performance chegando ao ponto de expert. Em (1998), Harnoncourt disse que o ato do regente se aprofundar na erudição, aliado à sua sensibilidade musical, tornam-se pontos determinantes de uma regência eficaz.

Espera-se que o caso apresentado auxilie na elaboração de trabalhos futuros. Sugere-se, ainda, o aprofundamento no assunto dentro do tema em foco, isso por conta do baixo número encontrado de pesquisas e artigos, que são voltados para o desenvolvimento da performance musical na área militar nos anais das diversas áreas de pesquisa no âmbito nacional.

REFERENCIAS

BENETTI, A. Jr (2013). *Expressividade e performance: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório*, v. 19 p. 2, Revista eletrônica da ANPPOM.



CERQUEIRA, D. L. (2010). *Teoria da Performance Musical, Musifal*, v. 2 p. 5. Revista eletrônica de música da Universidade Federal de Alagoas.

FERNADEZ, J. N. (2000). *Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu brasileiros*, n. 5, p. 45-58, Revista da ABEM.

FOGAÇA, Jennifer. *Pesquisa - Ação*, disponível em: <https://educador.brasilecola.uol.com.br/trabalho-docente/pesquisa-acao.htm>. Acessado em 27/07/2019.

GERELING, C. C.; SOUZA, J. (2000). *A performance como objeto de investigação*. I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, p. 114-125. Belo Horizonte: UFMG.

GOMES, H. C. e OSTERGREN E. A. (2015). *A preparação dos regentes na construção da sonoridade orquestra*, v. 3 p. 5, Revista Vortex.

HARNONCOURT, N. (1988). *O discurso dos sons: caminhando para uma nova compreensão musical* (2. ed). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Editor.

JUNKER, D. B. (2010). *Panoramas da Regência Coral: Coro Sinfônico Comunitário da UNB – uma história de vozes e vidas*/David Junker Brasília: Escritório de Histórias.

JUNKER, D. B. (2013). *Técnica e Estética – Panoramas da Regência Coral – Brasília: Escritório de Histórias*.

LAMB, R. K. (1988). *Including women composers in music curricula: development of creative strategies for the general music class, grades*, p. 5-8.

OXFORD DICTIONARY OF MUSIC (6th Ed.) 2013. Oxford University Press, Published online: <http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-2091?rskey=MyAahs&result=2021> accessed on 03/14/2019

PALMER, C. (1997). *Music performance*. Annual review of psychology, n. 48, p. 115-138.

SCHOENBERG, A. (1926). *Mechanical Musical Instruments*. In: Style and Idea. Ed. Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.



“AGITATA DA DUE VENTI”: O DISCURSO CENTRAL DE VIVALDI-GOLDONI (1735), O DISCURSO SUBLIMINAR DE CECILIA BARTOLI (2009) E O DISCURSO DO DISCURSO SUBLIMINAR DE KIMCHILIA BARTOLI (2015)

FAUSTO BORÉM

UFMG, Grupo de Pesquisa “Pérolas” e “Pepinos” da Performance Musical
faustoborem@gmail.com

Resumo: O discurso central do compositor Antonio Vivaldi e de seu libretista Carlo Goldoni na aria “*Agitata da due venti*” é uma metáfora sobre o medo e o desespero amoroso da personagem operística Constanza. Mas no vídeo emblemático de 2009, a mezzo-soprano Cecilia Bartoli prefere comunicar, ao invés do discurso central dos autores, um discurso subliminar sobre um tema que vai da apreensão do desafio à alegria da vitória de uma personagem que representa sua própria pessoa. Por outro lado, em um vídeo emblemático de 2015, o personagem Kimchilia Bartoli, representado pelo contrateno Kangmin Justin Kim, também ignora o discurso de Vivaldi e Goldoni e constrói um discurso paródico sobre o discurso subliminar de Cecilia Bartoli. A análise destas três fontes primárias (uma partitura e dois vídeos de música) mostra que os performers podem, na construção do trinômio con(texto)-som-imagem de suas interpretações musicais, optar por discursos que se desviam radicalmente da proposta inicial dos autores de uma música. Mais do que isto, percebe-se, nestes três estudos de caso baseados no *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música; Borém, 2019 and 2016), que o trabalho criativo dos performers pode ultrapassar, em muito, os papéis de comunicadores de sentidos que, normalmente, lhes é atribuído na realização musical.

Palavras-chave: construção da performance musical. discursos principal e subliminar na performance. Cecilia Bartoli. Kimchilia Bartoli. análise de vídeos de música.

“*Agitata da due venti*”: the central discourse by Vivaldi-Goldoni (1735), the subliminal discourse by Cecilia Bartoli (2009) and the discourse of the subliminal discourse by Kimchilia Bartoli (2015)

Abstract: The discourse by composer Antonio Vivaldi and his librettist Carlo Goldoni in the aria “*Agitata da due venti*” is a metaphor about the fear and despair in love of this opera’s character Constanza. But in an emblematic video of 2009, mezzo-soprano Cecilia Bartoli prefers to communicate, rather than the authors’ central discourse, a subliminal one that progresses from the apprehension of challenge to the joy of victory of a character that represents herself. On the other hand, in an emblematic video of 2015, the character Kimchilia Bartoli, played by countertenor Kangmin Justin Kim, also ignored Vivaldi and Goldoni’s story and constructs a parody discourse about Cecilia Bartoli’s subliminal discourse. The analyses of these three primary sources (a score and two videos of music) prove that performers may, in the construction of the con(text)-sound-image trinomial of their music interpretation, make an option for discourses that deviate radically from the original proposal of the composers. More than that, one perceives in these three case studies based on *mAAVm* (Method for the Analysis of Audios and Videos of Music; Borém, 2019 and 2016), that the creative work of performers can far surpass the roles of meaning communicators usually assigned to them in the realization of music.

Keywords: musical performance construction. main and subliminal discourses in performance. Cecilia Bartoli. Kimchilia Bartoli. analysis of music videos.

INTRODUÇÃO

Com frequência, os performers adicionam, alteram e removem elementos superficiais ou estruturais durante a performance de uma obra musical. A fim de enfatizar o discurso principal proposto na partitura, eles geralmente recorrem a informações adicionais como práticas históricas de performance, contexto do processo de composição, estilo do compositor, letras de



canções, gestos teatrais etc. Mas, às vezes, os performers contradizem o discurso principal do compositor e adicionam uma camada secundária de sentidos, para criar novos significados na construção e comunicação de suas interpretações.

A presente pesquisa tem como base a ária “*Agitata da due venti*” da ópera “*Griselda*” (1735), composta por Antonio Vivaldi (1678-1741) e seu libretista Carlo Goldoni (1707-1793). Esta ária coloratura ¹ se tornou conhecida principalmente por ser um grande desafio desta técnica vocal, mesmo entre cantoras reconhecidas por seu virtuosismo.

Cantada durante o 2º Ato da ópera pela personagem Constanza, este *tour de force* de Vivaldi e Goldoni gira em torno das atmosferas de medo e desespero. No entanto, em um vídeo de 2009, a mezzo-soprano Cecilia Bartoli optou por esconder grande parte desses sentimentos, sobrepondo a eles uma atmosfera de desafio (ou seja, cantar com perfeição uma obra de extrema virtuosidade), progredindo do nervosismo de estar no palco, culminando com o sucesso de sua apresentação e, enfim, chegando à felicidade. Por outro lado, em um vídeo de 2015, o contratenor Kangmin Justin Kim, muito conhecido pela personagem Kimchilia Bartoli, que criou baseado em Cecilia Bartoli, dá um passo adiante de seu modelo, realizando uma versão paródica da ária e imprimindo a ela novos significados. Ambas, Cecilia e Kimchilia, são exemplos de como os performers da música, planejando minuciosamente o trinômio (con)texto-som-imagem, podem mudar o significado de uma obra e, mesmo, a percepção geral da forma musical em seus discursos subliminares.

Metodologicamente falando, o presente artigo envolve três estudos de caso, cujas fontes primárias são uma partitura (Vivaldi e Goldoni, 1735) e dois vídeos (Bartoli, 2009; Kim, 2015). É um estudo, portanto, de natureza analítica e comparativa, cujos procedimentos utilizam ferramentas e conceitos interdisciplinares por mim propostas no *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música; Borém, 2019 e 2016): (1) o *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual), construído com fotogramas aos quais são superpostos sinais gráficos indicando movimentos, expressões faciais, significados etc... (2) a *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual), que é combinação de *MaPAs* com notações musicais (pauta, gráficos, esquemas etc.); (3) o *Modelo Circunflexo dos Afetos na Música* (adaptado do modelo proposto por James Russel, 1980, na psicologia); (4) a *Cinesfera do Músico* (adaptado do conceito de Rudolf Laban, 1978, proposto para atores e dançarinos), que se refere ao espaço que se expande, contrai e translada ao redor do performer no palco.

VIVALDI-GOLDONI E O DISCURSO DO MEDO E DO DESESPERO

O Ex.1 mostra o poema original de Goldoni, “*Agitata da due venti*”, em italiano (com sílabas em negrito e sublinhadas onde ocorrem as coloraturas) e sua tradução para o português, já com suas duas estrofes organizadas na forma ABA, musicadas por Vivaldi. Nesta ária, Constanza, a filha da protagonista Griselda, se vê entre a cruz e a espada, pois está, como sugere o primeiro verso da Seção B, ambígua entre o dever (casar-se com o Rei Gualtiero) e o amor (casar-se com o Príncipe Roberto). Ainda no Ex.1, estão ressaltadas em roxo as palavras que podem ser tomadas como índices de medo: “agitada”, “treme”, “mar turbulento”, “medo” e “naufragar” na Seção A e a palavra “sobressalta” na Seção B. Em **vermelho**, concentradas na Seção B, estão marcadas as palavras que podem ser tomadas como índices de tristeza: “**não resiste**”, “**desistindo**” e “**desesperar**”.

¹ Coloratura pode ser descrita como a “... habilidade de realizar passagens melódicas ágeis vocalizadas sobre uma ou mais sílabas de determinada palavra do texto.” (Pereira e Borém, 2017, p. 33).



Agitata da due venti

Seção A:

*Agitata da due venti,
freme l'onda in mar turbato
e 'l nocchiero spaventato
già s'aspetta a naufragar.* [coloratura]

Seção B:

*Dal dovere da l'amore
combattuto questo core
non resiste e par che ceda
e incominci a desperar.* [coloratura]
Ah! [coloratura] *a desperar, a desperar.*

Seção A:

*Agitata da due venti,
freme l'onda in mar turbato
e 'l nocchiero spaventato
già s'aspetta a naufragar.* [coloratura]
... *a naufragar.* [coloratura]

Agitada por dois ventos

Seção A:

Agitada por dois ventos,
treme a onda no **mar turbulento**
e o timoneiro com **medo**
já espera **naufragar**.

Seção B:

Por dever e por amor
este coração **sobressalta**
não resiste e, **desistindo**,
começa a se **desesperar**.
Ah! a **desesperar**, a **desesperar**.

Seção A:

Agitada por dois ventos,
treme a onda no **mar turbulento**
e o timoneiro com **medo**
já espera **naufragar**.
... **naufragar**.

Ex.1: Poema de Carlo Goldoni para a ária “*Agitata da due venti*”, com marcações das sílabas com coloratura, as palavras ligadas às emoções do **medo** e da tristeza e a respectiva tradução para o português.

Recorrendo ao *Modelo Circunflexo dos Afetos na Música* (Borém, 2019, Borém e Taglianetti, 2016, adaptado de Russell, 1980, p. 1174), pode-se associar estes grupos de palavras às atmosferas “**alarmado**” (situada no Quadrante III) e “**miserio**” (situada no Quadrante I). Estas atmosferas refletem emoções complexas (pois misturam expectativas, o amor e a ambiguidade) na ambiência marítima metafórica de Goldoni. Mas elas nos remetem, principalmente, como sugeri acima, a duas das seis emoções básicas (ou universais) corroboradas pelo psicólogo Paul Ekman em seus estudos seminais nos últimos 50 anos (Ekman, 2106 e 1970; Ekman e Friesen, 2003 e 1969;): o **medo** (predominante na Seção A) e a tristeza (exclusiva na Seção B).

Ambas as atmosferas (“**alarmado**” e “**miserio**”) são socialmente aceitas como valências negativas (Quadrantes 1 e 3 de Russel), mas possuem níveis de intensidade opostos (alta estimulação e baixa estimulação). Na Seção A, a grande intensidade causada pelo medo sugere, no Quadrante 3 um espectro mais amplo que poderia combinar nuances de afetos crescentes como “estressado”, “tenso”, “amedrontado” e, finalmente, “alarmado”. Já na Seção B, dada a baixa intensidade e acabrunhamento resultante da tristeza e nostalgia que a personagem sugere, pode-se imaginar um espectro afetivo no Quadrante 1, que combina, em níveis decrescentes, os adjetivos “triste”, “nostálgico” e, finalmente, “miserio”.

Este contraste provido no texto de Goldoni dá a Vivaldi material para que ele componha “*Agitata da due venti*” no esquema ABA segundo um binômio texto-música musicalmente contrastante. Isto serve, de fato, à forma tradicional da ária de ópera, em que a Seção A abriga o virtuosismo da coloratura (com mais energia), que depois é seguida pela Seção B, mais introspectiva (o que, tradicionalmente, sugere uma realização mais lenta) e que leva ao *da capo*, que traz de volta a tensão e virtuosismo da Seção A.



Ao mesmo tempo em que cria grande unidade estrutural na macroforma, Vivaldi imprime grande coerência composicional em níveis locais. Por exemplo, ele explora a relação texto-música de maneira muito sofisticada na escolha dos contornos melódicos de alguns motivos. O Ex.2 mostra que, mesmo visualmente, pode-se reconhecer elementos metafóricos do poema, como a expectativa do naufrágio, nos vários motivos ondulantes (como pequenas ondas e grandes vagas no mar; veja c.16-19, 24- 26, 55-57 e 64-66) ou escalas que apontam para baixo (como um barco que naufraga; veja c.23).

Ex.2 – *EdiPA* com a relação texto-música na escrita de Vivaldi em “*Agitata da due venti*”, cujos contornos melódicos de motivos lembram pequenas ondas (c.17-18, 55-57 e 64-66), grandes vagas (c.16-17 e 24-27) e o naufrágio iminente (c.23-24).

CECILIA BARTOLI E O DISCURSO DESAFIO-VITÓRIA

A maioria dos cantores de ópera que se tornam experts na performance de coloraturas assumem uma postura no palco com tamanha concentração para realizar esta técnica, que resulta em certa imobilidade corporal. Para muitos deles, movimentos corporais não envolvidos na produção do som e no controle da coluna de ar podem, de fato, se tornar um elemento de perturbação ou distração durante a performance. Diferentemente, Cecilia Bartoli integra à sua articulação quase impecável dos sons, uma construção cênica sublinhada com muitos movimentos de tronco, ombros, braços, dedos, pescoço, cabeça e, especialmente, expressões faciais, que resultam em uma desenvoltura aparentemente fácil e espontânea. Entretanto, embora fluente e muito próxima da perfeição (em estudo anterior, mostramos detalhes de sua “quase-perfeição” por meio de uma análise espectrográfica; Pereira e Borém, 2017, Figura 11, p. 54.). Mostramos também que sua performance não é espontânea, mas minuciosamente planejada e construída com base em uma prática deliberada (Ericsson, 2006; Macnamara, Hambrick e Oswald, 2014).

Tanto a plateia que lotou o Théâtre des Champs-Élysées em Paris, em 2009, durante a gravação vídeo ao vivo de *“Agitata da due venti”* (com Cecilia Bartoli, Orquestra Le Giardino Armonico e maestro Giovanni Antonini), quanto os milhões de fãs que têm visualizado este vídeo clipe no Youtube se impressionaram principalmente com a bravura da cantora em enfrentar, com muita precisão, as centenas de notas nos muitos trechos de coloratura desta ária. Mas, talvez, poucos tenham relacionado o que viram nos momentos iniciais com as imagens finais desta performance, em momentos em que ela não está mais cantando, mas em silêncio, atuando.

Fotogramas dos movimentos dos membros superiores e das expressões do rosto de Cecilia Bartoli durante a introdução instrumental da orquestra (em [0:03-0:11], veja o Ex.3) revelam uma personagem (e não a pessoa real da cantora) que se faz parecer nervosa com seus gestos frente ao público e câmaras. As mãos se apertam, cruzam os dedos, depois desfazem o aperto, e as unhas dos dedos da mão direita se esfregam. Trata-se de uma encenação sobre o desafio com que, aparentemente, ela se depara no palco: cantar com precisão as muitas coloraturas de altíssimo grau de dificuldade.



Ex.3- MaPA com fotogramas do vídeo de 2009 com movimentos “nervosos” de mãos e dedos de Cecilia Bartoli durante a introdução orquestral de sua performance de *“Agitata da due venti”*.

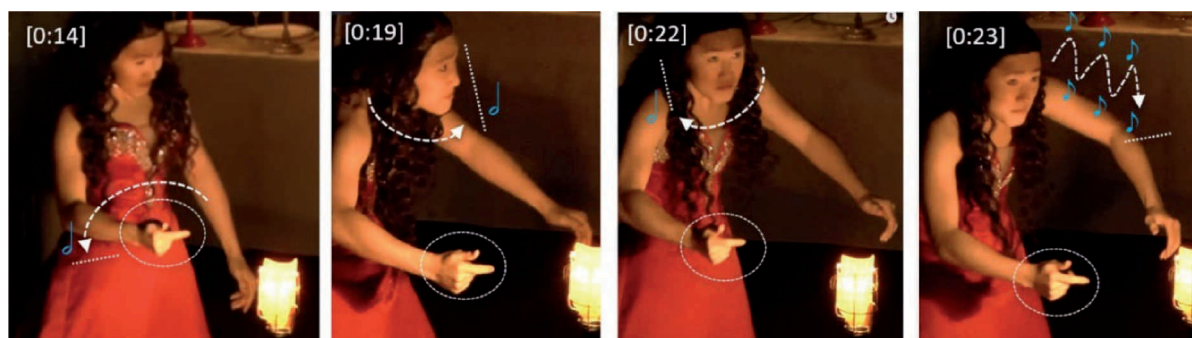
Esta ansiedade, expectativa e sensação de desafio frente a um público é típica dos performers amadores, mas não de uma cantora do nível de Cecilia Bartoli. Ela encena este nervosismo enquanto espera o término da introdução orquestral, nervosismo que também se reflete nas suas expressões faciais em [0:12-0:17], minuciosamente escolhidas como mostram os primeiros cinco fotogramas do Ex.4. Já o último fotograma do Ex.4, após o final da performance em [5:27], mostra porque ela não é uma artista amadora e porque ficou famosa pela sua técnica pessoal de cantar coloraturas. Fica claro que se trata de um jogo cênico. Assim, quase 250 anos após a estreia da ópera, Cecilia Bartoli, nascida em 1966 e já pertencente às gerações em que música se torna um produto das mídias de massa, se desvia completamente do discurso de Vivaldi-Goldoni, para imprimir sua própria história em uma releitura do conteúdo da ária *“Agitata da due venti”*.



Ex.4- *MaPA* com fotogramas das expressões faciais de Cecilia Bartoli durante a introdução orquestral no vídeo de 2009 de sua performance de “*Agitata da due venti*”, comunicando as sensações de ansiedade, expectativa e medo [0:12-0:17] e, no final de performance, de alegria da vitória [5:27].

KIMCHILIA BARTOLI E O DISCURSO PARÓDICO SOBRE AS DIVAS DA ÓPERA

A personagem Kimchilia Bartoli foi ainda mais transgressora do que Cecilia Bartoli em relação ao que se espera de um cantor ou cantora de ópera na interpretação de “*Agitata da due venti*”. Travestido de mulher, Kangmin Justin Kim calcou seu personagem na realização enérgica e carismática de Cecilia Bartoli e em trejeitos estereotipados das divas da ópera. No Ex.5, Kimchilia Bartoli mostra, no vídeo paródico de 2015, o “dedo de maestrina”, um gesto típico e recorrente da cantora italiana. Se Cecilia utiliza cenicamente o silêncio do canto na introdução orquestral da ária, Kimchilia também o faz. Mas o faz parodicamente, com outra finalidade. De maneira caricata, ela amplia suas marcações de cena, girando o braço e a cabeça com movimentos balísticos (Borém, 2011, p. 83-39), acompanhando o ritmo de mínimas (em [0:1], [0:19] e [0:22]) e depois, com o ombro esquerdo e a cabeça, seguindo o ritmo de colcheias (em [0:23]).



Ex.5- *MaPA* com gestos de Kimchilia Bartoli parodiando Cecilia Bartoli, coreografando ritmos da orquestra: a mínima no “dedo de maestrina” (em [0:14]), a mínima no giro de pescoço (em [0:19] e [0:22]) e as colcheias no abaixar e subir do ombro esquerdo e cabeça (em [0:23]).



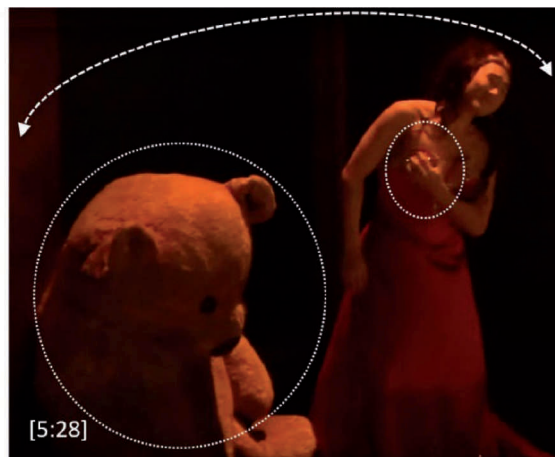
O surgimento desta paródia do contratenor, nascido em 1989, remonta aos seus tempos de estudante nos Estados Unidos e reflete o comportamento lúdico de uma geração cuja adolescência se deu no século XXI (uma geração posterior à de Cecilia Bartoli e já imersa na era da internet e das redes sociais). Diversão e aprendizagem se misturam no seu processo criativo. O desafio de uma realização perfeita da técnica da coloratura, que guiou a construção da carreira da mezzo-soprano italiana, também guiou a sua. De fato, o que mais marcou o contratenor no vídeo emblemático de Cecilia Bartoli foi sua técnica de coloratura e não o conteúdo programático original de Vivaldi-Goldoni. Mas, embora focada na técnica do canto, sua personagem é cômica. A *EdiPA* do Ex.6 reflete, ao mesmo tempo, o humor e uma busca de refinamento desta técnica por Kimchilia. Aqui, ela também não está comunicando ao público sentimentos calcados nas emoções básicas do medo e da tristeza, mas, assim como o fez Cecilia, o desafio de cantar as 32 semicolcheias + 1 colcheia no mesmo fôlego e com extrema clareza. Mais do que isto, Kimchilia quer dar um passo além de Cecilia. Ela aumenta o desafio, cantando com a boca se retorcendo para os lados (em [4:10]) e com gestos bruscos como se fosse uma boneca mecânica (em [4:13]), desafiando a técnica tradicional do canto lírico ao mesmo tempo em que sincroniza seus gestos com grupos de semicolcheias e colcheias da orquestra.

Ex.6- *EdiPA* de Kimchilia Bartoli e seu desafio de superar Cecilia Bartoli ao cantar a coloratura mais longa de “*Agitata due venti*” com a boca torta (em [4:10]) e ao utilizar a relação som-imagem para sugerir uma boneca mecânica sincronizada com a realização rítmica de colcheias na orquestra (em [4:13], [4:14] e [4:15]).

Do ponto de vista dos afetos, o discurso paródico de Kimchilia Bartoli termina de maneira semelhante ao discurso de Cecilia Bartoli. Vitoriosa ao vencer com brilhantismo os muitos “percalços” da escrita virtuosística de Vivaldi, ela abre os braços acima da cabeça significativamente (ampliando sua cinesfera no palco; Borém, 2019; Borém e Nogueira, 2017) e estampa um sorriso no rosto em [5:06] (veja Ex.7). Mas seu discurso subliminar inclui muitas outras nuances. Ao longo da performance, ela faz referências a diversos estereótipos do canto lírico, que abordarei em um artigo mais longo sobre este tema. Entre eles, destaco o momento logo antes



de sua saída do palco, em que ela fala da natureza ambígua de sua própria personagem (um homem que se veste de mulher), oscilando entre o objeto de cena principal, constituído por um enorme ursinho de pelúcia (símbolo da infância) e seu gesto de agarrar o peito direito (um símbolo sensual ou sexual).



Ex.7- MaPA com a cinesfera de Kimchilia Bartoli ao final de sua paródia em “*Agitata due venti*”: alegria da vitória (em [5:06]) e sua ambiguidade oscilando entre a inocência do ursinho de pelúcia e a mão que agarra o seio (em [5:28]).

CONCLUSÕES

As análises das três fontes primárias deste estudo mostram que a comunicação de sentidos dos compositores (Carlo Goldoni e Antonio Vivaldi) na partitura de “*Agitata da due venti*”, de 1735, não é enfatizada nas interpretações das duas cantoras. Ao contrário. Apesar de Cecilia Bartoli cantar exatamente as mesmas palavras e as mesmas notas musicais notadas pelos compositores e, por sua vez, o fato de Kimchilia Bartoli alterar apenas algumas notas musicais, fica claro que ambas se desviam radicalmente da atmosfera original que gira ao redor dos sentimentos básicos do “medo” e da “tristeza”.

Quase 300 anos depois, sobre a carga dramática da personagem Constanza da ópera “*Griselda*”, Cecilia Bartoli cria uma personagem que se mistura com sua própria vida. A metáfora do naufrágio do barco no mar tempestuoso dá lugar ao desafio que a própria ária se tornou para as cantoras líricas com habilidade para realizar coloraturas. Cecilia Bartoli substitui o desfecho do medo e da tristeza pela atmosfera de expectativa seguida de alegria da vitória, ao realizar exemplarmente as demandas virtuosísticas dos compositores. Assim, ela sobrepõe um discurso subliminar ao discurso original de Vivaldi e Goldoni.

Já Kimchilia Bartoli, seis anos depois da releitura da performance de Cecilia Bartoli, dá um passo ainda mais ousado ao transgredir não apenas o original de Vivaldi-Goldoni, mas também ao desfilar, com humor, diversos estereótipos inspirados pelo seu modelo de canto na realização da coloratura e de outros personagens e trejeitos emanados das tradições das divas de óperas.

Ao final destes três estudos de caso, percebe-se o quão flexível a comunicação de sentidos pode ser na performance musical, ao mesmo tempo em que os performers mantêm minimamente uma unidade entre o original e suas releituras. Afinal, apesar de suas grandes disparida-



des, as três fontes primárias (uma partitura e dois vídeos de música) guardam entre si elementos comuns: a letra do poema, as notas musicais que o fazem soar e, talvez, a principal motivação do apreço de cantores e público por esta ária: a técnica da coloratura. Em tempo, Cecilia Bartoli é uma admiradora de Kimchilia Bartoli.

REFERÊNCIAS DE TEXTO

BORÉM, Fausto. (2019) *mAAVm*: um método de análise de áudios e vídeos de música e suas ferramentas. Belo Horizonte: UFMG, 25p. (Projeto de pesquisa submetido e aprovado pelo CNPq).

BORÉM, Fausto. (2017) A Cinesfera da Voz e do Corpo da Cantora-atriz Martha Herr. In: *Corporeidade e Educação Musical*. Org. por Patrícia Furst Santiago, Betânia Parizzi e Jussara Fermandino. Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado da UFMG. p. 71-95.

BORÉM, Fausto. (2016) *MaPA* e *EdiPA*: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica*, v.1, p. 1-37. São Paulo: TeMA/USP.

BORÉM, Fausto. (2011) *Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*. Belo Horizonte: UFMG. (Tese de Pós-Doutorado).

BORÉM, Fausto; NOGUEIRA, Ilza (2017). A Corporalidade musical de Martha Herr: versatilidade, crítica e humor. In: *Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, 2017, Florianópolis, UDESC p. 104-117.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. (2016) Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). *Opus*. v. 22, n. 2. São Paulo, p. 193-215.

EKMAN, PAUL (1970) Universal Facial Expressions of Emotions. *California Mental Health Research Digest*, v.8, n.4, p. 151-158.

EKMAN, PAUL (2016) What Scientists Who Study Emotion Agree About. *Perspectives in Psychology Science*, v.11, n.1, p. 31-34. First published online on January 27, 2016.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. A. (1969) A Tool for the Analysis of Motion Picture Film or Video Tape. *American Psychologist*, v.24, n.3, p. 240-243.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. A. (2003) *Unmasking the face: A Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions*. Los Altos, California: Malor Books (e-book).

ERICSSON, K. Anders. (2006) The Influence of Experience and Deliberate Practice on the Development of Superior Expert Performance. In: *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Chapter 38. Ed. por K. Anders Ericsson, Neil Charness, Paul J. Feltovich e Robert R. Hoffman. Cambridge: Cambridge University Press. p. 685-705.



LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. (1978) Org. e ed. por Lisa Ullmann. Trad. de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. Apresentação de Maria Duschenes. São Paulo: Summus Editorial.

MACNAMARA, Brooke N., HAMBRICK, David Z., OSWALD, Frederick L. (2014) Deliberate Practice and Performance in Music, Games, Sports, Education, and Professions: A Meta-Analysis. *Psychological Science*. v.25, n.8, p. 1608-1618.

PEREIRA, Diego A.; BORÉM, Fausto (2017). A coloratura vocal de Cecilia Bartoli na ária *Agitata da due venti* de Vivaldi. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p. 31-62.

RUSSELL, James A. (1980) A Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, v.39, n.6. p. 1161-1178.

REFERÊNCIAS DE PARTITURA E VÍDEOS

BARTOLI, Cecilia. (2009) *Agitata da due venti* from *La Griselda*. Cecilia Bartoli (soprano), Il Giardino Armonico (orquestra), Giovanni Antonini (regência), Antonio Vivaldi (compositor), Brian Large (Diretor de vídeo). Vídeo de 6 minutos e 14 segundos postado por Xeniamusic em 13 de janeiro, 2009. Extraído do DVD *VIVA Vivaldi! Arias & Concertos*. Paris: Céleste Productions, 2000. In: www.youtube.com/watch?v=rppj4LyucSw. Acesso em 19 de janeiro, 2017.

KIM, Kangmin Justin. (2015) *Kangmin Justin Kim (aka Kimchilia Bartoli) Agitata da due venti (Vivaldi)*. Kangmin Justin Kim (contratenor), Marc Minkowski (maestro), Les Musiciens du Louvre Grenoble (Orquestra), Antonio Vivaldi (compositor). Vídeo de 5 minutos e 51 segundos postado por Helmut Fischer em 8 de janeiro, 2015. In: www.youtube.com/watch?v=mx6aUZ-g6e48. Acesso em 19 de janeiro, 2017.

VIVALDI, Antonio; GOLDONI, Carlo. (2015) *Agitata da due venti (aria)*. 1 partitura (8 p.). Canto e piano. Disponível em: <<http://www.easyopera.com/wp-content/uploads/2015/02/Agitata-da-due-venti-Hard.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2016.



ANOS 1950: SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO “PARA” VIOLÃO

CLAYTON VETROMILLA
(UNIRIO)
cvetromilla@gmail.com

Resumo: O presente artigo se insere em uma pesquisa que objetiva formular uma visão atualizada a respeito do repertório violonístico no campo da música erudita brasileira. Depois de examinarmos as circunstâncias que provavelmente determinaram as colocações de Eurico Nogueira França no texto “Uma Intérprete Do Violão: Adolfina Raitzin de Távora” (1950), verificamos de que maneira os temas ali apontados foram parcial ou totalmente resolvidos. Pudemos concluir que, embora ultrapassadas do ponto de vista cronológico, certas convicções sobre o repertório “para” violão brasileiro continuaram parâmetros válidos para analisar o que foi escrito décadas depois. Dentro de uma perspectiva global para o estudo da performance, é possível afirmarmos que se, por um lado, houve significativos avanços em relação a inserção do instrumento na esfera da música de concerto, por outro, a expectativa em relação ao que se pode esperar de uma obra “para” violão manteve-se estável.

Palavras-chave: Brasil. Violão. Repertório de concerto. Anos 1950.

1950s: about the Brazilian concert music “for” guitar

Abstract: This paper is part of a research aiming at formulating an updated view on the role of the guitar repertoire in the Brazilian concert music. After examining the circumstances which probably determined the claims of Eurico Nogueira França in the text “An Interpreter of the Guitar: Adolfina Raitzin de Távora” (1950), we establish how the issues appointed in that text were partially or totally solved. We concluded that, although outdated from the chronological point of view, certain convictions about the repertoire “for” the Brazilian guitar were still considered valid parameters to analyze what was written decades later. In a global perspective for the study of performance, it is possible to state that, on the one hand, there were significant advancements as to the insertion of the instrument in the sphere of concert music, but on the other the prospects as to what can be expected of a work “for” guitar remained stable.

Keywords: Brazil. Guitar. Concert repertoire. 1950s.

INTRODUÇÃO

Conforme Lopez (1987), os compositores argentinos de música de concerto não se interessaram em escrever para violão, postura que veio a ser revertida somente na da década de 1950, mas cujos resultados para a literatura original do instrumento só vieram a ser colhidos efetivamente nos anos 1960 e 1970. Um levantamento sobre o repertório brasileiro (Gloeden, 2002) indica que ocorreu algo semelhante ao que se passou no país vizinho. Neste contexto, em linhas gerais, três seriam as causas para a ausência de repertório de concerto “para violão”: a existência de intérpretes capacitados à executá-lo; o preconceito por parte do público em geral e dos agenciadores de concertos em relação ao instrumento; e a falta de instituições encarregadas de promover a formação de profissionais e a pesquisa sobre o repertório (Pereira & Gloeden, 2012, p. 71).

De certa maneira, estas, entre outras questões, foram colocadas em perspectiva por Eurico Nazaré Nogueira França (1913-1992) numa crítica ao recital realizado no dia 25 de outubro de 1950 pela violonista argentina radicada no Brasil, Adolfina Raitzin de Távora (1921-2011). No presente texto, levantamos aspectos do referido documento que se constitui numa fonte inestimável para conhecermos a vida musical da época. Pudemos constatar que, embora ultrapassadas do ponto de vista cronológico, certas convicções sobre o repertório “para” violão



brasileiro continuaram parâmetros válidos por várias décadas, pois, se, por um lado, houve significativos avanços em relação a inserção do instrumento na esfera da música de concerto, por outro, a expectativa em relação ao que se pode esperar de uma obra para o instrumento manteve-se estável.

SOBRE O VIOLÃO E O REPERTÓRIO

Eurico Nogueira França inicia seu texto estabelecendo paralelos em relação à presença da “guitarra” na cultura espanhola e o “violão” na cultura brasileira. O crítico coloca ambos os instrumentos como simbólicos para a musicalidade das referidas nações. No caso da Espanha, o autor afirma que o violão serve “tradicionalmente às expansões da música popular”, enquanto, no caso do Brasil, o instrumento “se confina via de regra a um âmbito plebeu, onde a riqueza folclórica se mistura ao amadorismo degradante” (1950, p. 15).

Neste caso, os objetivos do autor levam-no a desconsiderar ou omitir a posição singular ocupada por uma gama de violonistas-compositores que, próximos aos gêneros da música popular urbana e folclórica, delineavam “o estilo e a técnica do violão instrumental brasileiro” desde as décadas de 1920 e 1930 (Prando, 2018, p. 189). De fato, nomes como os de João Pernambuco (1883-1947), Quincas Laranjeiras (1873-1935), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955) e Canhoto (Américo Jacomino, 1889-1928) somente mais tarde receberam o prestígio que lhes é atribuído hoje, ocupando um espaço significativo na história do violão brasileiro como compositores “na linha da música popular” (Dudeque, 1994, p. 102). Nogueira França, por outro lado, não esconde seu respeito pela “admirável literatura” que a música espanhola do final do século XIX, produzia.

Provavelmente, o crítico tivesse em mente o legado composicional de Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916), cuja produção, “para piano”, revalorizou “elementos folclóricos estreitamente ligados à tradição popular” da música espanhola aonde o papel do violão é preponderante (Cardoso, 2018, p. 164). Vale lembrarmos que uma seleção de dos referidos compositores, foi incorporada ao repertório violonístico devido a transcrições de Francisco Tárrega (1852-1909) e, posteriormente, Andrés Segóvia (1893-1987). Para o crítico, tais trabalhos revelavam “adequação artística [que] não padece dúvidas” e “elevada hierarquia sonora” (França, 1950, p. 15).

Da mesma maneira, é plausível também que França tivesse em mente peças contemporâneas, escritas originalmente “para” violão, por um grupo que veio a ser conhecido como “compositores segovianos”. Entre eles destacam-se Manuel Maria Ponce (1882-1948), Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Mário Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) e Alexandre Tansman (1897-1986). Tais compositores lograram ampliar consideravelmente as possibilidades harmônicas e expressivas do violão, explorando não só componentes que brotam do nacionalismo espanhol (no caso de Torroba e Turina), mas também das vertentes neoclássicas e neorromânticas vigentes na primeira metade do século XX (no caso de Ponce, Tansman e Castelnuovo-Tedesco) (Simon, 2017, p. 27-34).

Ao comparar com as realizações brasileiras no campo do repertório de concerto para violão, França constata que “a atitude de nossos compositores nacionalistas tem sido transpor para outros instrumentos, e para um plano de arte mais depurada, as sugestões de brasilidade musical que [(o violão)] oferece” (1950, p. 15). A menção aos “compositores nacionalistas” e o paralelo com a música espanhola revelam a influência de Mário de Andrade (1893-1945) por



trás do pensamento do crítico. Na realidade, França revela-se aqui um continuador dos ideais estéticos dos anos 1920, que preconizavam uma música erudita que reafirmasse a identidade nacional através da interpretação e reelaboração de seus próprios elementos musicais:

O nacionalismo brasileiro, na perspectiva de ampliar o espaço de possibilidades musicais, pretendia também criar uma expressão distinta da cultura europeia valorizando as potencialidades do folclore e da música popular que se formaram como expressões 'originais'. E nesse sentido praticamente não se diferenciou dos demais nacionalismos que tomaram de assalto a música latino-americana da primeira metade deste século (Chagas, 1979, p. 21).

Nas considerações de França (1950, p. 15) sobre a importância cultural da relação entre o violão e a música de concerto no Brasil, também encontramos ecos das concepções de Mário de Andrade, que, durante a década de 1930, teve oportunidade apreciar o trabalho de violonistas como, por exemplo, o brasileiro Carlos Collet e Silva (13/11/1911-05/01/1970), o uruguaio Julio Martínez Oyanguren (1901-1973), o paraguaio Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) e o espanhol Regino Sainz de la Maza y Ruiz (1896-1981). Ao assistir Oyanguren, Mário de Andrade reconheceu o potencial “evocativo por excelência” do violão (Andrade, 1993, p. 228), encontrando em Sainz de la Maza “a síntese dos parâmetros que deveriam servir de base para o violão de concerto no Brasil” (Prando, 2018, p. 190).

França (1950, p. 15), por sua vez, também manifesta sua admiração por Carlos Collet assim como também pelo seu mestre, o professor Osvaldo Soares (1884-1966). Soares, que estudara com a violonista espanhola Josefina Robledo (1897-1972), foi o autor de um dos primeiros métodos para violão editados no Brasil, em 1929 (Orosco, 2001, p. 21). Juntamente com o uruguaio radicado no país desde a década de 1930, Isaías Sávio (1900-1977), Soares se notabilizou por difundir os fundamentos da técnica de Francisco Tárrega, cujos princípios nortearam a formação dos grandes violonistas que circulavam nas salas de concerto brasileiras à época (Bartoloni, 1995).

Collet foi recebido pela crítica como um “virtuose”, revelando “técnica desenvolvida, boa sonoridade e grande compreensão do que [executa]” (Filho, 1933, p. 3), noção que claramente se opõe ao “amadorismo degradante” (França, 1950, p. 15) das outras práticas musicais aonde o violão participava. Posteriormente, o mesmo Collet foi anunciado como “um dos nossos cultores do violão que o elevam a um plano artístico”, interpretando obras de Emilio Pujol (1886-1980) (*Berceuse*), Johann Sebastian Bach (1685-1750) (transcrição do *Prelúdio nº 1 do Cravo bem temperado*, e *Allemand* [?], para alaúde), Tárrega (*Capricho árabe* e *Gran jota aragonesa*) Napoléon Coste (1805-1883) (*Estudo* [?]) e Fernando Sor (1778-1839) (*Variações sobre um tema de Mozart*) (França, 1947, p. 9). Ou seja, Collet era admirado pelo refinamento técnico e qualidades expressivas de suas interpretações, em paralelo com o repertório que executava e por comparação à de renomados violonistas vindos do exterior, como Sainz de la Maza, Segóvia ou Oyanguren, todos eles capazes de relevar as possibilidades que o instrumento oferece em um plano de “arte mais depurada”.

Em resumo, Soares e Collet representam para França (1950, p. 15) a imagem mais ou menos idealizada das virtudes pedagógicas, estéticas e artísticas pioneiras, mas necessárias a fim de alçar o repertório “para” violão ao patamar da música de concerto. Além disso, ambos atestam a continuidade do projeto de “cultivar o instrumento de uma maneira séria” (Dudeque, 1994, p. 101) diante de um ambiente cultural em que “o nobre violão ou ‘guitarra’, como dizem os espanhóis, (...) não [deve ser confundido] com o ‘pinho’ [(alcunha para a palavra violão)] dos cafejastes e dos pernósticos seresteiros porque possui na verdade, tradições de aristo-



cracia muito louváveis como atestam Segóvia, Sainz de la Maza, etc.” (JIC, 1942, p. 9). Consequentemente, àquela altura, devido à qualidade de seus intérpretes, o violão habilitava-se como “veículo adequado para à criação de saborosas e genuínas obras musicais brasileiras” (França, 1950, p. 15).

SOBRE A VIOLONISTA E SEU REPERTÓRIO

Adolfina Távora desempenhou “função nacional brasileira”, conquistando o público ouvinte pela sua capacidade de “captar e transmitir uma página de música” (França, 1950, p. 15). O nome da violonista começou a circular no meio artístico brasileiro quando foi publicada uma breve notícia sobre a vida cultural de Buenos Aires. Na oportunidade foi mencionado o sexteto “Agrupación argentina de instrumentos antiguos”, no qual se destacada as qualidades de Távora como alaudista e violonista (JIC, 1942, p. 9).

Discípula dileta de Segóvia, poucos anos mais tarde, Távora voltou a ocupar as páginas dos jornais do Rio de Janeiro quando se anunciou o programa radiofônico “Ondas musicais”. Nele, seria transmitida a primeira audição da intérprete executando ao alaúde obras de Bach e ao violão peças de Domenico Scarlatti (1685-1757), Robert Schumann (1810-1856), Alexander Scriabin (1872-1915), Julián Aguirre (1868-1924) e Ponce (Rego, 1945, p. 23). Mais tarde, no recital apresentado de outubro de 1950, às 21h, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (desde 1965, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), a violonista demonstrou não só habilidade e “sonoridade nobre” para superar a “difícil técnica do violão”, mas também a sensibilidade para se ajustar às possíveis “intensões” de todos os compositores apresentados (França, 1950, p. 15).

Embora não tenha mencionado o título da totalidade de obras do programa apresentado por Távora, os dados disponibilizados por França (1950) permitem vislumbrarmos o grau de amplitude do que se entendia por música “para” violão. Primeiramente, a violonista apresentou obras de Miguel de Fuenllana (c.1500-1579), Luis de Milán (1500-1561), Vincenzo Galilei (1520-1591), Francesco Asoli (c. 1645-c. 1676), Robert de Visée (c.1655-1732/33), Johann Kuhnau (1660-1722), Scarlatti, Georg Friedrich Händel (1685-1759), Bach e Ferdinando Carulli (1770-1841). Em um segundo momento, foram interpretadas obras de contemporâneos: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Aguirre, Ponce e Torroba. Podemos agrupar o repertório genericamente denominado por França (1950, p. 15) como de “autores pré-clássicos” em três sub-grupos.

De um lado, obras escritas para instrumentos de cordas dedilhadas (a vihuela, por exemplo) como as de Fuenllana, Milán, Galilei, Asoli, Visée e Bach. De outro, transcrições de peças originais para instrumentos diversos (cravo, por exemplo), como as peças de Kuhnau, Scarlatti, Händel e Bach. Por fim, Carulli, professor e violonista normalmente situado dentro do repertório do violão clássico, que escreveu sua obra para um instrumento cujo modelo, datado de aproximadamente 1780, e cuja técnica vieram a estabelecer as bases para o que se entende hoje por violão moderno (Camargo, 2005).

Em relação aos autores contemporâneos podemos inferir uma subdivisão interna. De um lado, o *Choros nº 1* (1920), para violão, de Villa-Lobos, que, nesta peça, explora as múltiplas facetas do gênero Choro, oriundo da música popular urbana brasileira. De outro, *Triste*, muito provavelmente, a transcrição de Segóvia para “Córdoba” (*Triste nº 4*), extraída da coleção *Aires nacionales argentinos* (1930), para piano, de Julián Aguirre, um compositor argentino de



vertente nacionalista, celebrizado por suas peças pianísticas baseadas em estruturas rítmicas e melódicas oriundas de diferentes gêneros populares de seu país natal (Weiss, 2009). Finalmente, a *Valse*, das *Quatro peças* (1932-1933), e o *Allegretto*, 1º movimento da *Sonatina* (1926), ambas, originais para violão, escritas por, respectivamente, Ponce e Torroba, compositores cuja produção se deve especificamente à demanda de Segóvia (Simon, 2017).

Em síntese, podemos afirmar que em seu recital Távora estendia as possibilidades do repertório violonístico à tradição da música do passado devido às similaridades com a técnica do violão moderno, incluindo peças do repertório pré-clássico (Milán e Visée, por exemplo). Ao mesmo tempo, havia peças oriundas de transcrições, normalmente realizadas por outros violonistas, estendendo as possibilidades do repertório a peças para outros instrumentos (Scarlatti, mas também Aguirre, por exemplo). Finalmente, peças originais para violão escritas por compositores do passado e do presente, que dominam (Carulli e Villa-Lobos, por exemplo) ou não (Ponce e Torroba, por exemplo) a prática violonista.

Neste contexto, caberia aos compositores brasileiros produzir “repertório artístico nacional de violão” ou, seguindo o exemplo de Villa-Lobos, “obra valiosa artisticamente espelhando algo do que há de mais íntimo em nossa música” (França, 1950, p. 15). Àquela altura seria possível que França houvesse tido o contato com compositores pioneiros como Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Camargo Guarnieri (1907-1993) e César Guerra-Peixe (1914-1993). Fernández, em 1938, veio a designar “para violão” os títulos *Velha modinha*, dedicada a Segóvia, *Suave acalanto*, *Saudosa seresta* e *Ponteio*, dedicado a Oyanguren.

Publicadas pela editora Vitale em 1942, tais peças são, na realidade, transcrições dos homônimos para piano extraídos, respectivamente, da *Suíte nº 1* (de 1936) e da *Suíte nº 2* (de 1938). Ou seja, se podemos encontrar em tais peças “sugestões de brasilidade musical” evocadas pelo violão; é, porém, depois de “[transportadas]” para piano que tais sugestões alcançam “um plano de arte mais depurada”. Em 1944, Guarnieri escreveu o *Ponteio*, dedicado ao violonista uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001) e, em 1946, Guerra-Peixe escreveu a coleção de três *Peças para violão* (1. *Ponteio*, 2. *Acalanto* e 3. *Choro*), “compostas especialmente e dedicadas a [José] Mozart de Araújo [(1904-1988)], um dos raros homens, do Brasil, que admitem investigação musical” e publicada pelo Serviço de Documentação Musical do Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil sob o título *Suíte* (1. *Ponteado*, 2. *Acalanto* e 3. *Choro*) em 1948.

CONCLUSÕES

No presente texto, esboçamos um quadro da vida musical do início da década de 1950, tangenciando a esfera dos estudos na área da performance ao identificar expectativas em relação às sonoridades do violão brasileiro e as possibilidades de se adequarem às exigências composicionais, expressivas e técnicas da música de concerto. A consolidação definitiva de um repertório de concerto brasileiro “para” violão, conforme França, só alcançaria êxito se houvessem, de fato, os “respectivos intérpretes, que justamente entre nós, onde sua raridade tanto se acusa, desejável se torna que se multiplicassem” (1950, p. 15). Por outro lado, tendo examinado as circunstâncias que contextualizam o discurso do crítico, ao refletimos sobre a entrada tardia do instrumento na esfera da música de concerto, descortinamos inúmeras outras questões.

Por exemplo, além da já mencionada carência de intérpretes capacitados, caberia verificarmos o papel desempenhado pelos violonistas estrangeiros que, na primeira metade do século



XX, vieram da Europa (por exemplo, Segóvia e Sanz de la Maza) e a contribuição de pioneiros latino-americanos (por exemplo, Oyanguren e Távora) que passaram pelo Brasil à época. Por outro lado, as circunstâncias que aqui apresentamos, apontam as contribuições de Soares e Collet, além do próprio França, para reverter o panorama insipiente em relação à presença do violão na música de concerto brasileira contemporânea. Evidentemente, o repertório brasileiro “para” violão foi ampliado consideravelmente, contudo, parece válida ainda a metáfora de Mário de Andrade, para quem “O palco é dos domingos da vida e não das quartas-feiras” (Andrade, 1998, p. 63). Ou seja, o violão conquistou um certo espaço na esfera da música de concerto (nos programas “de domingo”); mas, na realidade, grande parte do que foi produzido, mais próximo do ambiente nacional, ficou restrito aos recitais “de quarta-feira”, de menor relevância e projeção.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. R. (1993). *Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo*. (PCastagna, Ed.) São Paulo, São Paulo: Hucitec: Edusp.
- ANDRADE, M. R. (1998). *Música Final: Mário de Andrade e Sua Coluna Jornalística ‘Mundo Musical’*. (J. Coli, Ed.) Campinas: Unicamp.
- BARTOLONI, G. (1995). *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. São Paulo: Unesp.
- CAMARGO, G. d. (2005). *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do ‘Método para Guitarra’ de Fernando Sor*. São Paulo: USP.
- CARDOSO, I. (2018). *A adaptação para violão das 12 Danzas Españolas Op. 37 de Enrique Granados através de novas propostas de Scordature*. São Paulo: USP.
- CHAGAS, P. C. (1979). *Luciano Gallet via Mário de Andrade: 1º Momento: Possibilidades*. Rio de Janeiro: Funarte Cedoc.
- DUDEQUE, N. E. (1994). *História Do Violão*. Curitiba: UFPR.
- FILHO, C. (10 de Abril de 1933). Carlos Collet e Silva, ‘virtuose’ Do Violão. *Correio de São Paulo*, p. 3.
- FRANÇA, E. N. (2 de Julho de 1947). Um ‘Virtuose’ Do Violão. *Correio Da Manhã*, p. 9.
- FRANÇA, E. N. (25 de Novembro de 1950). Uma Intérprete Do Violão: Adolfina Raitzin de Távora. *Correio Da Manhã*, p. 15.
- GLOEDEN, E. (2002). *As 12 Valsas Brasileira em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisado*. São Paulo: USP.



JIC. (31 de Julho de 1942). Uma Família de Artistas: Florencia [Guilermana] e Adolfinia Raitzin. *Correio da Manhã*, p. 9.

LOPEZ, G. O. (1987). El Repertorio Argentino de La Guitarra de Concierto. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 8, pp. 89-136.

OROSCO, M. T. (2001). *O compositor Isaias Savio e sua obra para violão*. São Paulo: USP.

PEREIRA, M. F., & GLOEDEN, E. (2012). De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *VII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP* (p. 68-91). Curitiba: Unespar.

PRANDO, F. (2018). 'Louvemo-Lo Com Os Violões de Cordas de Tripa': Mário de Andrade e a Crítica Sobre o Violão Em São Paulo (1929). *Opus*, 187-198.

REGO, C. (Ed.). (10 de Junho de 1945). Adolfinia Raitzin de Távora Nas 'Ondas Musicais'. *Correio Da Manhã*, p. 23.

SIMON, A. S. (2017). *Sonata III (1927) de Manuel María Ponce: reflexões sobre a técnica violonística para uma interpretação*. Rio de Janeiro: Unirio.

WEISS, A. (2009). *Action, Adaption, and the National 'Sentir' in the Songs of Julian Aguirre (1868-1924) Argentina*. Chicago: University of Chicago.



CANÇÃO DE CÂMARA: IMPLICAÇÕES INTERDISCIPLINARES NA PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE MUSICAL DO CANTOR LÍRICO

DANIELE BRIGUENTE

Universidade Estadual Paulista/UNESP
cantando.voz@gmail.com

SONIA RAY

Universidade Federal de Goiás/UFG
soniaraybrasil@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata da performance da canção de câmara, em especial a relação texto- música e a elaboração da persona presente nas canções. Abordagens interdisciplinares que considerem as especificidades da canção de câmara são importantes para ampliar o material existente sobre a preparação da performance do cantor. O objetivo aqui, portanto, é discutir as implicações interdisciplinares na preparação da performance do cantor lírico. A metodologia adotada foi revisão da literatura que trata da canção de câmara, sobretudo sob o olhar interdisciplinar. Concluiu-se que a preparação para a performance da canção de câmara exige ações que mesclam música, técnica vocal e arte dramática.

Palavras-chave: Canção de câmara. Performance vocal e interdisciplinaridade. Preparação para a performance musical.

Art song: interdisciplinary implications in the classical singer's music performance preparation

Abstract: This article verses on art song performance, particularly the text-music relationship and the development of the persona present in art songs. Interdisciplinary approaches considering the particularities of art song are important to expand the existing material on the singer's preparation for music performance. Therefore, the main goal is to discuss the interdisciplinary implications in the singer's performance. The adopted methodology was a review on art song literature, specially that based on interdisciplinary views. The findings show that the art song performance requires a actions that mix music, vocal technique and dramatic art.

Keywords: Art song. Vocal performance and interdisciplinarity. Preparation for music performance.

INTRODUÇÃO

Este texto aborda a performance da canção de câmara, em especial a relação texto-música e a elaboração da persona presente nas canções. Discute uma abordagem interdisciplinar nas especificidades da preparação do cantor de câmara de forma a ampliar o material existente sobre a preparação da performance desse cantor. Partindo da aplicação do conceito de interdisciplinaridade (LIMA, 2007), tem como objetivo principal discutir as implicações interdisciplinares na preparação da performance do cantor lírico, além de fornecer subsídios para o processo criativo de cantores líricos. Para tanto, o texto está organizado em três partes que discutem a: 1) interdisciplinaridade na performance musical; 2) relação texto-música e 3) elaboração da persona, sempre visando a preparação da performance do cantor lírico.

INTERDISCIPLINARIDADE NA PERFORMANCE MUSICAL

O conceito de interdisciplinaridade tem-se mostrado adequado na compreensão da performance musical e de sua preparação. Autores como Lima (2007) e Ray (2015) abordam a performance musical, bem como seu processo de ensino pelo viés interdisciplinar.



Lima (2007) apresenta o conceito de interdisciplinaridade aplicado ao processo de ensino musical. A autora contextualiza o conceito, explicando sua origem no campo epistemológico e em seguida trata de sua aplicação na área da educação, defendendo a pesquisa e a ação pedagógica interdisciplinar. A autora explica que no processo de ensino, a interdisciplinaridade ocorre quando diferentes disciplinas colaboram para a construção do conhecimento, o que permite a mudança nos métodos e práticas pedagógicas (p. 55).

A abordagem de Lima (2007) contribui para a discussão aqui desenvolvida, por oferecer fundamentos às ações dos professores de canto no processo de formação do cantor lírico e também para a preparação da performance da canção de câmara, uma vez que a autora defende a colaboração de diferentes áreas de conhecimento para a construção do conhecimento musical.

O campo de conhecimento, onde atuam os professores formadores de músicos, é abordado por Ray (2015). A autora defende que a performance musical é interdisciplinar por natureza por ser constituído de múltiplos aspectos; também coloca a relação interdisciplinar constituída pelas áreas da música e da educação presente na atividade dos pedagogos da performance. Assim, as ações pedagógicas problematizam os conhecimentos musicais (RAY, 2015. p. 60).

Ray (2015) lança luz e oferece fundamentação teórica ao processo de formação do cantor lírico e à preparação para a performance da canção de câmara, abordada neste artigo, uma vez que demonstra a importância de conhecimentos advindos da fusão entre música e educação para a pedagogia da performance, sempre fundamentando as ações dos profissionais que conduzem esse processo na 'disciplina música'.

CANÇÃO DE CÂMARA: A RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

O aspecto essencial da canção de câmara mostra-se nas relações estabelecidas entre as estruturas musical e verbal. Nesse gênero de composição, o texto, sendo poesia ou narrativa, assume igualdade de importância com a música. "O fascínio da canção artística advém, em grande parte, do diálogo entre dois sistemas, o musical e o verbal, e a presença de dois instrumentos, a voz e o piano, ou qualquer outro instrumento ou grupo instrumental." (BALLESTERO, 2015. p. 87).

Tal característica do gênero, estabelece exigências musicais, vocais, verbais e cênicas à performance do cantor lírico. Assim, o processo de preparação da performance, exige ações interdisciplinares por parte do cantor ou mesmo do professor de canto. Segundo LIMA (2007. p. 55) a interdisciplinaridade se realiza nos processos de ensino quando diferentes componentes curriculares colaboram para a construção de um determinado conhecimento. Quando incluída no processo de formação do cantor lírico, ou mesmo na elaboração de recitais, a canção de câmara exige, para sua plena compreensão e performance, a colaboração de diferentes áreas de conhecimento para além da música, tais como o conhecimento de idiomas e de fundamentos das artes dramáticas aplicados ao canto.

A síntese texto/música, presente na canção de câmara, é destacada por PICCHI (2010. p. 23) que aponta Schubert e Schumann como compositores que são referências do gênero no século XIX. O autor afirma que, a partir desses dois nomes, a canção pode ser definida "como sendo um texto revestido de música, (...) tendo o piano como cúmplice comentador das ideias, tanto do ponto de vista imagético como psicológico." No que se refere à forma composicional, a canção de câmara garante certa liberdade, não obedecendo a esquemas fixos, mas deixa-se conduzir pelo texto do qual partiu. O gênero destaca-se em quantidade de obras nos catálogos dos mais importantes compositores, incluindo brasileiros. (PICCHI, 2010. P. 24).



A seguir, a explicação das características musicais e verbais da canção de câmara, dada por Ballestero:

O fascínio da canção artística advém, em grande parte, do diálogo entre dois sistemas, o musical e o verbal, e a presença de dois instrumentos, a voz e o piano, ou qualquer outro instrumento ou grupo instrumental. (...) Em sua definição clássica, a canção artística é uma forma de síntese entre poesia, voz e piano. (...) As relações entre o texto e a música estão no cerne do gênero canção. Primeiramente, a canção exige do compositor e do intérprete um posicionamento diante do grau de aproximação e afastamento da fala na parte vocal. E isso não está circunscrito à música mais recente, pois diferentes gradações entre a fala e o canto pleno são encontradas desde a música vocal do período barroco. Assim, a canção possibilita que diferentes relações entre estruturas musicais e aspectos semânticos, fonéticos e fonológicos sejam estabelecidas. (BALLESTERO, 2014. p. 87-88).

No trecho acima, o pesquisador afirma a relação texto-música como sendo fundamental na canção de câmara. Esta característica gera demandas à performance do cantor e do instrumentista. O autor cita três áreas de conhecimento relacionadas à estrutura verbal das canções: semântica, fonética e fonologia. Esta observação demonstra a necessidade de um processo interdisciplinar no processo de preparação dessa performance. De acordo com LIMA (2007. p. 61), o diálogo entre a teoria e a prática, a dúvida e a pesquisa devem ser metas presentes em um processo de ensino interdisciplinar.

Nas canções, a estrutura musical reforça os significados e intenções presentes no texto. Ao comparar os padrões composicionais das canções de Wolf, Schubert e Schumann, sobre o poema *Wilhelm Meisters Wanderjahre* de Goethe, STEIL e SPILLMAN (1996. p. 219) afirmam que os “três compositores usam o semitom e progressões cromáticas para enfatizar a dor do orador”. O clímax da obra, em Schumann e Wolf, ocorre por meio da altura e dinâmica na linha 12, enquanto Schubert o escreve na última linha do poema. Nas três composições, a angústia do texto é demonstrada por meio de frases em tessitura aguda. Ao mesmo tempo em que as obras revelam características composicionais particulares, o idioma em comum cria similaridades que destacam o legado deixado pelos três compositores (STEIL & SPILLMAN, 1996. p. 219 e 220).

As relações estabelecidas entre elementos do texto e da estrutura musical nas canções de câmara, geram implicações à performance. Durante o processo de construção da interpretação da obra musical, o cantor lírico e o instrumentista que o acompanha, devem “adicionar sua compreensão musical, experiências e personalidade à partitura musical do compositor. É uma fusão artística na qual o performer busca comunicar suas ideias sobre a peça musical, elaboradas ao estudar e assimilar música, poema e caracterização” (KIMBALL, 2013. p. 8). A autora destaca a importância da imaginação no trabalho interpretativo do cantor, colocando-a como sinônimo de criatividade e originalidade. Acrescenta que, se for subtraída a individualidade do intérprete de uma performance, tem-se como resultado a perda das nuances e dos detalhes de comunicação. “Em última instância, isso implica na perda da singularidade de cada cantor e de tudo o que o termo [singularidade] abarca. Isso reduziria toda a performance a um estado de reprodução computadorizada.” (KIMBALL, 2013. p. 8).

A performance da canção de câmara é constituída de múltiplas variáveis objetivas e subjetivas. Aspecto de especial importância é a prosódia do texto, que mantém relação com a estrutura das frases musicais e deve ser cuidadosamente observada pelo cantor. As frases musicais devem ser moldadas respeitando as inflexões que emergem dos padrões de ritmo e som presentes na poesia. Os compositores que respeitam a prosódia do texto tornam a linha vocal, de cer-



ta forma, mais fácil do que aqueles que não consideram os acentos e entonações do idioma em suas composições. A textura criada pela adição de nuances e cores vocais melhora a percepção do público durante a performance musical (KIMBALL, 2013. p. 9).

Segundo Ballesterio (2014), o instrumento também tem considerável participação em questões textuais nas canções, podendo representar elementos do texto por meio de estruturas musicais. São inúmeras as abordagens utilizadas pelos compositores de diferentes épocas, para articular texto, música, voz e instrumento. O autor cita Alberto Nepomuceno como importante compositor brasileiro, do século XX, que explorou a região grave da voz para que a sonoridade se aproximasse da voz recitada, além de elaborar novas relações entre texto e música e entre voz e instrumento (BALLESTERIO, 2014. p. 88 e 89).

A associação de percepção do público, adequação do texto e tratamento da melodia, se abordada pelo viés da pedagogia da performance (RAY, 2015), seria uma abordagem interdisciplinar, pois o resultado da exploração do significado do texto com as implicações de frequência sonora e preocupação com a relação à percepção do público, estariam a serviço da construção da performance musical utilizando-se três áreas: comunicação, cognição e prosódia musical.

No tópico seguinte deste artigo, será abordado o conceito de persona, de acordo com STEIN e SPILLMAN (1996) e suas implicações à elaboração e realização da performance do cantor na canção de câmara.

A ELABORAÇÃO DA PERSONA PARA A PERFORMANCE DA CANÇÃO DE CÂMARA

O conceito de persona está presente na psicologia, literatura e teatro. Na canção de câmara identifica-se a persona da obra partindo-se da relação entre texto e música, especialmente no que se refere às representações de elementos do texto na estrutura musical. Tais representações dizem respeito a ações físicas, estados emocionais, afetos ou mesmo fenômenos da natureza. “A acepção básica do termo indica a ideia de quem ou o quê está falando, pensando, ou manifestando-se” (BALLESTERIO, 2012. p. 192).

Ao analisar a canção *Abril* de Heitor Villa Lobos, Ballesterio (2012) demonstra os elementos musicais que representam a chuva em dois aspectos: a tempestade e a chuva fraca. Na primeira, o compositor utiliza no piano: registros médios e graves, trêmulos, acordes dissonantes e dinâmicas extremas. A chuva fraca é representada com registro agudo, *staccatto* na articulação e dinâmica estável. O resultado musical é de contraste, em coerência com as mudanças que ocorrem no texto da canção (BALLESTERIO, 2012. 195).

Outro aspecto que fundamenta o conceito de persona é o interlocutor. Ou seja, para se identificar a persona da canção deve-se perguntar para quem ela está falando ou se manifestando. Os pesquisadores Steil e Spillman (1996) explicam:

Um poema utiliza uma entre várias pessoas gerais ou “vozes” dependendo do tipo de poema: em uma letra, o poeta pode projetar seu ou sua própria voz ou assumir um protagonista (por exemplo, viajante); em uma narrativa histórica ou drama poético, por outro lado, o poeta pode adotar a voz de um narrador ou a voz de um personagem real em um drama. Cada uma dessas pessoas pode, por sua vez, utilizar uma das diversas formas de endereçamento ou de plateia sendo endereçada. (STEIL e SPILLMAN, 1996. p. 29).

No trecho acima, os autores comentam os diferentes endereçamentos da persona de acordo com os gêneros textuais. Há que se considerar também, as mudanças de interlocutor da voz



da persona no decorrer de uma mesma obra. Isto é comum em óperas, onde diferentes personagens dialogam, mas pode ocorrer em letras que têm apenas uma persona, quando o poeta, por exemplo, dirige-se à natureza e no momento seguinte, passa a falar mais interiormente. Isto representa uma mudança interna do poeta, passando do diálogo com a natureza à introspecção. Os maiores compositores de *Lied* eram mestres em tais mudanças, utilizando, para isso, as mais sofisticadas alterações na expressividade musical (STEIL; SPILLMAN, 1996. p. 30).

A identificação e elaboração da persona nas canções de câmara, devem ocorrer durante o processo de preparação da performance. O “*performer* precisa conhecer a identidade da persona do poema, uma vez que o cantor, no mínimo, assumirá esse papel ao desempenhar a linha vocal. (...) também deve considerar o modo de dirigir-se: para quem o cantor canta e o pianista toca?” (STEIL; SPILLMAN, 1996. p. 93). Outras questões relativas ao estado psicológico da persona e suas alterações durante a obra, devem ser feitas pelo cantor. Em alguns textos essas respostas estarão explícitas, já em outros será necessária uma ação investigativa por parte do intérprete, para obtê-las (Ibid. p. 94).

Ao identificar a persona de cada poema ou narrativa, o cantor deverá elaborar a gestualidade correspondente ao perfil psicológico e às ações realizadas durante a canção. Para essa finalidade, técnicas advindas das artes dramáticas devem ser utilizadas. Sendo assim, os conhecimentos da área da música se mostram insuficientes para a formação do cantor lírico e a preparação de sua performance, de modos que o processo interdisciplinar que busca a integração das habilidades de cantar e atuar, mostra-se adequado. Contribuições de áreas como filosofia, história geral e geográfica são, com frequência, necessárias para a compreensão plena dos significados das construções verbais, bem como das relações entre texto e música presentes na canção.

Fucci Amato (2006. p. 66) alerta que “o desenvolvimento científico e tecnológico no mundo contemporâneo conduziu o ser humano a uma desmedida especialização e, portanto, levou-o a uma visão fragmentada do mundo.” Esta realidade, segundo a autora, pode gerar grandes prejuízos à performance vocal porque os profissionais da área tendem a restringir seus trabalhos quase exclusivamente à prática musical. Em oposição a isto, cantores e professores de canto devem desenvolver um processo de construção de conhecimento e elaboração da performance que busque superar a dicotomia teoria/prática durante aulas de canto e ensaios (FUCCI AMATO, 2006. p. 66).

Para a elaboração das intenções emocionais vivenciadas pela persona, Ostwald (2005. p. 128) propõe a identificação do “subtexto” das frases verbais. Para o autor, tudo o que “você cante ou fale, você está sempre comunicando simultaneamente no nível literal e emocional. No teatro nós chamamos as palavras literais de “texto” e o nível emocional de “subtexto”. A identificação do subtexto é um importante recurso para a elaboração da voz interna da personagem, que expressa como ele/ela se sente em relação ao que está acontecendo. Quando o cantor molda o subtexto baseando-se em cada frase do texto, a personagem da canção constitui-se em um “comunicador multi-dimensões” como uma pessoa real. Isto colabora para que a performance seja crível na percepção do público (OSTWALD, 2005. p. 128).

A estrutura musical também oferece elementos para a elaboração do subtexto. Elementos, tais como: tonalidade, ritmo, dinâmica, estilo da linha vocal, harmonia e acompanhamento, expressam sentimentos da personagem. “A música define não somente as nuances dos sentimentos da personagem, mas quando eles surgem e por quanto tempo eles duram” (OSTWALD, 2005. p. 129). O diálogo interno da personagem deve refletir os sentimentos que a música sugere, caso contrário, cria-se uma incoerência entre a performance e a música ouvida pela plateia. Quando essa incoerência é acentuada, o cantor deixa de ser crível. (OSTWALD, 2005. p. 129).



Finalmente, dada a importância do texto na canção de câmara e o destaque desse repertório em termos de quantidade e diversidade, coloca-se como condição indispensável que cantores entendam plenamente as palavras que estão cantando, ainda que não sejam no seu idioma de origem.

CONCLUSÕES

A proposta principal deste texto foi gerar material a partir da discussão sobre implicações interdisciplinares na preparação da performance do cantor lírico. Na discussão, foram consideradas três questões principais: interdisciplinaridade na performance musical, a relação texto-música e a elaboração da persona, sempre visando a preparação da performance do cantor lírico.

Com relação à interdisciplinaridade na performance musical pode-se concluir que o conceito colabora na compreensão dos elementos que constituem a performance do cantor lírico. Além disso, ações interdisciplinares são necessárias à preparação da performance e à formação do cantor lírico.

No que se refere à relação texto-música na performance da canção camerística, observou-se que trata-se de sua característica fundamental, devendo portanto, ser considerada por cantores e professores de canto ao preparar a performance desse gênero. Faz-se necessário ainda, incluir contribuições da área da linguística nesse processo.

Com relação à elaboração da persona na preparação do cantor, concluiu-se que conhecimentos advindos das artes dramáticas fornecem o subsídio necessário para que o cantor lírico torne visível, em sua gestualidade, as características psicológicas e estados emocionais de quem se dirige ao público por meio da canção de câmara.

Por fim, na integração dos três aspectos estudados, pode-se afirmar que são complementares e possibilitam a realização da performance da canção de câmara respeitando suas características estéticas particulares e tornando-as visíveis e audíveis por meio de recursos vocais, musicais e cênicos. Também é pertinente que material didático seja gerado a partir da discussão aqui traçada.

REFERÊNCIAS

BALLESTERO, R. (2015). A canção brasileira e a pluralidade nas relações texto-música. In: COELHO, J. M., *Cem anos de música no Brasil: 1912-2012* (p. 86-97). São Paulo, SP: Andreato Comunicação e Cultura.

BALLESTERO, R. (2012). O conceito de persona e suas representações instrumentais em três canções de Heitor Villa Lobos. In: *Anais do 2º Simpósio Villa Lobos* (p. 191-200). São Paulo: Universidade de São Paulo.

FUCCI AMATO, R. C. (2006). Voz cantada e performance relações interdisciplinares e inteligência vocal. In: LIMA, S. A., *Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. (p. 65-79). São Paulo, SP: Musa Editora.



KIMBALL, C. (2013). *Art song: linking poetry and music*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

LIMA, S. A. (2007) Interdisciplinaridade: uma prioridade para o ensino musical. *Musica Hodie*, 7, n. 1, 51-65. Retrieved from <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/1754>

OSTWALD, D. F. (2005). *Acting for singers: creating believable singing characters*. New York: Oxford University Press.

PICCHI, A. (2010). *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. (tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

RAY, S. (2015). *Pedagogia da Performance Musical*. (tese de pós-doutoramento). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.

STEIN, D. & SPILLMAN, R. (1996). *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press.



CARACTERÍSTICAS DE UMA GUITARRA CAMPEIRA: UMA ANÁLISE SOBRE A OBRA *ESSE JEITO DE DOMINGO* DE LUIZ MARENCO

MATEUS MORAES

(UNICAMP)

mateusportom@gmail.com

Resumo: O objetivo geral deste trabalho é levantar características acerca dos violões na obra *Esse Jeito de Domingo*, do cantor e compositor Luiz Marengo. Após breve panorama histórico sobre o gênero milonga e o fenômeno musical conhecido no sul do Brasil como “música campeira”, faço uma análise a partir de uma gravação da referida canção. Como sugere Philip Tagg (2003), quando se trata de música popular é interessante que se trabalhe com fonogramas. Ao fim, apresento um diálogo entre os resultados levantados na análise e as ideias de Fabbri (1999) para gênero e estilo, buscando preliminarmente apontar características de um hipotético violão milongueiro do sul do Brasil.

Palavras-chave: Repertório para Violão. Milonga. Música Campeira. Luiz Marengo.

*Características de una guitarra campeira: un análisis de la obra *Esse Jeito de Domingo* de Luiz Marengo*

Resumén: El objetivo general de ese trabajo es exponer características de las guitarras en la obra *Esse Jeito de Domingo*, del cantor y compositor Luiz Marengo. Después de un breve panorama histórico sobre el género milonga e y la “música campeira”, hago un análisis partiendo de una grabación, como sugerido por Philip Tagg (2003) cuando se tiene como objeto la música popular. Al final, presento un diálogo entre los resultados del análisis y de las ideas de Fabbri (1999) para género y estilo, buscando características de una hipotética guitarra milongueira del sur de Brasil.

Palabras-clave: Repertório para Guitarra. Milonga. *Música Campeira*. Luiz Marengo.

INTRODUÇÃO

Ao falar de milonga, o imaginário popular nos dá boas dicas de um ponto de partida: o gênero está muito ligado, praticamente indissociável, à figura do gaúcho e sua *guitarra*. Nas palavras de Ramil (2004), “milonga é feita solta no tempo, jamais milonga solta no espaço”. E assim, o gênero vem se mostrando vivo desde os finais do século XIX quando assim foi nomeado o acompanhamento das *palladas* dos gaúchos platinos.

A milonga, como o gaúcho, transpõe as fronteiras dos vizinhos platinos e está presente no Uruguai, Argentina e sul do Brasil, com as especificidades de cada lugar. Este é o ponto desencadeador desta pesquisa: as características da milonga feita no Brasil, mais especificamente no sul do país.

Este artigo é um recorte de meu trabalho de mestrado, que tem por objetivo levantar características do violão na milonga brasileira. Para isso, busco entender algumas vertentes importantes do gênero no sul do país e desta forma organizar pontos de partida e (possíveis) chegadas. Assim, o foco do trabalho é o fenômeno conhecido como “música campeira”, e aqui me detenho especificamente sobre a música *Esse Jeito de Domingo*, presente na obra do cantautor Luiz Marengo, figura central para a vertente mencionada. A composição, com letra de Xirú Antunes e música do próprio Marengo, é encontrada em mais de um disco do cantor e, a meu ver, pode trazer importantes contribuições para os objetivos aqui dispostos.

A milonga é um gênero ou forma folclórica que nasce por volta de 1880. Mais precisamente, é nesta época que o gênero recebe este nome. Segundo Veja (1998) e Ayesterán (1967), o



gênero já é relatado em crônicas desde 1860, mas é próximo ao final do século XIX que datam os primeiros registros com essa designação. Como dito, este gênero está presente na cultura de Argentina, Uruguai e sul do Brasil, ou o que se entende por Espaço Platino.

Para Panitz (2010, p. 20) denominações como Pampa (região situada ao sul da bacia do Rio da Prata), Região Platina (relacionado à sua formação social colonial), Mercosul (organização intergovernamental com intenções econômicas), entre outros, não abarcam a situação de troca cultural que acontece nesta região. O autor usa a terminologia “Espaço Platino” para tratar de uma região com fronteiras políticas, outrora móveis, mas que mantém trocas culturais significativas em sua formação e que são marcantes nos dias atuais.

Entendo assim que o gênero milonga se aproxima das ideias de hibridismo propostas por Canclini (2015) e que, segundo Herom Vargas (2004), são comuns a outros gêneros presentes na música popular latino americana. Segundo o autor:

Cada cultura latino americana é resultado peculiar de dados culturais variados e dinâmicas particulares de fusão. De imediato, percebe-se que cada núcleo cultural, seja geográfico, uma época ou determinada linguagem (apesar de dificilmente determinarmos fronteiras, pois o híbrido as ultrapassa), terá tantas particularidades quanto mais são analisados seus aspectos constitutivos. (VARGAS, 2004, p. 2).

Algumas obras estão presentes em praticamente todas as pesquisas que tratam do gênero e que buscaram identificar pontos de origem para a milonga. Não pretendo aqui identificar momentos ou lugares que sirvam de “marco zero” para o assunto, mas entendo que seria interessante compreender as possíveis origens do objeto.

O autor argentino Carlos Vega (1998) em sua obra *Panorama de la Música Popular Argentina*, classifica o cancionero argentino em oriental e ocidental, colocando a milonga na faixa situada ao leste. Para Vega, o cancionero ocidental tem como centro o Rio de Janeiro e traça uma forte influência do lundu sobre os gêneros ali dispostos. “*Los viejos del Plata que lean esas melodias brasileñas, crearán oír nuestras Milongas.*” (VEGA, 1998, p. 241).

Já, para Vicente Rossi (1958) em sua obra *Cosas de Negros*, a milonga tem origem montevidense e está ligada ao candombe. Nasce como canção nos “*cuartos de chinas*” que vão se transformando em espaços de danças juntamente com a música ali praticada. Posteriormente, por meio do câmbio que se dava entre os portos através do Rio da Prata, foi levada para os subúrbios portenhos. O autor defende que a adoção do vocábulo na região rio-platense se dá através do Brasil.

Los negros angolas fueron los que en mayor número se importaron al Brasil, y los únicos en Sud-América que lograron formarse un lenguaje, con reminiscencias africanas y adaptación del que hablaban sus parientes e introductores los moro-lusitanos. A ese lenguaje se le llamó “bunda”, y al de todos los negros por antonomasia, porque decir “bunda” equivale a “bozal”, aunque no tan bozal que no interesara a los filó logos nativos, por la influencia que ha tenido en vocablos del idioma nacional Brasileiro. (ROSSI, 1958, p. 116).

Para Ayesterán (1967), ao final do século XIX a milonga como canção crioula já está entre os principais gêneros no Uruguai e no início do século XX se faz presente também no sul do Brasil. O autor cita os versos de João Cezimbra Jacques em *Assuntos do Rio Grande do Sul* de 1912: “Milonga. Especie de música creoula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também, como a meia-canha, e o pericón, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira” (AYESTERÁN, 1967, p. 71).



MÚSICA CAMPEIRA

No ano de 1971 se dá o primeiro festival nativista do Rio Grande do sul: a Califórnia da Canção, na cidade de Uruguai - RS. O festival nasce com o princípio de aceitar somente “canções gaúchas”. Não pretendo discutir aqui as motivações para a criação dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul¹, mas é importante dizer que elas giram em torno de alguns pontos: a abertura de novas estéticas na música gaúcha e um aumento do público consumidor (visto que a música feita até então era muito ligada ao trabalhador do campo e não atingia um público “urbano”).

Podemos relacionar o aumento do público consumidor com o apogeu que o festival atinge nos anos oitenta e o número crescente de festivais similares até os dias de hoje². Nos primeiros anos da Califórnia, há um aumento no número de experimentações, seja com instrumentos eletrônicos, harmonias e formas de composição, sempre sob a questão “tradição *versus* modernidade”. É nesse momento surge uma busca pela “música campeira” e a discussão da “propriedade” de quem canta essa música, ou seja, um artista que realmente vive ou conhece a “vida do campo” (FERREIRA, 2014).

Segundo Ferreira (2014), em meados da última década do século XX, há um reforço do gênero intitulado “música campeira”, devido a certos movimentos presentes na música gaúcha do final dos anos 80. Durante os anos 90, inicia-se no estado um movimento denominado “Tchê Music”, que tem por objetivo unir ritmos regionais (chamamé, vaneirão, etc.) com ritmos nacionais (axé, pagode, funk, etc). Neste contexto, surgem algumas figuras que vão se tornar referências para a “música campeira” e dentre elas merece destaque o cantor e compositor Luiz Marengo.

Marengo nasceu em Porto Alegre no ano de 1964. Teve uma vivência na zona rural ao lado de seu avô e iniciou na carreira artística junto ao grupo “Seiva da Terra”. Tendo como principais influências a música de Jayme Caetano Braun e Noel Guarany, foi participante e vencedor de alguns festivais importantes durante os anos 80 e, em 1991, lançou seu primeiro disco: *Luiz Marengo canta Jayme Caetano Braun*, vencedor do prêmio *Sharp*. Hoje tem 23 CDs e 2 DVDs gravados e apresentou seu trabalho em praticamente todos os estados brasileiros, além de Argentina, Paraguai, Uruguai e China.

ESSE JEITO DE DOMINGO

A milonga *Esse jeito de Domingo* é apresentada pela primeira vez quando se sagra vencedora do 12º *Terra e Cor da Canção Nativa*, festival realizado na cidade de Pedro Osório - RS no ano de 2000. A gravação analisada está presente no CD/DVD *Todo o meu Canto* de 2007, gravado na cidade de Pelotas - RS e ganhador de um disco de ouro. Neste registro, Marengo é acompanhado pelo conjunto *Alma Musiqueira*, composto por: Negrinho Martins no contrabaixo elétrico, Edilberto Bérnago na gaita (como é conhecido o acordeon no RS) e os violões de Gustavo Teixeira, Egbert Parada e Luís Clóvis Girardi. O arranjo é o mesmo em todas as gravações encontradas até o momento e é assinado pelo violonista, cantor e compositor Ricardo Martins, natural da cidade de Santana do Livramento - RS.

Para Tagg (2003), a principal fonte para a análise de música popular é a gravação e não a partitura. Partindo desse ponto, realizei uma análise a partir do registro já mencionado e posterior transcrição para a notação tradicional, a fim de facilitar a discussão de questões levantadas

¹ Ferreira (2014), Braga (1987), Oliveira (2007), Jacks (2003).

² Em 2014 eram mais de 60 festivais (FERREIRA, 2014).



no texto. No modelo de análise proposto por Tagg, é necessário um levantamento de uma “lista de parâmetros de expressão musical”, isto é, de aspectos temporais, melódicos, de orquestração, de tonalidade e textura, de dinâmica, acústicos e eletromusicais e mecânicos (TAGG, 2003, p. 19). Como mencionado pelo autor, esta não é uma lista “obrigatória”, mas deve-se atentar para o objeto de análise e quais aspectos serão interessantes ou mesmo para os objetivos da análise.

A composição é uma parceria de Luiz Marengo com o poeta, compositor e músico Xirú Antunes. Xirú é natural da cidade de Pedro Osório - RS, possui cinco discos gravados, uma importante trajetória pelos festivais de música do sul do país e é considerado uma referência para a música gaúcha.

Lá vem Natalício Perdomo No seu moro destapado E um ovelheiro do lado Costeando a franja do pala	Quem sabe as suas razões De andejar nos domingos São as mesmas desses índios Que habitam os galpões?	E alimenta suas raízes Com jujos da própria alma Filosofias de calma Paciência de acalanto
Será que andou de cismado Numa bailanta argentina Com alguma correntina De pelo amorenado?	Que fazem as solidões Se multiplicarem nos cascos De um mouro negro ou picasso Pra os olhos de alguma china	Este meu povo de campo De geratrizes antigas Mistura de pulperias Ternura mansa de rancho
Ou uma milonga campeira Mesclada com uma carreira Lhe pealou pelo sombreado De um capão de pitangueira?	Não é só a geografia Deste meu povo de campo Mas também fisionomia De quem tem seu próprio	Tem memoriais escondidos Nas dobraduras do arreo E andar dos pastoreios Esparramando cultura

Figura 1: Letra da canção *Esse Jeito de Domingo*.

Apesar de a letra da canção não ser o foco da análise, entendo que é relevante uma atenção para com ela, pois esta levanta aspectos oportunos relativos à estética investigada: a poesia aponta questões como a proximidade com a vida do campo (Lá vem Natalício Perdomo/No seu moro destapado/E um ovelheiro do lado/Costeado a franja do pala), a relação com a fronteira (Será que andou de cismado/Numa bailanta argentina/Com alguma correntina/De pelo amorenado?) e a exaltação de seu lugar e sua cultura (Não é só a geografia/Deste meu povo de campo/Mas também fisionomia/De quem tem seu próprio canto).

A introdução está na tonalidade de Lá menor e logo nos primeiros compassos encontramos características importantes que se estenderão pelo restante da obra. São quatro compassos com o acorde de Lá menor, onde os três violões executam o mesmo padrão de arpejo, característico do gênero. Para Cardoso (2006, p. 344) esta forma de arpejos é uma das definições de milonga.



Figura 2: Transcrição da introdução de *Esse Jeito de Domingo*.



É importante salientar que, dentro do arpejo apresentado, a acentuação que se ouve é a seguinte:



Figura 3: Simplificação do arpejo de milonga.

O que é reforçado pela linha do contrabaixo:



Figura 4: Transcrição do contrabaixo de *Esse Jeito de Domingo*.

Os violões executam o arpejo em uma região próxima, diferenciando a nota mais aguda, enquanto a gaita apresenta uma melodia. Os violonistas (destros) estão tocando com o violão posicionado na perna direita, diferente da posição característica dos violonistas de formação erudita que levam o instrumento na perna esquerda, e tocam sem uso da *púa*, a palheta. É importante fazer essa distinção, pois é comum no gênero o uso deste artifício, o que ficou caracterizado no quarteto de violões que acompanhou Alfredo Zitarroza, importante referência para os milongueiros frequentadores de festivais. Porém, mantêm-se aqui os toques potentes e as melodias virtuosísticas, quase sempre tocadas em terças ou sextas paralelas, características do *Quarteto Zitarroza* (FAREZ, 2015, p. 71). Enquanto um violão mantém o padrão apresentado, os outros dois executam a seguinte frase:



Figura 5: Transcrição da introdução de *Esse Jeito de Domingo*.



Esta prática está presente em um grande número de arranjos da milonga feita no Brasil, seja ela ligada à música campeira (visto que a obra de Luís Marengo é a grande referência para os músicos que se dedicam ao gênero) ou também em outras vertentes encontradas na região. Abaixo a introdução da música *Ramilonga* do cantautor pelotense Vitor Ramil:

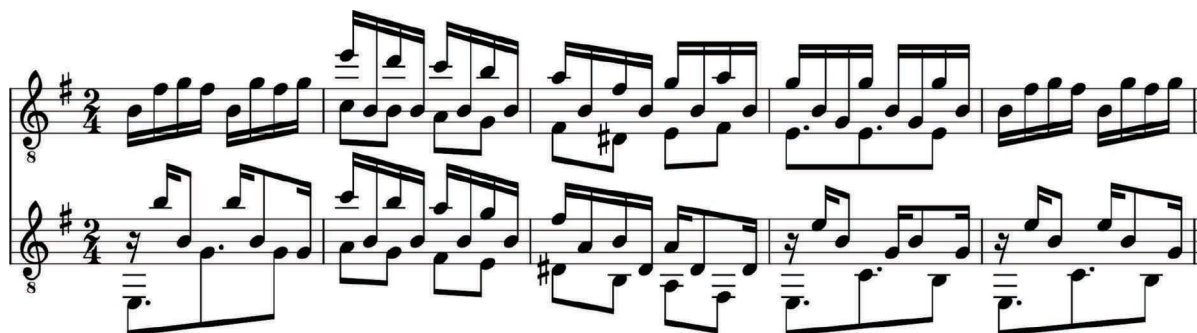


Figura 6: Transcrição da introdução de *Ramilonga*.

Aqui notamos a presença da frase apresentada em intervalo de décimas ao violão e formando um intervalo de terça com o segundo violão. Também a *Milonga p'a Don Ventura* do violonista argentino Lúcio Yanel, radicado no Brasil e considerado referência para o violão gaúcho, apresenta a melodia em sextas (inversão da terça), como mostrado abaixo:



Figura 7: Transcrição de *Milonga p'a Don Ventura*.

Vale salientar que se trata de diferentes estéticas em relação àquela apresentada por Marengo e não aprofundarei as semelhanças e diferenças entre elas visto o objetivo do trabalho.

Em seguida, dá-se início ao canto, caracterizado pela impostação e um forte vibrato, enquanto os violões voltam a apresentar o padrão de arpejo característico. A seção B possui harmonia e melodia muito próxima à seção A, porém, decidi por uma distinção entre elas devido à questão rítmica apresentada. Encontramos aqui o rasgueio característico do que Cardoso (2006) chama de milonga porteña, também conhecida no sul do Brasil como milonga arrabalera ou milongão³.



Figura 8: Rasgueados milonga arrabalera.

³ Faço uso aqui da notação de Cardoso (2006). O "A" refere-se às cordas agudas do violão e o "G" às graves. As flechas dão a direção do rasgueio e o "p" significa polegar.



Esta é a vertente *bailável* da milonga, muito ligada ao tango. Segundo Cardoso (2006), sua instrumentação característica é a mesma das orquestras típicas do tango, presentes no Uruguai e Argentina. Aqui ela é executada com a formação que Cardoso relaciona à outra vertente da milonga, a milonga pampeana. Interessante também é a relação que o autor faz entre a milonga portenha e o candombe: “*La milonga porteña lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes, por lo que su rasgueo es un intento simplificado de su reproducción*” (CARDOSO, 2006, p. 295).

Digo que é interessante trazer este ponto, pois, no interlúdio da canção, enquanto dois dos violões repetem a frase já apresentada na introdução, o outro violão faz a seguinte frase rítmica, característica, dentre outros gêneros, do candombe:



Figura 9: Clave característica do Candombe.

Cardoso afirma que a prática de aproximação entre candombe, tango e milonga porteña já era presente ao final do século XIX e para Rossi, esses gêneros quando ainda estavam em formação partiam, via porto, de Montevideo para Buenos Aires. Por sua vez, Ortiz Oderigo afirma que a milonga nasce “numa linha reta, ininterrupta e clara, que parte dos ritmos do Candombe” (ODERIGO, 2008, p. 211).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe da pretensão de definir características definitivas acerca do assunto levantado, busco aqui apontar as primeiras questões para nortear um caminho. Mesmo pontual, entendo que a análise aqui desenvolvida já apresenta elementos suficientes para uma primeira resposta a estes objetivos.

Nas palavras do pesquisador uruguaio Gonzalo Victoria Farez: “En términos de guitarrismos podemos evidenciar al oír un tipo de milonga más rasgueada, con un acercamiento al rasguído del Chamamé, aunque rítmicamente cercana a otro género muy utilizado en la región llamado Rasguído Doble” (FAREZ, 2015, p. 46). O autor refere-se à milonga missioneira do sul do Brasil, mais especificamente à obra de Noel Guarany, importante compositor da música gaúcha e referência para a obra de Luiz Marengo.

Para Farez, essa aproximação com outros gêneros, principalmente o *rasguído doble*, é uma das características da milonga fronteiriça do sul do Brasil. Seja pelo “*acercamiento com el rasguído del chamamé*”, como dito por Farez (2015, p. 46) ou como o também uruguaio Jorge Drexler ao se referir ao trabalho de Ramil:

Un híbrido típico de esta zona. Una mezcla de cosas anglosajonas con la milonga con la construcción de la identidad a partir de la milonga, pero teniendo la base en otros lados. (...) Vitor es más brasileiro que el cree y a veces mucho menos brasileiro que la gente piensa que es ser brasileiro. (A Linha Fria do Horizonte, 2014)



Isso nos faz pensar, como propôs Ramil, um Rio Grande do Sul que não está “à margem de um centro, mas no centro de uma outra história” (RAMIL, 2004, p. 28) e um violão brasileiro que vive no mesmo local.

Fabbri (2017, p. 2) entende como gênero “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente”, ou seja, envolve um conjunto de regras que extrapolam as questões relacionadas ao código musical. Quando a ênfase da análise está nas questões do código musical, falamos de estilo. Esse conceito pode referir-se a questões individualizadas, como o estilo de determinado compositor ou a um grupo de autores, instrumentistas, etc. Por se tratar de algo “pessoal”, mesmo que seja um grupo, o estilo pode se manter dentro de outros gêneros.

Entendo assim que vale pensar e pesquisar uma hipótese de mais um estilo de violão, mais um estilo de violão brasileiro, mais um estilo de violão milongueiro. Um violão à margem de uma história, mas fruto *do* diálogo com várias outras e *em* diálogo com mais outras.

REFERÊNCIAS

Luciano Coelho (Diretor) (2014). *A Linha Fria do Horizonte*. Curitiba: Linha Fria Filmes. 1 DVD (98 min).

AYESTARÁN, Lauro (1967). *El folklore musical uruguayo*. Montevideu: Arca Editorial.

CANCLINI, N. G (2015). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp.

CÔRTEZ, J. C. Paixão (1981). *Falando em tradição e folclore gaúcho: excertos jornalísticos*. Porto Alegre: Grafosul.

FABBRI, Franco (2017). Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.3, p. 1-31.

_____. (1999). Browsing music spaces: categories and the musical mind. In: *3rd Triennial British Musicological Societies' Conference*, University of Surrey, Reino Unido, p. 1-14.

FERREIRA, C. F (2014). *Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós)modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPMUS.

MARENCO, Luiz (2007). *Todo o Meu Canto*.

ORTIZ ODERIGO, N (2008). *Esquema de la música afroargentina*. Buenos Aires: Eduntref.

PANITZ, L. M (2010). *Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPGEA.

RAMIL, Vitor (2004). *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros.

ROSSI, Vicente (1926). *Cosas de negros: rectificaciones y revelaciones de folklore y de historia*. S/l.: Río de La Plata.

TAGG, Philip (2003). Analisando a Música Popular: teoria, método e prática. *Em Pauta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS*, vol. 14, n. 23. p. 5-40.

VARGAS, Herom (2004). *O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/HeromVargas.pdf>. Acesso em 19/07/2018.

VEGA, Carlos (1998). *Panorama de la música popular argentina*, Edición facsimilar. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.



DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ARTICULAÇÕES E CORRESPONDÊNCIA NOS MOTIVOS RÍTMICOS

BEATRIZ CARNEIRO PAVAN
(IFG-GO e Instituto Gustav Ritter)
beatrizpavan1402@gmail.com

Resumo: Propõe-se averiguar a relação entre articulação musical e articulação da língua falada, como componente do discurso eloquente musical e falado do período musical Barroco. Visando constatar a relação entre estas duas linguagens, fundamenta-se em informações obtidas nos tratados dos anos 600 e 700, nos quais autores mencionam propriedades do discurso oratório que justifiquem as ideias comparativas entre língua e música. O estudo dos elementos subjacentes às correspondências entre discurso e música franceses teve como base teórica a obra de Ranum (2001). Foi possível constatar como a articulação é relevante recurso expressivo na busca por pronúncia musical adequada no período musical Barroco.

Palavras-chave: François Couperin. Articulação musical no séc XVIII. Repertório para cravo. Língua e música francesa.

18th century musical speech: Articulations and correspondence in rhythmic motifs

Abstract: It is proposed to investigate the relationship between musical articulation and articulation of spoken language, as a component of the eloquent musical discourse and spoken of the Baroque musical period. In order to verify the relationship between these two languages, it is based on information obtained in the treatises of the 600's and 700's, in which authors mention properties of oratory discourse that justify the comparative ideas between language and music. The study of the elements underlying the correspondences between discourse and French music was based on the work of Ranum (2001). It was possible to verify how the articulation is relevant expressive resource in the search for proper musical pronunciation in the Baroque musical period.

Keywords: François Couperin. Musical articulation in the 18th century. Repertoire for harpsichord. Language and French music.

INTRODUÇÃO

No discurso musical do século XVIII expresso na música instrumental, a articulação evidencia uma correspondência silábica entre língua e motivos rítmicos, correspondência esta que se propõe abordar no presente texto. Quando se diz que a música instrumental, durante seu processo de formação, esteve ao lado da palavra como fator decisivo na estruturação do sentido fraseológico musical, verifica-se que o emprego de elementos retórico-musicais, a estruturação das frases e a disposição dos motivos inseridos no discurso deram a ela propriedades discursivas. Em transcrições e arranjos, a música instrumental imita, a seu modo, rítmica, melódica e discursivamente a música vocal e a língua falada. A articulação é, neste sentido, elemento comum entre as formas de comunicação (discurso falado, música cantada e instrumental) e componente essencial como recurso expressivo. Pensamos em relacionar a música à língua falada, uma vez que ambas sempre estiveram ligadas para um mesmo fim: o de tornar claro o sentido do contexto seja ele poético ou musical e influenciar os ouvintes por meio dos elementos retóricos e dos afetos musicais, segundo regras que abrangem ritmos, motivos, intervalos e articulações.

A articulação musical proporciona ao ouvinte a percepção da estrutura, do encadeamento dos temas musicais e do desenvolvimento da obra obedecendo a métrica, assim como em um poema que se estrutura de acordo com a pontuação silábica. Jean-Jacques Rousseau (1781,



p. 28) declara que “com as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o tipo de paixão que ditava uns e outros”; e segue afirmando que “a cólera arranca gritos ameaçadores, articulados pela língua e pelo palato: mas a voz da ternura é mais doce, é a glote que a modifica, e essa voz torna-se um som”.¹

Com o objetivo de averiguar a relação entre articulação musical e articulação da língua falada, como componente do discurso eloquente musical e falado do período musical Barroco, a discussão ora proposta será abordada em três momentos a fim de evidenciar a questão da articulação musical e correspondência silábica.

ARTICULAÇÃO MUSICAL E CORRESPONDÊNCIA SILÁBICA

A articulação musical – assim como a articulação falada, que é uma das características básicas da língua – significa fundamentalmente, como e de que modo as notas são emitidas e se conectam umas com as outras, seja por silêncio ou som, seja pela forma como uma nota é iniciada e terminada, dando sentido às sílabas que compõem as palavras e conseqüentemente suas frases. Cada família de instrumentos usa recursos técnicos próprios na concepção da articulação. Instrumentos de sopros a definem com movimentação da língua e da boca; nas cordas friccionadas, as arcadas; nos instrumentos de percussão, o ataque da baqueta e nos instrumentos de teclas, os tipos diferentes de toques com escolha de dedilhados adequados além da relação entre sons e silêncios. A opção de uso de cada articulação por parte de intérpretes, pode se fundar em fatores variados como: presença de sinais gráficos na partitura inseridos pelo compositor, adequação dos elementos equivalentes antes sugeridos de acordo com o estilo de cada época, o ambiente ressonante e suas características acústicas onde a obra será apresentada e ressonância individual de cada instrumento.

Apesar de essencial à interpretação musical, foi somente a partir do século XVIII que os compositores começaram a notar indicações de articulação em suas partituras, pois anteriormente não era costume esta sistematização na escrita para uma interpretação musical. A prática, entretanto, não foi adotada totalmente de imediato, sendo que até no início do século XIX existiram obras sem indicações. Embora não seja notado em partituras o assunto é tema de tratados antigos para instrumentos específicos.

CARACTERÍSTICAS NACIONAIS FRANCESAS NA MÚSICA

Não obstante cada família de instrumentos usar recursos diferentes para obter articulações, é fato que os instrumentistas almejam imitar a voz humana e, neste sentido, o estudo da língua falada no país onde uma obra foi composta e suas características de pronúncia, influenciam de forma significativa a articulação instrumental. Os compositores, assim como os oradores do período barroco, persuadiam o ouvinte a estado emocional idealizado, e desta maneira, todos os aspectos da composição musical refletiam este fim.

Corroborando com estas ideias, John Wion (p. 37) considera que, a articulação natural da flauta vem da língua nativa e que a língua francesa é falada com a língua bem perto dos lábios

¹ *Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictoit les uns ou les autres. La colere arrache des cris menaçans, que la langue & la palais articulent; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glote qui la modifie & cette voix devient un son.*



fazendo a consoante **T** bem definida. Flautistas franceses comumente usam articulação frontal ou labial, enquanto que grande parte dos flautistas norte-americanos usa articulação atrás dos dentes, no palato duro. Outros idiomas de nações germânicas ou inglesas tendem a falar com a língua mais para trás e *T* pode se tornar *D*. Afirma ainda que: “assim como o som que você usar em um solo francês é inadequado para uma sonata de Bach, considere onde e quando uma peça foi escrita quando articulá-la”.² Johann Joachim Quantz (1966/1752, tradução Reilly, 1966, p. 72) alerta para esta diferença quando declara que: “Aqueles acostumados ao dialeto da Saxônia do Norte devem tomar cuidado especial para não confundirem o *T* com o *D*”.

As vogais da língua francesa têm o som fechado e projeção anterior, sofrendo influência das consoantes vizinhas e transformando-se amiúde, em vogais surdas quando não são enfatizadas. As consoantes geralmente são pronunciadas em articulações suaves, fator que leva a um abrandamento nas nuances de dinâmica. Idiomas com vogais mais abertas e consoantes abruptas, como o italiano, tendem a ampliar as gradações dinâmicas. Patrícia Michelini Aguiar (2008, p. 96) enfatiza que na Renascença, quando músicos franco-flamengos se transferem para a Itália “é possível notar diferenças na maneira como o texto é abordado em suas obras musicais” como o uso de vogais abertas em extensos melismas, passagens homofônicas intensificando o timbre das vogais, articulações incisivas das consoantes e uso de dinâmicas acentuadas.

A eloquência da música se assemelha à eloquência pronúncia pomposa e veemente, utilizada no discurso francês do teatro barroco. O orador muda continuamente o tom de voz, assim como o instrumentista deve mudar sua maneira de execução. Quando passa do repertório de uma nação para o de outra, independentemente da compreensão do afeto, usa recursos como acentuação, agógica e articulação. Michel Pignolet de Montéclair, em *Principes de Musique divisez en quatre parties* (1736, p. 90) atesta que: “A boa pronúncia das palavras dá a última perfeição ao canto francês [...] Pronunciamos cantando como pronunciamos falando, exceto que, como o canto sustenta por mais tempo os sons que a linguagem comum, temos que articular mais fortemente as consoantes que estão antes ou depois de vogais.”³ Destarte, valer-se dos recursos de articulação, significa ao mesmo tempo, almejar a pronúncia do instrumento, como se almeja a pronúncia falada, como recurso retórico expressivo.

A IMPORTÂNCIA DOS SILÊNCIOS NO DISCURSO MUSICAL

Na cultura musical, em que os instrumentos almejam imitar a voz humana falada e cantada, alguns recursos de expressão são importantes. Instrumentos com dinâmica limitada, como o cravo, sedimentam sua expressividade na arte de utilizar os silêncios, e eles são mencionados em vários tratados como fonte de expressão. É o caso de *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716/7), em que François Couperin cita as *aspirations* e *suspensions* como recursos expressivos. “Com relação ao efeito expressivo da *aspiration*, é preciso soltar a nota sobre a qual ela é colocada, menos fortemente em passagens suaves e lentas do que naquelas que são ligeiras e rápidas” (p. 18).⁴ O compositor nos apresenta de que forma este signo é grafado e de que maneira deve ser executado. O sinal (‘) acima da nota indica que esta deve ser encurtada em seu valor total,

² *And just as the tone you use in a French solo is inappropriate for a Bach sonata, do consider where and when a piece was written when you articulate it.*

³ *La bonne prononciation des paroles donne la dernière perfection au chant français... On prononce en chantant comme en parlant, excepté que comme le chant tient plus longtemps les sons, que le parler ordinaire, il faut y articuler plus fortement les consonnes qui sont avant ou après les voyelles.*

⁴ *Quant à l'effet sensible de L'aspiration il faut détacher la note, sur laquelle elle est posée, moins vivement*



causando um silêncio entre ela e a próxima nota a ser executada.

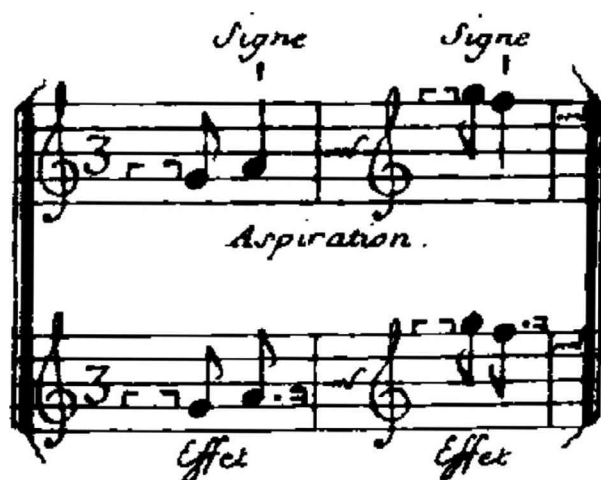


Figura 1. *Aspiration. Premier Livre de Clavecin. Explication des Agréments, et des Signes.* (COUPERIN, 1713).

A *suspension*, que utiliza um pequeno silêncio antes da nota escrita é assim definida por Couperin: “No que diz respeito à suspensão! É dificilmente empregada em peças suaves e lentas. O silêncio que precede a nota sobre a qual ela está marcada deve ser resolvido pelo gosto da pessoa que a executa”.⁵ (1716/7, p. 18).



Figura 2. *Suspension. Explication des Agréments, et des Signes. Premier Livre de Clavecin.* (COUPERIN, 1713).

Com isso, nota-se que a importância dos silêncios na execução musical barroca é análoga ao discurso falado. Dom Bédos de Celles em *L'Art du facteur d'orgues* (1766-1778, p. 597), desenvolveu significativa teoria sobre as articulações nos instrumentos de teclas e afirma que é necessário exprimir não somente o valor das partes que soam de cada nota, mas, aquelas de seus silêncios, que servem para separar, para formar a articulação da música. Da mesma maneira Engramelle (1775, p. 23-25), expõe que:

dans les choses tendres, et lentes, que dans celles qui sont légères, et rapides.

⁵ *A l'égard de la suspension! elle n'est gueres usitée que dans les morceaux tendres, et lents. Le silence qui précède la note sur laquelle elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute.*



Todas essas suspensões ou intercepções do som das vogais são pequenos silêncios que separam as sílabas umas das outras, para formar a articulação da fala: é o mesmo para a articulação da música, a diferença é que o som de um instrumento é em todo lugar o mesmo e não pode produzir, por assim dizer, uma única vogal, é necessário que os *Silences d'articulation* sejam mais variados do que na fala, se quisermos que a música produza uma espécie de articulação inteligível e interessante.⁶

A execução musical ideal é baseada no domínio dos sons e também dos silêncios, pois um instrumentista inventivo deve articular as notas, dosando esta relação em suas diversas possibilidades. Bédos (1766-1778, p. 599), afirma que o *silence d'articulation* deve variar de acordo com o tipo de expressão que a peça requer. Em peças alegres ele é usualmente longo e gracioso. Esta afirmação é semelhante à declaração de Bérard (1755, p. 93-94) sobre a relação entre emoções e *doubler*. Diz que as palavras que não têm grande carga emocional devem soar naturalmente, com dobramento consonantal suficiente apenas para torná-las inteligíveis ao público. Entretanto, em palavras movidas por paixão se dobram as consoantes. Em paixões violentas, as letras são fortemente dobradas. Existem ainda as palavras relativas a sons graciosos, tranquilos e paixões amistosas. Para estas, a pronúncia deve ser gentil e clara.

Ranum⁷ (2001), como estes três níveis de *gronder*, na pronúncia francesa que Bérard aponta, são escritos na música: o primeiro é relativo às emoções que tratam de coisas indiferentes e é apontado com notas iguais, geralmente quatro semi-clocheias; o segundo, que tem um estado emocional apaixonado, tende a ser estabelecido por “notação desigual explícita”, ou seja, notas pontuadas ou notas rápidas e lentas; o terceiro, relativo às emoções que estão entre “indiferente” e “paixão violenta”, são descritos por *notes inégales* (notas desiguais). Desta forma teríamos três estados de *doubler* ou *gronder* diretamente relacionados a três graus de *inégalité* (desigualdade). Ranum (2001, p. 211) questiona:

Será que cantores franceses do período barroco viam a notação pontuada como uma indicação para dobrar fortemente suas consoantes? Será que notas pontuadas indicavam aos instrumentistas que expressassem emoções fortes através de silêncios de articulação que são análogos a duplicação vocal? A resposta a ambas as perguntas parece ser ‘sim’. Notas pontuadas são encontradas sempre em expressões que demandam forte duplicação.⁸

A Figura 3, traz o gráfico de uma gravação em órgão de cilindros, feita por Dom Bédos (1766-78), que exemplifica a duração das notas (ou vogais, se for feita a relação com a língua falada) por barras negras horizontais. Um segmento cinza que segue a parte negra representa a articulação antes da nota seguinte (ou a emissão da consoante).

⁶ *Toutes ces suspensions ou interceptions du son des voyelles, sont autant de petits Silences que détachent les syllabes les unes des autres, pour formes l'articulation de la parole: il en est de même pour l'articulation de la Musique, à cette difference près que le son d'un instrument étant par-tout le même et ne pouvant produire, pour ainsi dire, qu'un seule voyelle, il faut que les Silences d'articulation soient plus variés que dans la parole, si l'on veut que la Musique produise une espèce d'articulation intelligible et intéressante.*

⁷ Patrícia Ranum estuda retórica francesa do século XVII e as relações que existem entre a poesia, a notação musical e a música em si. Publicou o livro *The Harmonic Orator*, com prefácio de William Cristie, no qual analisa Árias francesas.

⁸ *Did french singers of the Baroque period see dotted notation as an indication to double their consonants strongly? Did dotted notes warn instrumentalist to express strong emotions via articulation silences that are analogous to vocal doubling? The answer to both questions appears to be 'yes'. Dotted notes are found whenever Expression demands strong doubling.*

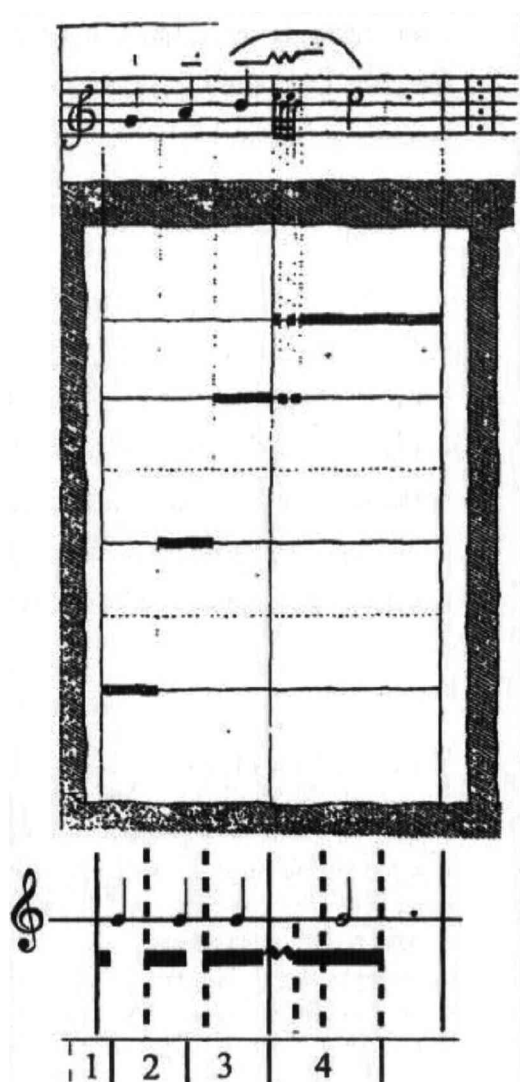


Figura 3. Gravação em órgão de cilindros, *L'Art du Facteur d'orgues* (BÉDOS, 1766-78).

No exemplo apresentado Dom Bédos (1766-78) coloca uma pequena linha vertical acima da primeira semínima indicando que ela (ou uma vogal) deve ser curta. Como resultado, o *silence d'articulation* para a próxima nota se torna longo. A linha horizontal ao longo da segunda semínima indica que a nota é mais longa e o ponto colocado acima da linha indica que o *silence d'articulation* para a próxima nota é aproximadamente o valor de uma semicolcheia. Abaixo do quadro cinza, que circula as linhas, Ranum (2001) adicionou símbolos da notação musical, mostrando a localização das notas nos tempos, com a intenção de facilitar a correspondência entre as notas e as vogais e consoantes. Assim, sugere que a linha negra é referente às vogais e a cinza às consoantes. A primeira linha vertical de Ranum simplifica a notação da pauta de Dom Bédos e a segunda reproduz suas vogais prolongadas e substitui o original cinza das consoantes com espaço em branco. Note-se nesta figura o *silence d'articulation* ou *suspension* grafado nas semínimas que atravessam a barra de compasso em *relais* (fato de duas sílabas finais de uma frase ou pé poético serem prolongadas progressivamente) Para tornar o *relais* ainda mais claro e expressivo, Ranum (2001, p. 99) assegura que os libretistas franceses deste período geralmente escolhiam palavras com a penúltima sílaba longa, o que resultava em uma pronúncia considerada “afetada” pelos estrangeiros.



CARACTERÍSTICAS DA LÍNGUA FRANCESA

Os *relais* na poesia francesa fluem através do tempo repousando no tempo musical forte. Desta forma, o acento gramatical coincide com o tempo forte do compasso e a voz superior avança através do compasso, resultando que, cada frase terminará no tempo forte inicial do compasso seguinte. Há ainda na pronúncia um prolongamento progressivo que desempenha papel crucial na inteligibilidade da língua francesa, que não separa suas unidades prosódicas por volume ou paradas, mas, ao invés disto, alonga as sílabas progressivamente. Assim *gronder* (rosnar) ou *doubler* (dobrar) exercem papel importante no início das palavras, seguido por *relais*, o que reforça a lei de progressão. Os prolongamentos progressivos nos finais de frases da língua francesa foram nomeados por Morrier (1989, p. 906-1239) como *loi de progression* (lei de progressão), ou seja, a duração das vogais dentro de uma proporção rítmica que aumenta gradativamente à medida que se aproxima o final da frase.

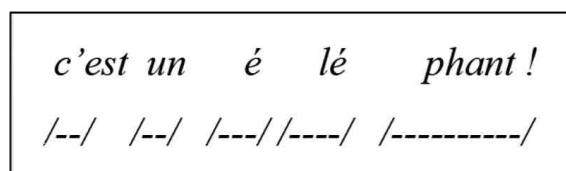


Figura 4: Lei de progressão. Morrier (1989).

Bénigni Bacilly (1668, p. 386, 389 e 393) confirma ao considerar que:

Toda penúltima [sílabas] de uma palavra feminina de duas ou mais sílabas, é sempre longa; e esta regra, de modo geral, não pode sofrer nenhuma exceção... Não obstante, a elisão é muitas vezes necessária (para ajudar a pronúncia, e tornar o significado mais inteligível) para que a penúltima das [sílabas] femininas permaneça longa [...] Eu apoio que [...] dependendo da ocasião em que ocorre, pode-se inserir longos trinados [*tremblements*], de acordo com o gosto pessoal.⁹

Deste modo a relação entre música e língua se firma pelas conotações apresentadas por Dom Bédos ao órgão e por Bérard sobre o canto. Ranum (2001) avalia que, sob o contexto do ritmo da fala, as consoantes dobradas citadas por Bérard podem ser assim distribuídas: a) Primeiro, uma pequena parte delas apresenta *relais*, e estes são motivados pela expressão; b) Segundo, a maior parte das consoantes dobradas por Bérard está na primeira sílaba do *relais*; e c) Terceiro, uma considerável proporção das consoantes dobradas de Bérard aparece em dois tipos de notação, que envolve explicitamente ou implicitamente, notas pontuadas.

Aproximadamente um quarto destas consoantes adicionais se encontra na segunda nota, em um par de notas rápidas, ajudando o cantor a articular melhor a primeira sílaba do *relais*. Existe assim, uma contradição entre a tradição de interpretação do século XX e as indicações de tratados antigos. O recente costume de se executar a nota pontuada prolongada e a nota curta

⁹ Toute penultième d'un mot féminin, soit de deux ou de plusieurs syllabes, est toujours longue ; et cette Règle set si generale ,qu'elle ne peut souffrir aucune exception ... Nonobstant l'élosion il est à propos, et mesme souvent necessaire (pour aider à la Pronunciation, et rendre le sens plus inteligible) que la penultième des feminins demeure longue... Je soutien que... selon l'occasion qui se rencontre on y peut faire des tremblements aussi longs que l'on voudra.



rapidamente difere das instruções práticas do estilo no canto barroco francês, em que as sílabas em notas curtas são naturalmente longas e as sílabas longas nunca devem ser encurtadas (Bacilly, 1668. p. 202-203).

Compositores barrocos franceses escolhiam notas pontuadas para passagens com forte conteúdo emocional, em que cantores normalmente dobram a consoante inicial em notas que se situam após as notas pontuadas. Assim, vêm-se consoantes pronunciadas antes do tempo e as vogais seguintes caírem no tempo havendo correspondência com o *silence d'articulation* grafado por Dom Bédos mostrado na figura 4 (Gravação em órgão de cilindros).

Bacilly, Bédos, Engramelle ou Couperin quando nomearam *silence d'articulation*, *gronder* e *suspension*, não inventaram um estilo novo de interpretação, mas sistematizaram uma prática estabelecida.

PRÁTICA NÃO GRAFADA - INÉGALITÉ

Na obra francesa dos séculos XVII e XVIII veem-se sequências de notas iguais grafadas sem ligaduras ou pontos, nas quais, assim mesmo, se deve tocar desigualmente, pois, a exceção era o toque igual. Em peças para instrumentos de teclas os dedilhados sugeridos pelos compositores favorecem este tipo de articulação. Da mesma maneira, nos instrumentos de sopro, se verifica que autores davam preferência às articulações TU-DU ou TU-RU que causam efeito sincopado. Este efeito era um recurso expressivo contra a monotonia dos graus conjuntos. Quantz (1966/1752, p. 74) corrobora com a prática francesa de *inégalité* dizendo:

Em passagens rápidas o golpe simples de língua não produz um bom efeito, já que faz todas as notas iguais, e para ser conforme ao bom gosto elas devem ser um pouco desiguais. Assim, os outros dois jeitos de se usar a língua devem ser empregados, ou seja, tiri para notas pontuadas e passagens moderadamente rápidas, e did'll para passagens muito rápidas.¹⁰

A prática de *inégalité* foi assim descrita por *Hotteterre* (1707, p. 24):

Será bom observar que não se deve sempre tocar as colcheias igualmente, e que em certos compassos deve-se fazer uma longa e uma breve, esta regra também pelo número. Quando é um par, se faz a primeira longa e a segunda curta, e assim por diante. Quando é ímpar se faz tudo ao contrário; isso se chama pontuar.¹¹

Desta forma, admitindo as instruções apresentadas como sedimentação da prática de execução ao estilo francês, a articulação torna-se um recurso significativo na busca por uma pronúncia adequada e coerente. Ao cravo, instrumento com dinâmicas específicas e particulares, a produção dos *legatti*, *staccatti* e outros tipos de toque intermediários, está diretamente associada à expressão, além de auxiliar o caráter da peça em execução. Com isso se firma a relação entre a articulação musical e a articulação da língua falada, que leva em consideração:

¹⁰ *In quick passage-work the tongue does not have a good effect, since it makes all the notes alike, and to conform with good taste they must be a little unequal. Thus the other two ways of using the tongue may be employed, that is, tiri for dotted notes and moderately quick passage-work, and did'll for very quick passage-work.*

¹¹ *On fera bien d'observer que l'on ne doit pas toujours passer les Croches également & qu'on doit dans certaines Mesures, en faire une longue & une breve; ce qui se regle aussi par le nombre. Quand il est impair on fait la première longue, la seconde breve, & ainsi des autres. Quand il est impair on fait tout le contraire; cela s'appelle pointer.*



a) quantidade de sílabas ou notas; b) diferentes tipos de acentuações, especificamente as indicadas pelos compositores; c) dobramento de consoantes e *silence d'articulation*; d) uso de prolongamentos silábicos e de ornamentos; e) *relais*.

Estes componentes do discurso eloquente musical e falado, do século XVIII levam o orador ou instrumentista a se ater aos recursos de expressão característicos deste período, na busca por um discurso coerente. As inflexões da língua, assim como da música, formam um conjunto característico, que se diferencia entre as nações em uma mesma época, mostrando a idiossincrasia existente nestas duas formas de expressão.

CONCLUSÃO

Ao abordar a íntima relação entre articulação musical e articulação da língua falada, como componente do discurso eloquente musical e falado do período musical Barroco, uma discussão mais aprofundada sobre a articulação foi indispensável. Em tal discussão foi evidenciado o emprego de elementos retórico-musicais compondo a articulação. Utilizando-se Ranum (2001) como base teórica pode-se evidenciar fatores implícitos às semelhanças entre discurso e música francesa no repertório dos séculos XVII e XVIII.

Tratados dos anos 600 e 700 justificam algumas ideias comparativas entre língua e música onde se esclarece que a língua falada tem, em sua pronúncia e escrita, peculiaridades como a língua francesa que apresenta: acentuação por prolongamento silábico, terminações em *relais*, inícios de palavras ou frases com *gronder* ou *doubler*, *liaisons* e *elisions*, *relais*, predominância de palavras paroxítonas, terminações femininas e desigualdades métricas.

Portanto, é possível perceber o quanto a articulação, como recurso expressivo, é relevante na busca por pronúncia musical adequada no período musical Barroco. A escolha de toques como *legatti*, *staccatti* e outros toques intermediários está diretamente associada à expressão. Admite-se desta maneira, íntima relação entre articulação musical e articulação da língua falada, como componente do discurso eloquente musical e falado do período musical Barroco.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, P. M. (2008). *Fala Flauta: Um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Gnassi (1535) e Bartolomeo Bistantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce*. Dissertação de Mestrado em Música Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

BACILLY, B. (1668). *Remarques curieuses sur L'Art de bien chanter*. Paris: Ballard.

BÉDOS, de C. (1766-78). *L'Art du facteur d'orgues*. Paris: L. F. Delatour.

BÉRARD, J. A. (1752). *L'Art du chant*. Paris: Dessaint and Saillant.

COUPERIN, F. (1716-17). *L'Art de Toucher le Clavecin*. Paris: Berry.

DECHAUME, A. G. (1986). *Langage du Clavecin*. Luynes, FR: Van de Velde.



ENGRAMELLE, M. D. (1775). *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concerts mécaniques*. Paris: P. M. Delaguette.

HOTTETERRE, J. M. (1707). *L'Art de préluder*. Paris: Foucault.

MONTÉCLAIR, M. P. de (1736). *Principes de Musique divisez en quatre parties*. Paris: Fac símile.

NIVERS, G. G. (1665). *Livre d'Orgue Contenant Cent Pieces de Tous les Tons de l'Eglise*. Paris: Fac símile.

QUANTZ, J. J. (1966). *On Playing Flute*. (E. Reilly, Trad.). Londres: University Press, Oxford. (Obra original publicada em 1752)

RANUM, P. (2001). *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs*. Indiana, USA: Pendragon Press Musicological Series.

ROUSSEAU, J. J. ESSAI SUR L'ORIGINE DES LANGUES, *Collection complète des oeuvres*. Genève, 1780-89. Recuperado em 20 de Março de 2018, de <http://www.rousseauonline.ch/images/cc-small.png>.

WION, J. *On Articulation*. Recuperado em 03 de março, 2018, de <http://www.larrykrantz.com/wion003.htm#art>.



DOIS MOMENTOS NORDESTINOS DE CALIMÉRIO SOARES SOB O VIÉS DA PRÁTICA REFLEXIVA DE TRÊS ALUNOS E UMA PROFESSORA

ROSIANE LEMOS VIANNA

Universidade Federal de Uberlândia - UFU
rosiane.vianna@ufu.br

CRISTINA CAPPARELLI GERLING

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
cgerling@ufrgs.br

Resumo: O presente trabalho é um recorte de uma pesquisa desenvolvida para investigar o processo de estudo de três estudantes de piano durante a aprendizagem/reaprendizagem dos *Dois Momentos Nordestinos* de Calimério Soares (1944-2011), bem como as reflexões e intervenções da pesquisadora. Esta investigação foi baseada nos pressupostos da prática reflexiva, sob a perspectiva de John Dewey (1959) e Donald Schön (2000), ambos teóricos da prática reflexiva. A partir de entrevistas semiestruturadas, estudo ou retomada de estudo da obra, análise da obra desenvolvida pela pesquisadora, relatos de estudo e da análise, aula de piano ministrada pela pesquisadora, gravações e depoimentos escritos dos alunos, obteve-se resultados positivos tanto no processo reflexivo dos alunos quanto da professora vindo a responder em larga medida as questões de pesquisa.

Palavras-chave: Prática Reflexiva. Prática Pianística. Ensino e Aprendizagem. Análise Musical.

Dois Momentos Nordestinos de Calimério Soares under the reflexive practice of three students and one teacher

Abstract: The present study is an *excerpt* from a research developed to investigate the study process of three piano students during learning /relearning of *Dois Momentos Nordestinos* composed by Calimério Soares (1944-2011), as well as the reflections and interventions of the researcher. This investigation was based on the assumptions of reflective practice under the perspective of two *theorists*, John Dewey (1959) and Donald Schön (2000). Semi-structured interviews, a study or a study resumption of the musical piece, an analysis of the musical piece developed by the researcher, study and analysis reports, piano lessons taught by the researcher, recordings and reports written by the students provided positive results in the reflective process of students and the teacher and were able to respond to a large extent the research issues.

Keywords: Reflective Practice. Piano Practice. Teaching and Learning. Musical Analysis.

INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto de uma pesquisa desenvolvida com o objetivo de examinar os processos de aprendizagem/reaprendizagem dos *Dois Momentos Nordestinos* para piano de Calimério Soares (1944-2011). Inicialmente realizamos um levantamento da trajetória musical de três estudantes que fizeram parte da turma de piano da pesquisadora, a partir de suas memórias, experiências, conhecimentos e reflexões de suas práticas, bem como o envolvimento, reflexões e intervenções da pesquisadora.

No transcurso da investigação, os participantes, além das entrevistas, relatos de estudos e gravações da obra escolhida, tiveram acesso à análise da pesquisadora com o objetivo de averiguar seu impacto no processo de estudo, aprendizagem/reaprendizagem e o resultado artístico na performance dos estudantes. Como suporte teórico, buscou-se o entendimento do pensamento reflexivo nas teorias do pedagogo, filósofo e psicólogo norte-americano John Dewey



(1859-1952) e os tipos de reflexão na prática descritos pelo filósofo e teórico da educação, Donald Schön (1930-1997). Dewey faz nítida diferença entre o simples ato de pensar e o ato de pensar reflexivamente. O pensar, por vezes, refere-se ao curso desordenado de ideias que passam por nossa cabeça de maneira automática e aleatória. Ele complementa: “O pensar reflexivo forma uma cadeia, ou seja, há unidades definidas, ligadas entre si, de tal forma que o resultado é um movimento continuado para um fim comum” (DEWEY, 1959, p. 14). As conceituações de Donald Schön deram um direcionamento importante para a investigação. O autor repensou e reorganizou suas ideias sobre as proposições de Dewey. Na sua teoria da prática estabeleceu conceitos da prática reflexiva na formação do profissional reflexivo em três momentos: conhecer na ação; reflexão na ação e reflexão sobre a ação. A descrição de Schön (2000) na interação aluno/professor foi relevante para a transcrição das aulas ministradas pela pesquisadora aos participantes. Portanto, os dois autores constituíram-se nos dois pilares da análise do processo de aprendizagem dos estudantes voluntários, assim como para a avaliação da atuação da pesquisadora na aula prática ministrada nas etapas finais da coleta de dados.

Pela característica de imersão e atuação da pesquisadora no contexto e circunstâncias da pesquisa, a importância dos sujeitos envolvidos na prática e a busca de resultados do trabalho conjunto entre pesquisador e pesquisados, foram adotadas como estratégia os pressupostos da pesquisa-ação.

Considerando que, segundo Dewey (1959) e Schön (2000), situações problemáticas da prática podem desencadear reflexões, chegou-se às seguintes questões mais específicas da pesquisa: Quais foram os problemas detectados pelos alunos durante o estudo da obra? Os alunos foram capazes de buscar soluções nessas situações? A análise realizada pela pesquisadora teve algum impacto no estudo dos participantes? Da mesma forma, surgiram questões relacionadas à minha atuação: Quais os problemas percebidos durante a aula? Quais as estratégias e possíveis soluções sugeridas? Quais os problemas compartilhados?

Com o objetivo de entender os procedimentos utilizados durante as aulas individuais, os dados foram analisados segundo as categorias propostas nos Guias de Execução (Chaffin *et al.*, 2002). Foi construído também um quadro comparativo com as aulas ministradas baseados nos quadros apresentados por Duke & Simmons (2006) e um quadro comparativo das habilidades do professor presentes nas aulas tendo como parâmetro o estudo realizado por Creech e Papa-georgi (2014).

OS PARTICIPANTES

Tendo em vista que a pesquisa-ação fomenta a proximidade e trocas entre as partes envolvidas, bem como possibilidades de contínua interação, surgiu a ideia de trabalhar com três alunos que integraram a classe de graduação em piano da pesquisadora. A primeira participante, Aline, cursou a classe de piano durante dois semestres, a segunda, Sofia, cinco semestres e o terceiro, Tony, desde o início da graduação até a finalização do curso. Os nomes dos estudantes foram fictícios para preservar a identidade dos mesmos¹. Dentre eles, era do conhecimento da pesquisadora que Sofia já havia executado os *Dois Momentos Nordestinos* no seu recital de formatura, portanto o seu processo foi analisado em torno da reaprendizagem da obra. Os demais participantes, Aline e Tony, não tiveram contato prévio com a obra escolhida.

1 Os nomes dos estudantes foram fictícios para preservar a identidade dos mesmos.



Delineamento da coleta de dados

O delineamento da coleta compreendeu cinco etapas, cujos procedimentos encontram-se especificados em ordem cronológica. As etapas foram realizadas individualmente com cada participante: Coleta 1 - Dez/2016 (entrevista semiestruturada, entrega da partitura via e-mail); Coleta 2 - Mar/2017 (relato de estudo, 1ª gravação da obra (G1); entrega da análise); Coleta 3 - Jun/2017 (relato de estudo após a análise; 2ª gravação da obra G2; aula ministrada pela pesquisadora); Coleta 4 - Jul/2017 (retomada do estudo da obra segundo as orientações da aula, 3ª gravação G3); Coleta 5 - Ago/2017 (depoimento escrito dos estudantes).

Dois Momentos Nordestinos - Lamento e Dança

Os *Dois Momentos Nordestinos* de Calimério Soares foram compostos em 1981 e apresenta-se em dois movimentos: *Lamento* e *Dança*. A escolha da obra deveu-se à sua linguagem ao mesmo tempo acessível e contemporânea quanto às demandas pianísticas. Além de ser uma obra inspiradora, mostrou-se muito adequada às capacidades técnicas e musicais dos três participantes.

RESULTADOS E REFLEXÕES - COLETA 1: ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

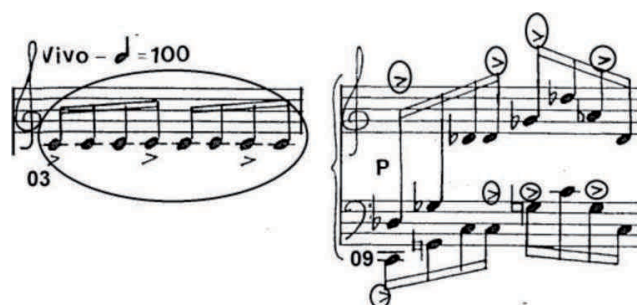
Através da entrevista semiestruturada foi possível compreender a trajetória dos estudantes, suas dificuldades antes e depois da entrada à Universidade e a maneira que cada um foi superando seus obstáculos, capacidade de reflexão sobre as situações relatadas e tentativas de resolver seus desafios de estudo.

Coleta 2: relato de estudo, gravação da obra (G1) e entrega da análise

Os participantes Aline e Tony, que tiveram o primeiro contato com uma linguagem musical mais contemporânea presente no *Lamento*, obtiveram desde as etapas iniciais resultados bem positivos. De uma forma geral, houve um desejo de entender a estruturação do movimento, organização do tempo e questionamentos do que poderia estar por trás do título e gestos musicais:

Ex. 1: Compreensão do título e gestos musicais (1º sistema)

No movimento *Dança*, os participantes apresentaram dificuldades tanto na realização mecânica dos trechos de notas repetidas quanto na realização clara dos acentos no movimento *Dança*:



Ex. 2: *Dança* – dificuldades na realização das notas repetidas (c. 03) e acentos (c. 09)

Mesmo após o participante Tony ter admitido não ter lido as recomendações de execução do *Lamento* anexadas à partitura com a devida atenção e ter tomado contato com a obra poucas horas antes da gravação, ficou nítida a sua habilidade e capacidade de realização dos efeitos tímbricos do movimento. A participante Sofia sincronizou sua ação corporal com a flexibilidade no tempo de maneira muito positiva, talvez por já ter conhecido e estudado a obra anteriormente. Nos três casos, a dinâmica foi um parâmetro menos valorizado e ocorreram erros de leitura.

Relato da análise, gravação da obra (G2) e aula tradicional de piano

Os três participantes leram a análise oferecida pela pesquisadora longe do instrumento e sofreram com a desconexão entre o texto escrito e as demandas da partitura. A partir do momento que a conexão foi restaurada, a compreensão do texto fluiu com mais naturalidade e prazer. A análise como ferramenta de estudo potencializou a criação de imagens musicais, interpretações gestuais, interesse e estímulo. Aline, ao reconhecer elementos da análise nos aspectos estruturais por ela descobertos no primeiro contato com a obra, passou a considerar um número maior de possibilidades interpretativas. Segundo Dewey: “O que foi aprendido como conhecimento ou habilitação em uma situação torna-se instrumento para compreender e lidar efetivamente com a situação que se segue” (DEWEY, 1971, p. 37). Ao relatar as impressões sobre o movimento *Lamento*, os participantes mostraram-se atraídos pelos aspectos gestuais mencionados na análise. Tony acrescentou: “Agora, no *Lamento*, é o tempo todo falando dos gestos (...) e aí fez muita diferença. Eu não sei se na hora que toquei fez tanta diferença, mas eu pensei como estava escrito na análise”. Aline demonstrou sua motivação: “Quando você começa a falar que ele tem o gesto interrogativo e conclui com o gesto tônico e as pausas de semínima colocadas no início e no final, eu pensei, nossa, realmente tem uma frase aqui! Olha que interessante! E os gestos são musicais”. Sofia complementou: “Eu não tinha pensando no *Lamento* como canto das rezadeiras. É fantástico pensar nos gestos interrogativos, tônicos. A obra sai do papel e vai pra gente! Os gestos viram música, tem uma pontuação, é um discurso”.

Por ocasião da segunda gravação (G2) foram detectados ainda alguns erros de leitura, omissões de pausas, lapsos registraís e escolha de andamentos mais lentos na *Dança*, dando a sensação de falta de fluência que foram sendo sanados à medida que os alunos foram demonstrando comprometimento e interesse para com a pesquisa.

Durante as aulas individualmente ministradas foram trabalhadas dimensões imagéticas dos gestos e da sonoridade, sugestões de movimentos para facilitar as passagens mecanicamente mais complexas como: acentuações nos arpejos, notas repetidas, flexibilidade nos gestos musicais e estruturação das frases, principalmente no movimento *Lamento*. Foi estabelecido um modo



diferenciado de caracterizar as passagens musicais, como diferentes entonações da voz e variados movimentos corporais adequados à representação das intenções imagéticas da pesquisadora.

Os dados extraídos das aulas foram analisados segundo as categorias propostas nos Guias de Execução estabelecidas pelo psicólogo Dr. Roger Chaffin (Chaffin, Imreh, Chawford, 2002) e nos conduziu a uma estruturação dos processos utilizados durante as aulas individuais. Foi muito importante perceber como os guias básicos previam decisões interpretativas ou expressivas. No *Lamento*, a realização da pausa, por exemplo, pode estar ligada à compreensão estrutural do texto musical e ao mesmo tempo à questão expressiva de uma imagem como um ritual.

Reflexões sobre as aulas ministradas sob o olhar de Schön (2000), Duke & Simons (2006) e Creech & Papageorgi (2014)

Os modelos descritos por Schön (2000) relacionaram-se diretamente com a atuação didática da pesquisadora quanto às noções fundamentadas na reflexão em ação e reflexão sobre a ação, principalmente quando os vídeos foram revistos na análise dos dados. Os quadros descritos por Duke & Simmons (2006) descrevem atitudes de três professores renomados identificando precisamente o que eles fazem para provocar mudanças positivas em seus alunos. Dessa forma, a pesquisadora detalhou seus processos de instruções e informações prescritivas em torno da performance dos estudantes durante as aulas ministradas. Como explicitado no Quadro 1, um dos quadros de Duke & Simmons (2006) é contraposto às aulas ministradas, sendo possível notar uma equivalência nas habilidades valorizadas:

Quadro1. Quadro comparativo – Objetivos e Expectativas

OBJETIVOS E EXPECTATIVAS	
Duke & Simmons (2006)	Aula ministrada aos participantes
1.O repertório apresentado aos alunos está de acordo com as suas capacidades técnicas; nenhum aluno está encontrando dificuldades com as notas da peça.	1.A escolha da obra <i>Dois Momentos Nordestinos</i> de Calimério Soares estava de acordo com as capacidades técnicas e musicais dos participantes. Por se tratar de obra relativamente curta, considerei um fator motivador de estudo para os estudantes, levando em conta a carga de trabalhos exigidos no curso de graduação de piano.
2.Os professores têm uma imagem auditiva bem definida da peça que conduz seus julgamentos sobre a música.	2.A oportunidade de estudar e executar os " <i>Dois Momentos Nordestinos</i> ", no meu primeiro recital de doutorado, me proporcionou o estudo mais aprofundado da obra nas questões técnicas e musicais, contribuindo para que eu tivesse uma imagem auditiva dela.
3.Os professores exigem um padrão consistente de qualidade de som dos seus alunos.	3.Nas aulas de piano trabalhamos primordialmente com o som – um dos elementos essenciais da música – e sua ilimitada gama de intenções. Esse elemento foi explorado nas aulas de forma que os participantes pudessem experimentar, avaliar e decidir diante dos caminhos sugeridos. Esforcei-me para que o meu desempenho fosse único e renovado à cada encontro.
4.Os professores selecionam o objetivo da lição, ou seja, (metas proximais da performance) que sejam tecnicamente ou musicalmente importantes.	4.Como o nosso encontro seria único, procurei ter muita clareza dos pontos principais trabalhados e especificidade nas minhas colocações. Apesar de ter trabalhado a mesma obra com cada um deles, procurei me reinventar a cada aula. Portanto, os objetivos e sugestões foram selecionados na aula de acordo com a necessidade, potencialidades e limites individuais de cada um.



A comparação das aulas ministradas com categorias propostas Creech & Papageorgi (2014), foram também relevantes para as reflexões sobre os processos desencadeadores quanto o papel do educador. No Quadro 2, observou-se a relação dessas características no confronto com as experiências e as trocas entre pesquisador e participantes. Na coluna da direita constatou-se que os objetivos propostos foram integrados pela pesquisadora na sua atuação com os participantes.

Quadro 2. Habilidades - Quadro comparativo

HABILIDADES	
Creech e Papageorgi (2014)	Meus comportamentos, atitudes e reações durante as aulas
1. Pessoais: ser flexível, inventivo e inovador, positivo, entusiasta, honesto, intuitivo, humano e de fácil relacionamento.	1. Acredito que atitudes calcadas nos princípios éticos criam relações de dignidade que ao longo da vida se refletem na profissão. Portanto procurei durante as aulas preservar o lado humano em todas as situações. Flexibilidade para mudar direções e buscar novos caminhos esteve presente ao longo das aulas, pois tenho sempre em mente as diferenças individuais dos alunos no processo de aprendizagem. Dewey já dizia: "O entusiasmo genuíno é atitude que opera como força intelectual. O professor que desperta tal entusiasmo em seus alunos conseguiu algo que nenhuma soma de métodos sistematizados, por corretos que sejam, poderá obter". (DEWEY, 1959, p. 40).
2. Sociais: manter um relacionamento pessoal com os alunos, serem amigáveis, compreensivos e empáticos e bons comunicadores.	2. Como visto nas aulas ministradas, a relação de confiança e amizade demonstrada por eles foi conquistada ao longo da nossa convivência durante o curso de graduação e refletiu-se de forma imediata durante a pesquisa. O meu entusiasmo, motivação e a minha crença na importância do bom trabalho na formação do aluno tomaram-se explícitos nas minhas atitudes, ou seja, na minha maneira de falar, de cantar, de gesticular e exemplificar durante as aulas. Minha vivência ensinou-me a avaliar o perfil do aluno, seu potencial e limites individuais, seus anseios e realidades de vida. A partir dessas características, o ritmo das aulas fluiu naturalmente e o interesse e envolvimento dos alunos tornou-se aparente.
3. Ensino: incorpora vários elementos de ensino, dá conselhos úteis em relação à aprendizagem, adapta o ensino às necessidades dos alunos, é respeitado por eles, tem uma abordagem holística de ensino, respeita seus alunos, acredita neles, se vê como facilitador da aprendizagem, ensina através de um modelo, é direto, ainda que solidário, paciente e prático.	3. Pelo fato de ter abordado o ensino da mesma obra aos três participantes, a princípio fiquei receosa de tratar o assunto de forma repetitiva, com padrões similares. Entretanto, pelo fato de ter em mente a importância de valorizar as experiências pessoais, saberes e convicções de cada participante, cada aula refletiu-se em contextos únicos e diferenciados. Considero, portanto, a sensibilidade relativa às diferenças entre os alunos uma das principais características do trabalho docente.
4. Musicais: indivíduo de grande conhecimento, de um músico holístico, de um intérprete de grande habilidade, bem como o fato de se considerar um aprendiz ao longo da vida	4. Em todo o processo procurei passar as sugestões interpretativas numa linguagem acessível e dinâmica. Creio que o educador deve sugerir, não explicar tudo. Durante as aulas, admiti também a possibilidade de não conseguir, durante aquele único encontro com cada participante, ajudá-lo a encontrar o caminho certo. Admito também a possibilidade do erro, mesmo naquilo que se acredita como certo. Duke (2014) disse que o professor precisa ter uma atitude de saber lidar com a ambiguidade e incerteza de não saber a resposta certa. Infelizmente, inadvertidamente, ensinamos aos alunos que não saber a resposta é algo para fugir e evitar diante de cada oportunidade de aprendizagem.



Coleta 4 – gravação final (G3)

A gravação final (G3) concretizou-se quatro semanas após as aulas individuais. No *Lamento*, os gestos corporais dos participantes tendem a ocorrer em sintonia com o discurso musical e refletem ao caráter lamentoso e ritualístico do movimento. Na *Dança*, a movimentação corporal encontra-se sensivelmente relacionado com as dimensões expressivas do ritmo. Nesta gravação podemos constatar uma maior fluência nas passagens tecnicamente mais complexas (repetições de notas, acentos nos arpejos), sutileza na utilização do pedal e a dinâmica mais expressiva. Logo após as aulas ministradas, cada uma das três partituras foi codificada com cores (azul G1, verde G2, laranja G3) para estabelecer os aspectos relacionados aos Guias de Execução. Esta codificação teve por intuito observar as diferenças entre as três gravações, ou seja, variações de dinâmica, ritmo e andamento que foram se alterando no decorrer da pesquisa. Entre G1 e G2, as marcações ainda coincidem e raríssimas vezes a cor laranja foi lançada em G3, mostrando incremento na precisão e no rigor do desempenho. As discrepâncias de leitura também foram gradualmente se minimizando.

Coleta 5 – depoimento dos participantes

A etapa final da coleta de dados concretizou-se com o depoimento escrito das percepções de cada participante. O quadro abaixo contém trechos dos depoimentos e uma breve síntese dos seus processos reflexivos conectados ao pensamento de Dewey. O autor ressalta que, [...] “o impulso é necessário para despertar o pensamento, incitar a reflexão e avivar as crenças” (DEWEY, 2002, p. 136).

Quadro 3. Síntese dos depoimentos

Depoimentos	Síntese do processo reflexivo
A experiência de retomada da obra foi como reaprendê-la, visto que, na última etapa, eu já concebia de maneira totalmente diferente da minha primeira execução. Acredito que a concepção que tenho agora faz mais sentido para mim, (...) possibilitou um amadurecimento da obra e melhorou minha performance musical (Sofia)	<ul style="list-style-type: none"> • Elaboração consciente das etapas de aprendizagem • Cria suas próprias concepções • Capacidade de reconstrução da experiência
Ter que estudar a peça sozinha por um período de tempo até nosso próximo encontro fez com que esse processo fosse mais pensado do que em outras obras estudadas. A entrevista já fez um pouco disso, instigar a pensar sobre o momento do estudo, quais caminhos, quais processos (Aline)	<ul style="list-style-type: none"> • Aprende a pensar por si; importância de uma postura reflexiva • Ação com uma finalidade consciente • Abertura e credibilidade perante o processo proposto
Essas imagens que a professora proporcionou e esse ambiente criado durante a aula fizeram com que a música não fosse apenas um aglomerado de notas e ritmos. Ela se tornou uma descoberta em cada execução (Aline)	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidade de criar relações intrínsecas no objeto de estudo
Após a aula, veio o período de estudo pré-gravação. Após isso, foi possível perceber o quanto a música evoluiu desde os primeiros estudos sozinha e após a interferência da professora. A diferença foi gigantesca (Tony)	<ul style="list-style-type: none"> • Consciência e reconhecimento da valorização de cada processo vivido
O estudo da obra trouxe um bom ensinamento, de que ainda é preciso muito estudo para que eu possa me tornar um intérprete independente e um bom professor (Tony)	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidade de autoconhecimento e desejo de continuar a aprender; clareza da aprendizagem como um processo contínuo



A síntese tornou possível notar como cada participante organizou sua forma de perceber conteúdos e relações musicais durante cada etapa de seu aprendizado e como os resultados do seu trabalho foram adquirindo significado e valor. Mais do que apreender o sentido produzido durante o processo, interessa o transcurso do desenvolvimento e da transformação. Pensar e refletir sobre a própria ação são elementos essenciais na construção de novos conhecimentos e, nesta pesquisa vivenciamos tanto a prática quanto uma profunda reflexão.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo a investigação do processo de estudo de três estudantes de piano durante a aprendizagem/reaprendizagem dos *Dois Momentos Nordestinos* (1981) do compositor Calimério Soares, bem como a minha ação como orientadora. Cada etapa dos procedimentos de análise dos dados teve como foco a valorização da experiência dos estudantes envolvidos e a maneira como cada um deles pôde construir suas próprias reflexões. Creio que uma experiência se torna singular quando os valores intrínsecos no contexto carregam uma carga sensível de sentidos e estão abertos à reconstrução pessoal. A aprendizagem de uma obra musical demanda uma série de procedimentos específicos, que, unindo-se a uma atitude reflexiva tal qual proposta por John Dewey (1959), exige participação mais ativa em relação ao pensamento rotineiro, autocrítica e criatividade e, como consequência, oferece um número maior de possibilidades e habilidades para desenvolver e solucionar problemas. A partir da epistemologia deweyana, que tem em seu cerne o pensamento reflexivo, o processo de investigação foi-se expandindo em direção às concepções de Donald Schön (2000), que cunhou o termo prática reflexiva com o intuito de aprofundar o estudo no campo do profissional. Situações conflitivas, imprevistos e incertezas fazem parte da docência e não podem ser resolvidas unicamente com prescrições ou manuais prontos. Nesse contexto, o autor refere-se às situações difusas e diversas com as quais o professor se depara, sendo levado a solucionar situações emergentes (SCHÖN, 2000). Como não existe um método infalível, é necessária uma postura pautada na reflexão e atenção à situação vivenciada, às experiências e teorias.

Inicialmente buscou-se uma abordagem metodológica que valorizasse a experiência anterior dos participantes através de relatos de experiência, práticas, assim como a observação e reflexão dos processos de aprendizagem da obra escolhida – *Os Dois Momentos Nordestinos* de Calimério Soares. O enfoque metodológico voltado para a escuta das percepções dos participantes a cada etapa da pesquisa através dos relatos de estudo dos “*Dois Momentos Nordestinos*”, da análise da obra, gravações (G1 G2 G3), das aulas ministradas e por fim dos depoimentos, proporcionaram uma visão muito mais aguçada dos processos de reflexão desencadeados. A análise oferecida como suporte aos participantes transformou-se em uma ferramenta de estudo durante os processos de aprendizagem, vindo a contribuir para a valorização de imagens musicais e maior compreensão dos dois movimentos contrastantes. Ao dar voz aos sujeitos principais desta pesquisa, pode-se dizer que os objetivos foram alcançados, pois tanto o processo de aprendizagem dos participantes quanto a atuação da pesquisadora foram pautados em atitudes reflexivas com vistas ao conhecimento, assim como múltiplas disposições de acolhimento, curiosidade, exploração, experimentação, franqueza, perseverança – para seguir as coisas pensadas – e o olhar atento a cada cena que surgiu neste processo. Os depoimentos, assim como o expressivo registro final (G3) dos *Dois Momentos Nordestinos* de Calimério Soares, confirmam que a aplicação dos métodos descritos e empregados foram bem-sucedidos. Assim se constrói

a educação – pela partilha de experiências e das descobertas advindas da reflexão. Nessa perspectiva, esperamos que a prática reflexiva seja fomentada de forma mais profunda no ensino e na aprendizagem pianística e que a concentração nos aspectos daquilo que temos que fazer durante nossa ação se torne um hábito.

REFERÊNCIAS

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. (2002). *Practicing Perfection: memory and piano performance*. Mahwah: Erlbaum.

CREECH, A; PAPAGEORGI, I. (2014). *Concepts of Ideal Musicians and Teachers: Ideal Selves and Possible Selves*. *Advanced Musical Performance: Investigations in Higher Education Learning*. Routledge.

DEWEY, John. (1959). *Como pensamos*. 3. ed. Trad. Hayée Camargo Campos. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

DEWEY, John. (1971). *Experiência e Educação*. Tradução de Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

DEWEY, John. (2002). *Human nature and conduct: an introduction to social psychology*. New York: Prometheus Books.

DUKE, R. A; SIMMONS, A. L. (2006). *The nature of expertise: Narrative descriptions of 19 common elements observed in the lessons of three renowned artist-teachers*. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, v. 170, p. 7-20.

SCHÖN, D. (2000). *Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e aprendizagem*. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.

SOARES, Calimerio. (1986). *Dois momentos nordestinos: piano*. Uberlândia: Editora da EDUFU.

VIANNA, R.L. (2019). *Aprendendo e ensinando “Dois momentos nordestinos” para piano de Calimério Soares sob o viés da prática reflexiva de três alunos e uma professora*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.



FORMAÇÃO DO BANDOLIM BRASILEIRO: INVESTIGAÇÃO E PROPOSTAS

FERNANDO NOVAES DUARTE

Universidade Federal do Rio de Janeiro
fernandoduarte@bandolim.net

Resumo: A linguagem brasileira do bandolim se sedimentou no ambiente do choro, principalmente no trabalho do carioca Jacob do Bandolim (1918-1969). O presente trabalho busca elementos formativos do bandolim brasileiro investigando a performance do instrumento no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. Para tanto, elegemos um recorte do repertório (o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno) e métodos para orientar o estudo. O acervo da Biblioteca se concentra no período desejado, com peças de repertório internacional para bandolim e piano e forte presença de gêneros de dança. Este artigo sugere possíveis abordagens do material sob a ótica da análise hermenêutica e da Escuta Ecológica enquanto propõe a construção da performance considerando aspectos deliberados e processuais sob o modelo de tomada de decisão propostos por Helen Prior e outros. Consideramos ainda a relação da performance com as escolas francesa e italiana de técnica de bandolim, bem como a futura execução do repertório com instrumento de época e acompanhado de coreografia característica.

Palavras-chave: Bandolim. Acervos musicais. Performance. Análise.

Formation of the brazilian mandolin: investigation and proposals

Abstract: The Brazilian language of the mandolin was defined in the 'choro' environment, specially in the works of Rio de Janeiro native Jacob do Bandolim (1918-1969). This research investigates elements from the shaping of Brazilian mandolin exploring the performance of the instrument in Rio de Janeiro at the turn of the century XIX to XX. Therefore, we chose the repertoire of the Biblioteca Alberto Nepomuceno and methods to guide the study. This archive focuses on the desired period, with pieces from an international repertoire for mandolin and piano and a strong presence of dance genres. This article suggests possible approaches of the material under the perspectives of Hermeneutics and Ecological Theory while proposing the building of the performance under the model of decision making proposed by Helen Prior and others. Also, we consider the relation with the French and Italian schools of technique as well as the future performance of the repertoire with period instrument and the characteristic choreography.

Keywords: Mandolin. Musical archives. Performance. Analysis.

Formación de la mandolina brasileña: investigación y propuestas

Resumen: El lenguaje brasileño de la mandolina se sedimentó en el ambiente del *choro*, principalmente en el trabajo del carioca Jacob del Bandolín (1918-1969). El presente trabajo busca elementos formativos de la mandolina brasileña investigando la performance del instrumento en Río de Janeiro a la vuelta del siglo XIX al XX. Para ello, elegimos un recorte del repertorio (el acervo de la Biblioteca Alberto Nepomuceno) y métodos para orientar el estudio. El acervo de la Biblioteca se concentra en el período deseado, con piezas de repertorio internacional para mandolina y piano y fuerte presencia de géneros de danza. Este artículo sugiere posibles abordajes del material bajo la óptica del análisis hermenéutico y de la Escucha Ecológica mientras propone la construcción de la performance considerando aspectos deliberados y procesales bajo los modelos de toma de decisión propuestos por Helen Prior y otros. Consideramos también la relación de la performance con las escuelas francesa e italiana de técnica de la mandolina, así como la futura ejecución del repertorio con instrumento de época y acompañado de coreografía característica.

Palabras-clave: Mandolina. Acervos musicales. Performance. Análisis.



INTRODUÇÃO

Ao longo do século XX, o bandolim assumiu papel relevante como solista na música popular instrumental no Brasil, notadamente no choro. Mesmo fartamente registrado na discografia da segunda metade do século e de considerável penetração popular, o instrumento ainda sofre com a falta de bibliografia e pesquisa adequadas a seu uso peculiar em nosso país. A definição de um estilo brasileiro e suas características têm sido objeto de pesquisas recentes, embora suas origens sejam ainda pouco conhecidas.

Pretendemos nesta pesquisa levantar questões técnicas da gênese do bandolim brasileiro, buscando descobrir relações com seu posterior desenvolvimento e ponderando como sua compreensão pode iluminar a performance contemporânea. Eric Clarke (2005) propõe uma abordagem ecológica da escuta, centrada na relação entre o ouvinte e seu entorno. Segundo o autor a compreensão do som é essencial para criação de significado musical. Esta criação de significado é intermediada por práticas de escuta submetidas a processos históricos e ao repertório de cada ouvinte. Clarke afirma que as fontes de informação sonora são diversas e incluem “os estilos musicais aos quais (os sons) pertencem, as funções sociais das quais participam (...), culturas, práticas sociais” (CLARKE, 2005, p. 189/190. Tradução nossa.).

Entendendo o instrumentista como ouvinte e criador de significado musical através da sua performance, esta pesquisa busca levantar informações que possam esclarecer a escuta do músico contemporâneo na execução do bandolim brasileiro. Para tanto, examinaremos o repertório e métodos da virada do século XIX para o XX, período de intensa popularidade do bandolim no Brasil (e no mundo) que coincide com a cristalização da linguagem do choro e com os primeiros indícios de encontros do gênero brasileiro e o instrumento italiano.

Neste artigo revisaremos o conceito de bandolim brasileiro bem como sua contextualização histórica, definindo o repertório a ser estudado e suas características. Também levantaremos propostas para análise e performance deste repertório, que conduzirão os próximos passos desta pesquisa.

O BANDOLIM BRASILEIRO

Embora haja registros de músicos bandolinistas no Rio de Janeiro desde o início do século XIX e mesmo referências ao instrumento em Minas Gerais no século XVIII, é de consenso na área que uma linguagem brasileira do bandolim foi sedimentada na obra de Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt. Rio de Janeiro, 1918-1969). Afonso Machado, em seu Método do bandolim brasileiro, afirma a existência dessa linguagem brasileira do instrumento, desenvolvida no âmbito do choro. O autor destaca peculiaridades como o uso da segunda menor e da corda solta (entre duas notas presas na mesma corda) como dois ornamentos “característicos dos bandolinistas brasileiros, principalmente na interpretação de choros” (MACHADO, 2004, p. 76).

Trabalhos de pesquisadores como Almir Côrtes (Unicamp, 2006), Jorge Cardoso (UNB, 2011), Gabriel Lima Rezende (Unicamp, 2014) e Marcílio Lopes (Unirio, 2016) detalharam o estilo de Jacob, enquanto Paulo Sá (CBM, 1999) investigou as peculiaridades do estilo brasileiro de forma mais ampla, lançando um primeiro olhar sobre os primórdios do instrumento no Brasil. A partir desses trabalhos é possível estabelecer as características do chamado bandolim brasileiro, bem como uma referência de tempo e espaço de sua formação. No entanto, o bando-



lim já tinha mais de um século de história no Brasil (especificamente no Rio de Janeiro) antes de Jacob do Bandolim iniciar suas gravações em 1947.

A associação entre o bandolim e o choro e os gêneros próximos aconteceu no final do século XIX. Segundo Paulo Sá, “considerando (...) que a grande moda do instrumento no Brasil teria se iniciado pelo menos por volta de 1893, é bem possível que seu encontro com o novo gênero musical (o choro) (...) tenha sido antes do início do século (XX)” (SÁ, 1999, p. 140). Nesse período se consolidam duas escolas europeias de técnica bandolinística. A escola francesa tem início em 1884 com o *Méthode de mandoline*, de Ferdinando de Cristofaro (Nápoles, 1846 - Paris, 1890), focando numa metodologia baseada na existente para o violino. Na década seguinte surge a escola italiana, com uma proposta de estudo específico para o bandolim e foco no desenvolvimento da palhetada (mão direita). O principal teórico dessa escola é Carlo Munier (Nápoles, 1859 - Florença, 1911), com destaque também para o virtuose, professor, compositor e ativista cultural Raffaele Calace (Nápoles, 1863-1934). Paulo Sá afirma que “a presença da escola francesa no Brasil sempre foi, e permanece até hoje, muito mais nítida do que a escola italiana” (SÁ, 2005).

Este trabalho terá como objeto de investigação a música desse período de intensa disseminação do bandolim no país, em que se formam importantes escolas de técnica (francesa e italiana) e quando ocorre o encontro do instrumento com o choro, ambiente em que se dará a formação de um estilo brasileiro.

BANDOLIM NA BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO

Usaremos como referência do repertório do período as partituras de bandolim do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O acervo vem sendo formado desde a fundação do Conservatório de Música em 1848. Em 1890, após a proclamação da República, a instituição passa a se chamar Instituto Nacional de Música. Nesse período se inicia uma organização da Biblioteca, com registro de obras, criação de catálogos, aquisição de coleções, doações de professores etc. Em 1937 o Instituto passa a fazer parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro e em 1957 a Biblioteca recebe seu nome em homenagem ao compositor Alberto Nepomuceno, que foi professor e diretor do Instituto Nacional de Música.

A biblioteca é uma importante referência para pesquisa musical no Brasil e seu acervo inclui partituras impressas, músicas manuscritas, livros, periódicos, dissertações, obras raras, material iconográfico, CDs, DVDs, além de registrar a memória da Escola de Música em seu acervo de documentação histórica. O prédio onde está a Biblioteca abriga ainda o Museu de Instrumentos Delgado de Carvalho, criado por Leopoldo Miguez na fase de fundação do Instituto Nacional de Música. O acervo do Museu conta com cinco bandolins que foram objeto de artigo do professor Paulo Sá, disponível no site da instituição.

O presente levantamento tem como objeto as partituras e métodos de bandolim do Acervo de Partituras Impressas da Biblioteca Alberto Nepomuceno. Em outro momento haverá necessidade de uma pesquisa semelhante no Setor de Manuscritos, onde já localizamos peças importantes para a história do bandolim brasileiro. As partituras analisadas estão organizadas em onze pastas e os métodos em outras duas. Realizamos com a equipe da Biblioteca Alberto Nepomuceno a numeração das pastas, o que facilitará a localização das peças catalogadas. No entanto, nem todas as indicações de autores nas pastas são precisas e levam a supor que



parte do material se perdeu. A pedido da instituição foi incluído no levantamento o número de exemplares disponíveis de cada partitura. Assim, contabilizamos 130 composições (algumas com diversos exemplares) e cinco métodos. O levantamento das partituras e métodos para bandolim da Biblioteca Alberto Nepomuceno, bem como sua classificação em pastas e a descrição dos bandolins do museu Alberto Delgado estão disponíveis em <http://bandolim.net/sites/default/files/anexos.pdf>.

Embora apenas 11 das 130 partituras tenham indicação de data de copyright impressa (variando entre 1893 e 1911) é possível localizar as restantes no mesmo período comparando os compositores, gêneros, casas de edição, capas, diagramação, anúncios publicitários etc. Portanto, podemos considerar o acervo de música para bandolim da biblioteca Alberto Nepomuceno como uma referência adequada ao recorte da nossa pesquisa: a passagem para o século XX.

O material se concentra em um período de grande popularidade do bandolim, que coincide com os instrumentos do Museu Delgado de Carvalho (com uma única exceção) e com a fase de fundação do Instituto Nacional de Música e a organização da própria Biblioteca.

Falando sobre o período, Paulo Sá afirma que:

Milhões de instrumentos foram vendidos, milhares de músicas para bandolim foram compostas, arranjadas e publicadas e, durante as primeiras décadas do século XX, o bandolim tornou-se um dos instrumentos mais tocados nas principais cidades da Europa. Havia um interesse econômico considerável ao seu redor, envolvendo editoras de partituras e de métodos, lojas de artesanato e de artes plásticas em geral, sem falar nos luthiers e nas lojas de instrumentos musicais. Surgiram muitos clubes, federações e sociedades entre amigos ou em família dedicados ao bandolim, além de revistas especializadas no instrumento para o recreio dos músicos diletantes. (SÁ, 2015).

Sá ainda nota que “o acervo de bandolins do Museu de instrumentos da EM-UFRJ pertencem a este período e a este modismo europeu importado pela sociedade brasileira” (SÁ, 2015). Certamente o mesmo pode ser dito sobre o acervo de partituras. A única e notável exceção é o Método do bandolim brasileiro, obra do carioca Afonso Machado pioneira na tentativa de sistematizar uma forma brasileira de se tocar o instrumento, publicada na década de 1980.

CARACTERÍSTICAS DO REPERTÓRIO

As composições são para bandolim e piano, com poucas variações em relação a instrumentos adicionais (segundo bandolim, violão e voz). Na verdade, muitas edições trazem indicações da possibilidade da substituição do bandolim pelo violino, do piano pelo violão e de segundo bandolim ou bandola ad libitum mas não são criteriosas e certamente se baseiam em sugestões de editores interessados em ampliar o possível público interessado. Portanto, indicamos no levantamento apenas os instrumentos que estão realmente escritos na partitura.

Em algumas publicações é possível encontrar anúncios de edições da mesma composição para outras formações. A *Sérenade des mandolines* de Richard Eilenberg, por exemplo, está disponível na Biblioteca Alberto Nepomuceno na versão para bandolim e piano, mas na capa da partitura a editora oferece versões da peça para piano solo, piano a quatro mãos, bandolim solo, bandolim e piano, dois bandolins e piano, bandolim e violão, dois bandolins e violão, violino e piano e pequena orquestra. Outros anúncios incluem ainda a bandola, instrumento da família do bandolim, de bastante uso no período.



A atividade pedagógica dos compositores pode ser comprovada pelo grande número de peças dedicadas a alunos e ao fato de muitos (como Ferdinando de Cristofaro, Vittorio Monti, Jean Pietrapertosa, Raffaele Gautiero e Jules Cottin) serem também autores de métodos. Ainda assim, são poucas as indicações técnicas específicas (como direção de palheta) e, onde ocorrem, não há uma notação em comum. Em relação ao *tremolo*, efeito importante para o estilo da época, também não há indicações textuais claras, além do que pode ser subentendido pelo uso de ligaduras.

Com inexpressivas exceções, os compositores são italianos ou franceses, com evidente circulação entre os dois países, línguas e casas de edição. O idioma mais comum nas indicações textuais é o francês, mesmo em edições italianas de compositores italianos. O gosto internacional se reflete na diversidade de gêneros, que passam por valsa, polca, minueto, fantasia, berceuse, pavane, mazurka, gavota, marcha, barcarola e diversos tipos de serenatas, entre outros.

O único brasileiro identificado é o paulista Carlos Gomes (Campinas, 1836 - Belém, 1896) com seu *Chiaro di luna*, de nítida influência italiana. Outra exceção notável é Cécile Chaminade (Paris, 1857-1944), a única mulher entre os compositores presentes no acervo e compositora de sucesso da época.

ANÁLISE E CONTEXTO

Para um acervo com um recorte histórico definido, de composições cosmopolitas e destaque para danças de salão propomos uma análise hermenêutica, que procure não só estruturas formais e herméticas mas também interpretações e significados. Lawrence Kramer afirma que a música é uma fonte de conhecimento histórico, que traz em si um significado que não deve ser descoberto, mas interpretado. A performance é a interação com o significado musical, uma forma de colocar o significado em ação. (KRAMER, 2011). Clarke (2005) garante que a abordagem ecológica da escuta e a análise hermenêutica não são incompatíveis e podem contribuir na perspectiva da análise como ato especulativo.

A investigação do significado musical passa, portanto, por elementos além da partitura. Em *Interpreting music* Kramer sugere casos como da *Marcha Funeral* de Chopin (p. 15), da abertura de *Ruínas de Atenas* (p. 98) e do trio em Ré Maior op. 70, o trio *Fantasma* de Beethoven (p. 152), em que componentes históricos e sociais interferem no entendimento das peças e, consequentemente, em sua análise.

Como exemplo *ad hoc*, podemos investigar a presença da Espanha no imaginário bandolinístico, comprovada em títulos do acervo da BAN como *Caprice espagnol*, *Sérénade Espagnole*, *Sérénade Castillane*, *Sérénade Andalouse*, *Madrileña*, *Zaragoza* etc. A errônea ligação do bandolim com a Espanha é fruto de uma estratégia comercial que marcou a história do instrumento internacionalmente. Autores como Samuel Adelstein e Paul Sparks registraram a trajetória do grupo espanhol Estudiantes Españoles (ou Spanish Students, ou ainda Figaro Spanish Students), que se apresentou com destaque na Exposition Universelle, a Feira Mundial em Paris, em 1878. A repercussão do evento levou os músicos a uma longa excursão pelos EUA entre 1879 e 1881 e depois do retorno à Espanha ainda fizeram viagens pelo México e América do Sul, vindo a se dispersar na Argentina em 1885. O grupo tinha como destaque a bandurria, instrumento de cordas dedilhadas facilmente confundido com o bandolim.

Depois da passagem dos músicos pelos EUA, imigrantes italianos viram uma oportunidade de mercado e fizeram enorme sucesso aproveitando o nome, repertório e o figurino dos Spa-



nish Students, utilizando o bandolim no lugar da bandurria. Mesmo na Europa muitos passaram a associar a origem do bandolim à Espanha, onde o instrumento nunca teve tradição. Essa associação enganosa se repetiu no Brasil, como comprovado pela peça de piano *O bandolim*, Serenata Espanhola de Chiquinha Gonzaga composta por volta de 1899.

Mesmo no meio acadêmico brasileiro do início do século XX vemos a repetição desse mal-entendido. No acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno encontramos um método de bandurria, erroneamente arquivado entre os de bandolim. Na Revista Brasileira de Música, edição de Dezembro de 1935 publicada pelo Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro (hoje Escola de Música da UFRJ), lemos em artigo de Umberto Marconi referente ao 250º aniversário de Domenico Scarlatti: “é interessante observar a influência da música espanhola nesta sonata, cujo gênero lembra o do bandolim. Aliás, isso não seria para estranhar, pois Scarlatti viveu 25 anos em Madrid” (MARCONI, 1935).

A referência espanhola está presente no repertório do bandolim brasileiro contemporâneo, em peças como *Santa Morena* (Jacob do Bandolim) e *Mar de Espanha* (Bonfiglio de Oliveira). Portanto, é necessário entender a origem e contexto deste elemento a fim de analisar e executar satisfatoriamente sua manifestação na performance. Através de uma análise interpretativa, esses aspectos além da partitura convergem para uma compreensão mais ampla que, conforme a abordagem da escuta ecológica, influencia na formação de significado, podendo assim influenciar nas decisões interpretativa.

OS MÉTODOS

Como referência teórica do período, selecionamos quatro métodos para orientar a abordagem do repertório, a saber:

- *Methodo Completo para Bandolim*, de João dos Santos Couceiro. (Editora Bevilacqua, Rio de Janeiro, 1900.)

O único método brasileiro no acervo da BAN foi escrito pelo português João dos Santos Couceiro, membro de uma notável família de luthiers de Coimbra. No Rio de Janeiro fundou com seus irmãos a loja Rabeca de Ouro e atuou como professor de bandolim, organizando concertos de destaque na imprensa.

- *Methodo Theorico-pratico-completo para Bandolim*, de Eugenio Orfeo. Editora Bevilacqua, Rio de Janeiro, s/d.

Italiano, Eugenio Orfeo foi um professor de intensa atividade no Rio de Janeiro no período estudado. Seu método demonstra grande conhecimento técnico e o estabelece como um representante da escola italiana no Brasil

- *Méthodo de Bandolim*, de Ferdinando de Cristofaro. Henry Lemoine, Paris, 1900

Embora italiano, Cristofaro é considerado o principal nome da escola francesa, sendo este método seu marco de fundação. O exemplar presente na BAN foi editado em português, em Paris. Este método é ainda especialmente relevante para esta pesquisa por ser citado por Jacob do Bandolim como sua referência de aprendizado do instrumento, afirmação repetida por outros bandolinistas de choro, certamente por influência de Jacob.



- *Méthode complète de Mandoline*, de Jules Cottin. Alphonse Leduc, Paris, 1912.

O bandolinista Jules Cottin e seu irmão violonista Alfred estão presentes como compositores no acervo da BAN. Junto com a irmã Madeleine (também bandolinista) tinham atuação de destaque na França como instrumentistas, professores e compositores. O exemplar utilizado para esta pesquisa é uma edição francesa que une as duas partes do método e traz um carimbo da Casa Bevilacqua. Logo, podemos afirmar que circulava comercialmente no Brasil.

AS DANÇAS

Os gêneros de danças de salão têm presença importante no repertório analisado e são considerados a base da formação da linguagem do choro (e portanto ligados à gênese do chamado bandolim brasileiro). Embora suas peculiaridades sobretudo rítmicas ainda sejam referência para compositores e intérpretes hoje, a ligação com seus aspectos coreográficos foi perdida.

Em parceria com as professoras Dra. Raquel da Silva Aranha (bacharel em Violino Barroco pelo Conservatório Real de Haia - Holanda, Mestre e Doutora em Música pela Unicamp, com intensa atividade no ensino da Dança Barroca e uma das fundadoras do Grupo Ibero-Americano de Estudos de Danças Antigas BR/PT) e Dra. Ana Cristina Teixeira Echevengua (Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP, bailarina profissional em companhias como o Balé da Cidade de São Paulo e StaatsTheater Kassel – Alemanha) estamos trabalhando na reconstituição das coreografias, acompanhadas de música executada ao vivo. Recentemente conseguimos localizar trabalhos como o *Manual de dança – Tratado theorico e pratico*, de Alvaro Dias Patricio (Rio de Janeiro, 1890. B. L. Garnier Livreiro-editor) e *La danse des salons*, de Cellarius (Paris, 1847. J. Hetzel Éditeur). Utilizando um tratado brasileiro, do período estudado e um francês algumas décadas mais antigo será possível não só recriar as coreografias como também identificar idiosincrasias locais.

Inicialmente o trabalho terá como foco a polca, por sua relevância tanto no repertório do período estudado quanto posteriormente no choro. Bruno Kiefer afirma que “o choro carioca vincula-se diretamente à polca” (KIEFER, 1990, p. 22).

A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

Assim, feito o levantamento do repertório e selecionados os métodos que orientarão seu estudo, o próximo passo será a performance em si. Seguindo as três dimensões de preparação da performance elencadas por Helen Prior (PRIOR, 2017, p. 222), podemos associar cada dimensão a uma etapa da pesquisa:

- Dimensão básica: aspectos que envolvem simplesmente as notas da peça. Essa dimensão se refere ao repertório levantado e sua análise.
- Dimensão interpretativa: envolve decisões sobre fraseado, dinâmica e tempo. As decisões serão orientadas pelo estudo dos métodos selecionados.
- Dimensão da performance: aspectos que requerem atenção durante a performance.

Tendo como base o modelo proposto pela autora (PRIOR, 2017, p. 222), procuramos identificar possíveis *gatilhos* (explícitos ou implícitos no texto da partitura) que influenciem as *decisões técnicas* que geram as *mudanças no som*. É importante destacar que a pesquisa de



Prior se baseou em entrevistas em que músicos de diferentes instrumentos elegeram diferentes aspectos como mais relevantes. No caso de nossa pesquisa, a seleção de aspectos relevantes para o bandolim no período pode ser coletada através dos métodos selecionados, onde os autores destacam aspectos técnicos que consideram importantes para o instrumento dentro do estilo da época. Assim, podemos distinguir a relevância de temas como:

- O *tremolo*: tido pelos autores como a característica mais importante do bandolim, é discutida sua função (como ornamento, prolongamento de nota ou ferramenta de articulação de frase), como realizar tecnicamente, em que tipo de passagens etc.
- A direção do golpe de palheta: relacionada não só a figuras rítmicas mas também ao caráter de frases e peculiaridades de gêneros presentes no repertório da época.
- Digitação: assim como a direção de palheta, os critérios para digitação e uso de corda solta ou presa também obedecem, além de questões técnicas do instrumento, ao caráter de frases e peculiaridades de gêneros.
- A palheta: tida como um elemento crítico na produção da sonoridade desejada, o formato da palheta, tamanho (em detalhes como variação de espessura entre um extremo e outro) e material a ser utilizado na manufatura são detalhados.
- Outros aspectos comuns em métodos mas que também refletem peculiaridades do período, como articulação, ornamentação etc.

Questões que Prior classifica em seu modelo como heurísticas surgirão na próxima etapa do trabalho, quando analisaremos questões decorrentes da performance. Certamente a encontro com a coreografia trará novos elementos a serem ponderados. A autora classifica as decisões da performance como intuitivas, deliberadas ou processuais (PRIOR, 2017, p. 216).

Para orientar a análise das decisões intuitivas ou deliberadas na performance usaremos como referência o Modelo espiral de tomada de decisões em música (BANGERT *et al*, 2014). O modelo propõe que a proporção entre decisões intuitivas e deliberadas muda com o aumento da expertise do músico e sugere implicações no desenvolvimento da expertise. As pesquisas que embasaram o modelo são adequadas para este trabalho, uma vez que envolvem decisões tomadas durante a performance de música escrita, considerando estilo e nuances que podem ou não estar notadas na partitura, e decisões sugeridas pela leitura e pela análise.

Particularmente relevante para esta pesquisa é o fato de a investigação se basear em estudos com músicos profissionais utilizando instrumentos de época, consoante com nossa proposta. Assim, os autores estabelecem quatro categorias de decisão: intuitiva, processual, deliberada e deliberada historicamente informada. Também é salientada a importância do conhecimento do estilo musical e práticas interpretativas do período na tomada de decisão (BANGERT *et al*, 2014, p. 3).

Com a execução de repertório extraído do acervo da BAN, com instrumento de época e acompanhada das coreografias procuraremos identificar como os aspectos deliberados (resultado das análises e do estudo dos métodos) irão se articular com os aspectos processuais oriundos da interação com a dança e as características do instrumento antigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência de um estilo do bandolim brasileiro, formado dentro do choro, é reconhecida tanto na prática musical informal como no meio acadêmico. Ao buscar elementos da formação



desse estilo nos voltamos para o local e período da ligação inicial do bandolim com o choro: o Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. Estabelecido este objeto, um repertório adequado (o da Biblioteca Alberto Nepomuceno) e os métodos que orientam seu estudo, a sequência do trabalho será tocar peças desse repertório com instrumento de época e acompanhadas de coreografia característica.

O repertório será analisado de forma hermenêutica considerando seu contexto histórico e buscando um significado a ser posto em prática na performance. A opção pelo uso de instrumento de época visa trazer à tona elementos não previstos, heurísticos. De forma semelhante, as danças podem restaurar uma face importante da performance que se perdeu com o tempo.

Considerando o conceito de validação ecológica, como “a necessidade de situações experimentais, tarefas e materiais para ser realista” (CLARKE, 2005, p. 195), acreditamos que o esclarecimento de elementos estilísticos, emergido da performance, poderá iluminar a prática contemporânea, oferecendo um conhecimento mais sólido e fundamentado do bandolim brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELSTEIN, Samuel. *Mandolin memories*. Nova Iorque: The Cadenza Magazine, 1901.

BANGERT, Daniel. SCHUBERT, Emery. FABIAB, Dorotyya. *A spiral model of musical decision-making*. *Frontiers in Psychology*, 2014. Disponível em: <<http://https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.00320/full>>. Acesso em 25 mai. 2019.

BARRETO, Almir Côrtes. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Campinas: Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2006.

BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=181>. Acesso em 29 set. 2018.

CLARKE, Eric F. *Ways of listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular. Sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KRAMER, Lawrence. *Interpreting music*. Berkley: University of California Press, 2011.

LOPES, Marcílio Marques. *O dito e o não dito: a palavra cantada no gesto instrumental de Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, UNIRIO, 2016.

MACHADO, Afonso. *Método do Bandolim Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2004.

MARCONI, Umberto. 1685-1935 250º Aniversário de Domenico Scarlatti. *Revista Brasileira de Música do Instituto Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro*: Rio de



Janeiro, 1935. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=BibDigENM3&PagFis=1463&Pesq=bandolim>>. Acesso em 07 out. 2018.

MOURA, Jorge Antonio Cardoso. *Tradição e inovação na prática do bandolim brasileiro*. Brasília: Dissertação de Mestrado, UNB, 2011.

MUSEU VIRTUAL DE INSTRUMENTOS MUSICAIS - Acervo Delgado de Carvalho. Disponível em: <http://mvim.ibict.br/?page_id=964>. Acesso em 07 out. 2018.

Rezende, Gabriel Sampaio Souza Lima. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Campinas: Tese de Doutorado, UNICAMP, 2014.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. *A Escola italiana de Bandolim e sua aplicabilidade no choro*. Rio de Janeiro: Tese de doutorado, UNIRIO, 2005.

_____. *Acervo de bandolins do Museu de Instrumentos da EM-UFRJ: Aspectos Musicológicos*. 2015. Disponível em <http://mvim.ibict.br/wp-content/uploads/2015/04/bandolins-UFRJ_Paulo-Sa.pdf>. Acesso em 03 out. 2018.

_____. *Receita de Choro ao Molho de Bandolim: Uma Reflexão Acerca do Choro e sua Forma de Criação*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: CBM, 1999.

SPARKS, Paul. *The classical mandolin*. Nova Iorque: Oxford Press, 1995.

PRIOR, Helen M. *Shape as understood by performing musicians*. Music and shape. Oxford: Oxford University Press, 2017.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.



JARREAU FREVÔ FIVE DE FAUSTO BORÉM: ORGANIZAÇÃO DA PRÁTICA NO CONTRABAIXO

LEONARDO LOPES

Universidade Federal de Minas Gerais
leodoublebass@gmail.com

ALFREDO RIBEIRO

Universidade Federal de Minas Gerais
alfredo.ribeiros@gmail.com

Resumo: Estudo de caso sobre *Jarreau Frevô Five* do contrabaixista brasileiro Fausto Borém, composta para contrabaixo, piano e acompanhamento eletroacústico. A partir de uma experiência de aprendizagem sob a orientação do próprio compositor e de uma entrevista informal exclusiva, discute-se os aspectos estruturais, além de questões descritivas e analíticas, importantes para a realização da peça. Na sequência, utilizando conceitos dos campos da Aprendizagem Motora e do Esporte, são propostos três exercícios educativos no contrabaixo visando a aprendizagem e a coordenação dos movimentos, em partes e do todo, necessários para a realização de três excertos musicais extraídos da peça. Conclui-se que a interação direta com o compositor possibilitou adquirir informações importantes não encontradas na partitura. De outro modo, verifica-se que a aplicação de conceitos interdisciplinares inerentes à Performance Musical pode ajudar a fundamentar decisões para a estruturação da prática no contrabaixo.

Palavras-chave: Prática deliberada. Exercícios educativos na Performance Musical. Repertório para contrabaixo no século XX. Técnicas estendidas para contrabaixo. Acompanhamento eletroacústico.

Jarreau Frevô Five from Fausto Borém: practice organization on double bass

Abstract: Case study about *Jarreau Frevô Five* by Brazilian double bassist Fausto Borém, composed for double bass, piano and electroacoustic accompaniment. Departing from a learning experience under the composer's own guidance and an exclusive informal interview, we discuss the structural aspects, as well as descriptive and analytical questions, important for the performance of the piece. Following, using concepts from the fields of Motor Learning and Sport, three educational exercises are proposed on double bass aiming at learning and the coordination of the movements, in parts and in the whole, necessary for the realization of three excerpts from the piece. It was conclude that the direct interaction with the composer made it possible to acquire important information not found in the score. Otherwise, it appears that the application of interdisciplinary concepts inherent to Musical Performance can help to base decisions for structuring the practice on double bass.

Keywords: Deliberate practice. Educational exercises in Musical Performance. Double bass repertoire in the twentieth century. Extended techniques for double bass. Electroacoustic accompaniment.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui-se em um estudo de caso sobre a peça *Jarreau Frevô Five*, do contrabaixista-compositor brasileiro Fausto Borém. A partir de uma experiência de aprendizagem sob a orientação do próprio compositor e de uma entrevista informal exclusiva, discute-se os aspectos estruturais, além de questões descritivas e analíticas importantes para a realização da peça. Através dessa relação, puderam ser esclarecidos detalhes técnicos-interpretativos, intenções musicais, além de informações que contextualizam a peça, não disponíveis na partitura original.

Na sequência, partindo de conceitos utilizados pelos campos da Aprendizagem Motora e do Esporte (Magill, 2016; Nogueira, 2013; Greco & Benda, 2007; Schmidt & Lee, 2019), são



propostos três exercícios educativos no contrabaixo visando a aprendizagem e a coordenação dos movimentos, em partes e do todo, necessários para a realização de três excertos musicais extraídos da peça. No primeiro deles, é discutida a dificuldade de manter a forma do dedilhado no registro superagudo do contrabaixo utilizando harmônicos naturais, com saltos de cordas adjacentes e afastadas. O segundo excerto, aborda a dificuldade de se realizar bicordes com intervenções de *pizz.* Bartok com a mão esquerda. No terceiro e último excerto, discute-se uma técnica onde as notas musicais são alcançadas com frequências aproximadas da nota real, precedidas por um portamento.

Apesar de ser uma peça pouco conhecida pelos contrabaixistas, realizada até este momento apenas duas vezes em recitais pelo próprio compositor, *Jarreau Frevô Five* apresenta elementos musicais e desafios técnicos-interpretativos que a tornam uma opção interessante de estudo e composição de repertório. No restante, espera-se que este trabalho possa contribuir com informações para a performance da peça em questão e para a organização da prática no contrabaixo.

FAUSTO BORÉM E JARREAU FREVÔ FIVE

Fausto Borém é Professor Titular da Escola de Música da UFMG e uma das principais referências brasileiras no contrabaixo acústico, sobretudo, na pesquisa em música. Tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do instrumento, como na *ISB Convention (International Society of Bassists)*, nos Estados Unidos e no *BASSEUROPE Congress & Festival*, na Europa. Solista, pesquisador, compositor e arranjador premiado diversas vezes no Brasil e no exterior, apresenta um vasto repertório de composições e arranjos *crossovers* para contrabaixo, a maioria voltada para a música brasileira. Entre suas composições, está um conjunto de três peças dedicadas ao amigo, pianista-arranjador-compositor, Bill Mays e três lendários cantores com quem Mays gravou: Sarah Vaughan, Frank Sinatra e Al Jarreau. Composta para contrabaixo, piano e acompanhamento eletroacústico, *Jarreau Frevô Five* é a última peça do conjunto “*Three Arrays for Amazing Mays*”.

Os elementos do acompanhamento foram extraídos e remixados por Alfredo Ribeiro a partir de uma gravação audiovisual de performance da música “*Take Five*”, realizada pelo cantor Al Jarreau (1940-2017), em Berlim, no ano de 1976. Elementos esses que são distribuídos em dois momentos da peça.

O primeiro deles (c.1-17 e duração de 0’43”), possui acompanhamento de bateria com caixa, prato de condução e bumbo, alternando entre as fórmulas de compasso 4/4 e 5/4. Sobre a bateria, há uma sucessão das palavras “*word*” e “*music*”, além de um movimento em formato de nuvem com extratos dos sons vocais percussivos que Jarreau realiza na gravação original entre 0’09” e 0’25”. Estes extratos passaram por processos como: reversão do áudio, alteração de velocidade e *pitch*, modulação timbrística por imitação de formato de onda de outras fontes, como, por exemplo, sinos de metal, vidros e instrumentos de corda friccionada. De forma secundária, este primeiro acompanhamento situa os instrumentistas no andamento inicial da composição.

O segundo trecho eletroacústico tem início no c.115. Com duração de 2’33”, segue até o final da obra. Dentro dele, o acompanhamento da bateria retoma a ideia apresentada no começo da peça, porém, desta vez, permanecendo sobre o compasso 5/4. Imediatamente, um trecho original da gravação de Jarreau é apresentado, tendo como única manipulação seu andamento



diminuído e filtros que ressaltam o *groove* do contrabaixo da gravação original. Na sequência, o compositor apresenta um improviso livre na escrita, sobre um *drum&bass* acompanhado de extratos curtos dos efeitos percussivos realizados por Jarreau na gravação original e sincronizados ao chimbau da bateria, buscando uma fusão de timbres. A composição eletroacústica é finalizada com a percussão e a voz de Jarreau dizendo as icônicas palavras “with me”.

A peça tem uma forma ABCA', com duração estimada em 7'20. O andamento sugerido ($c=98$) e os padrões ritmos apresentados na obra são uma referência ao Frevo (gênero musical). Dessa forma, a palavra “Frevô”, presente no título, foi “inventada” pelo compositor com a intenção de correlacioná-la com a língua francesa, de onde se origina o sobrenome “Jarreau”.

O início da Seção A (c.1-75) é composto por 8 compassos onde o contrabaixista e o pianista devem tocar as notas musicais enquanto falam aleatoriamente as palavras “word and music” e “take a little time”, interagindo com a voz de Jarreau na gravação. Nos compassos seguintes, são apresentados 6 motivos (A, B, C, D, E e F) que permeiam por quase toda a peça (Ex.1).



Ex.1: Motivos A (c.17), B (c.17-18), C (c.18-19), D (c.19), E (c.20) e F (c.20), contidos em *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém.

Neste ponto, resalta-se a dificuldade de afinação nos registros agudo e superagudo do contrabaixo. Para isso, a escolha do dedilhado e o uso de pistas visuais e táteis para o controle da afinação (Borém, 2011) são determinantes para a eficiência da performance. Outra questão importante para a realização do restante da obra é a precisão rítmica. Sem ela, o contraponto estabelecido entre o contrabaixo e o piano, além do caráter do frevo, ficariam comprometidos. Portanto, é altamente recomendado, neste caso, o estudo com o metrônomo.

A Seção B (c.76-115) é marcada, principalmente, por um ostinato de bicordes formados com um intervalo de segunda maior, com o ritmo de colcheias e intervenções com a técnica de *pizzicato* com a mão esquerda. Em outro ponto importante dessa seção, (c.95-96; c.100-101), notas artificiais com frequência (afinação) aproximada são realizadas segurando a corda I (Sol2) entre os dedos 1 e + (indicador e polegar) da mão esquerda, precedidas por portamento e sem contato com o espelho. Estes dois pontos serão discutidos nos exercícios 2 e 3 à frente.

Na Seção C (c.116-179), a música muda o caráter para o *Bebop*, com a fórmula de compasso em 5/4 e o andamento sugerido de 152 bpm (Ex.2). Nesta seção são apresentados 3 *Chorus* da música *Take Five* com improvisos no piano e no contrabaixo interagindo com a gravação.



Take Five chorus 1

116

pizz.
r.h. mute r.h. mute

Ex.2: Início da Seção C, apresentando o primeiro *chorus* de *Take Five* (c.116-118), em *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém.

Por fim, na Seção A' são recapitulados os principais motivos da primeira seção, com o andamento acelerado, ditado pelo acompanhamento eletroacústico.

JARREAU FREVÔ FIVE: ORGANIZAÇÃO DA PRÁTICA

A performance de “*Jarreau Frevô Five*” envolve uma série de elementos musicais desafiadores, sobre o ponto de vista técnico-instrumental do contrabaixo, que necessitam ser aprendidos, controlados e fortalecidos com a prática. Para isso, é importante a compreensão de como alguns movimentos do conjunto esquerdo e direito dos membros superiores (braço, antebraço, mão, punho e dedos) são gerados e coordenados entre si, para que a prática seja organizada da maneira mais eficiente possível, nos moldes da prática deliberada.

No campo do Esporte, a “coordenação” está diretamente ligada à harmonização dos processos parciais do movimento (Greco & Benda, 2007). Sob o ponto de vista da Cinesiologia estas parciais (ou fases) são descritas e analisadas com a finalidade de corrigir ou aperfeiçoá-las. Já no campo da Aprendizagem Motora, a fracionalização é utilizada para que as partes possam ser praticadas separadamente e na sequência, por completo. Esta forma de organização é denominada como prática por partes e do todo (Magill, 2016).

De acordo com Schmidt e Lee (2019), na literatura da Aprendizagem Motora são mencionados três tipos de prática por partes: (1) Fracionalização - partes de uma habilidade complexa são praticadas separadamente; (2) Segmentação – partes de uma habilidade complexa são praticadas em separado e adicionadas posteriormente umas às outras até que toda a habilidade seja praticada como um todo; (3) Simplificação – a dificuldade em determinado aspecto da habilidade é reduzida, por exemplo, diminuir o andamento de um excerto musical extremamente rápido.

Para Nogueira (2013), a prática por partes pode ser utilizada quando uma pessoa precisa aprender a executar uma habilidade que requer o uso assimétrico das mãos como, por exemplo, tocar um instrumento musical. Diante das possibilidades, cabe ao instrutor (professor) decidir sobre qual ou quais tipos de prática por partes será utilizada de acordo com a necessidade de cada situação de aprendizagem da habilidade motora desejada, inclusive se a prática por partes será utilizada ou não.

Na pedagogia Esportiva, os exercícios educativos visam a correção de erros mais comuns na realização de uma habilidade. Para isso, por meio de análise, os movimentos complexos são decompostos em unidades mais simples, treináveis através da repetição e realizados com tempos maiores (movimentos mais lentos do que em tempo real). Posteriormente, os movimentos



são sintetizados e realizados em sequência, sem interrupção e com o *timing* se aproximando do tempo real. Neste contexto, elementos de variação dos movimentos também podem ser inseridos para favorecer o processo de transferência de habilidades (Magill, 2016). Na música, esta prática é semelhante à observada em Baldwin (1995), quando propõe a decomposição de excertos orquestrais complexos em unidades mais simples, treináveis por repetições com variações de arca, dinâmica, timbre, articulação, etc.

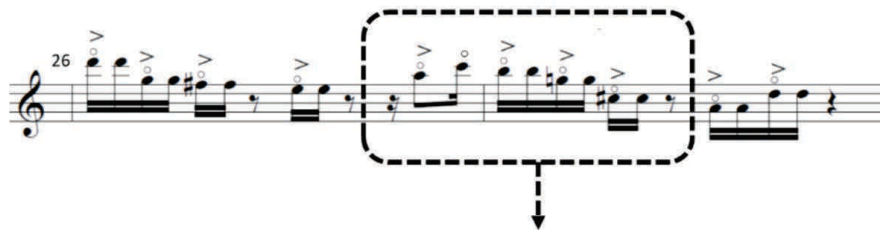
Em função da compreensão destes fundamentos, podemos organizar a prática de “*Jarreau Frevô Five*” de modo a otimizar o processo de aprendizagem da peça, principalmente, a realização de trechos considerados complexos sob o ponto de vista da precisão e coordenação dos movimentos. Por conseguinte, são propostos três exercícios educativos direcionados à aprendizagem ou correção dos movimentos necessários para a realização de três excertos musicais extraídos de “*Jarreau Frevô Five*”.

Os exemplos apresentados por este estudo, assim como em Borém, Lopes e Lage (2014), consideram as etapas sequenciais de preparação do movimento (posicionamento e apontamento) e ação muscular (amplitude e direção de movimento). Dessa forma, os movimentos foram organizados e numerados em passos (Passo 1, Passo 2, Passo 3, etc.). Cada passo deve ser estudado, primeiro isoladamente (prática por partes) e depois sem interrupção (prática do todo), para que o aprendiz adquira a habilidade de agir de forma consciente e aprenda a lidar com a organização e as sensações provindas dos movimentos musculares. Na repetição de cada passo, sugerimos, inicialmente, a duração de 60 bpm. À medida que a habilidade for desenvolvida, o *timing* de cada exercício pode ser reduzido gradualmente.










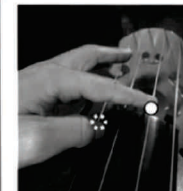
O primeiro exercício educativo (Exercício 1) foi extraído da Seção A. Neste trecho, harmônicos naturais são realizados no registro superagudo do contrabaixo. Apesar de ser uma técnica já bastante conhecida pela literatura do instrumento, este excerto apresenta uma dificuldade significativa de realização, sobretudo, na linha melódica entre as notas Lá4 (dedo 2) - Dó5 (dedo 3) - Si4 (dedo 1) e também para manter a forma da mão na posição nos saltos entre as cordas I e III. Neste caso, é sugerido que cada nota subsequente tenha seu posicionamento antecipado, utilizando a nota que está sendo tocada como pivô e referência tátil. Na prática, durante o trecho é primordial que a mão esquerda mantenha o padrão de posicionamento nos planos pertencentes a cada uma das cordas. Quando posicionada sobre a corda I, por exemplo, deve-se manter o dedilhado sobre os harmônicos naturais das notas: Sol4 (dedo +), Si4 (dedo 1) e Ré5 (dedo 2). Assim, este mesmo padrão de dedilhado deve ser mantido sobre a tríade de notas, na mesma posição, nos planos da corda II (Ré4-Fá#4-Lá4) e da corda III (Lá3-Dó#4-Mi4). **Passo 1:** Dedo 2 (médio) localiza e pressiona levemente a nota Lá4, na corda II, articulada com o arco “para baixo”. **Passo 2:** Dedo 3 (anelar) flexiona-se na mesma posição para pressionar a nota Dó5, articulada com o arco “para cima”. **Passo 3:** O dedo 3 se mantém posicionado sobre a nota Dó5, servindo como referência (pivô) para a reposição da mão esquerda no novo plano. Assim, o dedo 1 (indicador) localiza e pressiona o harmônico natural da nota Si3 na corda I para ser articulada por duas vezes: “para baixo” e depois “para cima”. **Passo 4:** Dedo + (polegar) localiza e pressiona o harmônico natural da nota Sol4, articulada “para baixo e depois “para cima”. **Passo 5:** Dedo + da nota anterior se mantém como pivô para a mudança de posicionamento da mão para o plano pertencente à corda III. Assim, dedo 1 localiza e pressiona a nota Do#4, também articulada por duas vezes: “para baixo e depois “para cima”.



Fragmento para
exercício educativo



Exercício educativo

Passo 1	Passo 2	Passo 3	Passo 4	Passo 5
				
Corda II	II	I	I	III
Mão direita: arco "para baixo"	"Arco para cima".	Arco "para baixo" e "para cima".	Arco "para baixo" e "para cima".	Arco "para baixo" e "para cima".
Mão esquerda: dedo 2 localiza e pressiona harmônico natural da nota Lá ₄ , na corda II.	Dedo 3 localiza e pressiona o harmônico natural da nota Lá ₄ na corda II.	Dedo 1 localiza e pressiona o harmônico natural da nota Si ₄ , na corda I. Dedo 3 da nota anterior se mantém posicionado para servir de referência na mudança entre os planos das cordas II e I.	Dedo + localiza e pressiona o harmônico natural da nota Sol ₄ , na corda I.	Dedo 1 localiza e pressiona o harmônico natural da nota Dó# ₄ , na corda III. Dedo + da nota anterior se mantém posicionado para servir de referência na mudança entre os planos das cordas I e III.
				

Exercício 1: Análise de movimentos da técnica de harmônicos naturais no registro superagudo do contrabaixo, nos compassos 26 e 27 de *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém, e respectivo exercício educativo (Passos 1, 2, 3, 4 e 5).

O segundo exercício educativo (Exercício 2) foi extraído da Seção B e aborda a dificuldade de se realizar bicordes com intervenções de *pizz.* Bartok com a mão esquerda. De acordo com o compositor, a partir do compasso 76 as pausas de colcheias que precedem as notas duplas, também em colcheia, devem ser realizadas sempre repondo o arco "para baixo". Dessa forma, o som da colcheia anterior é interrompido quando o arco é pressionado contra as cordas, já o posicionando para articular a nota seguinte. Durante a realização do *pizz.* Bartok com a mão esquerda, o arco deve permanecer fora da corda.

Passo 1: Dedo + localiza e pressiona levemente o harmônico natural da nota Sol₄, na corda I, enquanto o dedo 2 (médio) localiza e pressiona o harmônico natural da nota Lá₄, na corda II. As duas notas são articuladas ao mesmo tempo com um golpe de arco curto, "para baixo" e para fora da corda. **Passo 2:** Com o arco fora da corda, os dedos 1 e + da mão esquerda formam uma pinça para puxar a corda II perpendicularmente, de forma que ao ser liberada a



mesma rebata no espelho (*left hand Bartok pizz.*). Para que a pinça seja realizada com maior eficiência, o posicionamento da mão esquerda deve ser conduzido através da pronação do antebraço. **Passo 3:** A mão esquerda volta à posição inicial do exercício (dedo + pressionando a nota Sol₄ e dedo 3 a nota Lá₄), enquanto a mão direita retoma o mesmo tipo de golpe de arco descrito no primeiro passo. **Passo 4:** Com o arco fora da corda, os dedos 1 e + da mão esquerda formam uma pinça para puxar, desta vez, a corda III (Lá₁) utilizando a mesma técnica proposta no Passo 2.

Fragmento para exercício educativo

Exercício educativo

Passo 1	Passo 2	Passo 3	Passo 4
<p>Mão direita: arco "para baixo"</p> <p>Mão esquerda: dedo + localiza e toca harmônico natural da nota Sol₄ na corda I. Dedo 3 localiza e toca harmônica natural da nota Lá₄ na corda II.</p>	<p>arco fora da cora, preparando reposição</p> <p>Dedos + e 2, em forma de pinça, puxam a corda II perpendicularmente ao espelho.</p>	<p>arco "para baixo"</p> <p>Dedo + localiza e toca harmônico natural da nota Sol₄ na corda I. Dedo 3 localiza e toca harmônica natural da nota Lá₄ na corda II.</p>	<p>arco fora da corda, preparando reposição</p> <p>Dedos + e 2, em forma de pinça, puxam a corda III perpendicularmente ao espelho.</p>

Exercício 2: Análise de movimentos da técnica *pizz. Bartok* com a mão esquerda, nos compassos 81 e 82 de *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém, e respectivo exercício educativo (Passos 1, 2, 3 e 4).

O terceiro e último exemplo (Exercício 3) também foi extraído da Seção B. Este trecho apresenta uma técnica de performance no contrabaixo onde notas com frequência aproximada (*not in tune*) das notas reais escritas nas partitura são precedidas por um portamento. Segundo



orientação do compositor, para a realização desta técnica é necessário segurar a corda I entre a parte lateral interna da ponta do dedo polegar e a ponta do dedo indicador da mão esquerda.

Passo 1: A corda I é segura entre os dedos 1 e + na região próxima da nota Mi₅ e desliza ascendentemente 1/2 tom para a próxima nota, articuladas com uma arcada “para baixo” **Passo 2:** A pinça que segura a corda I (dedos 1 e +) desliza, aproximados, 1 tom e meio descendentemente, articulados com uma arcada “para cima”. **Passo 3:** Aproveitando a pausa, a mão esquerda é posicionada para realizar um portamento ascendente em direção à nota Mi₄, com a arcada “para baixo”. **Passo 4:** A pinça desliza, aproximado, 1 tom ascendente, articulado com a reposição do arco “para baixo”. **Passo 5:** A pinça desliza, aproximado, 1 tom ascendente, articulado com a reposição do arco “para baixo”.

Fragmento para exercício educativo

Exercício educativo

Passo 1	Passo 2	Passo 3	Passo 4	Passo 5
Mão direita: arco “para baixo”	arco “para cima”	arco “para baixo”	reposição de arco “para baixo”	reposição de arco “para baixo”
Mão esquerda: corda I é segura entre os dedos 1 e + na região próxima da nota Mi ₅ e desliza ascendentemente 1/2 tom para a próxima nota.	Pinça formada entre os dedos 1 e + desliza 1 tom e meio descendentemente.	Aproveitando a pausa, a mão esquerda é posicionada para realizar um portamento ascendente em direção à nota Mi ₄ .	A pinça que segura a corda I (dedos 1 e +) desliza, aproximado, 1/2 tom ascendente.	A pinça que segura a corda I (dedos 1 e +) desliza, aproximado, 1 tom ascendente.

Exercício 3: Análise de movimentos da técnica de notas artificiais, nos compassos 95 e 96 de *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém, e respectivo exercício educativo (Passos 1, 2, 3, 4 e 5).

CONCLUSÃO

Este estudo de caso buscou analisar e descrever a peça *Jarreau Frevô Five*, de Fausto Borém, além de propor exercícios educativos direcionados à prática de três excertos musicais extraídos da mesma.



As informações adquiridas diretamente com o compositor durante o processo de aprendizagem contribuíram de forma contundente para esclarecer intensões, motivos, frases musicais e a estrutura da peça como um todo. Com isso, a definição de padrões de dedilhado, golpes de arcos, arcadas, além de outras questões técnicas-interpretativas, puderam estar mais intimamente ligadas à expressão musical durante a prática.

Verifica-se que a aplicação de conceitos utilizados pelos campos da Aprendizagem Motora e do Esporte na Performance Musical pode ajudar a fundamentar decisões de organização da prática no contrabaixo. Dessa forma, os exercícios educativos propostos apresentaram-se como uma alternativa de estudo baseado na prática em partes e do todo. Espera-se que a aplicação dos mesmos também possa servir de modelo para a organização da prática de outras obras musicais, assim como fonte de inspiração para possíveis elaborações adicionais como, por exemplo, variações de arcadas, dedilhados, etc.

REFERÊNCIAS

- BALDWIN, R. (1995). *Orchestral Excerpts as Etudes*. *American String Teacher*, 45(3), 51-52.
- BORÉM, F. (2011). *Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*. (Tese de pós-doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil.
- BORÉM, F., LOPES, L. & LAGE, G. M. (2014). Nancy de Bertram Turetzky: Cinesiologia e Prática Deliberada da Técnica Estendida Arco + Pizz. no Contrabaixo. *Revista Música Hodie*, Goiânia, 14(2), 67-83.
- GRECO, J. G. & BENDA, R. N. (2007). *Iniciação Esportiva Universal: 1. Da aprendizagem motora ao treinamento técnico* (2. ed.). Belo Horizonte, Editora UFMG.
- LAGE, G., *et al.* (2002). Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Revista Per musj*, Belo Horizonte, 5 e 6, 14-37.
- MAGILL, R. A. (2016). *Aprendizagem motora: conceitos e aplicações* (7. ed.). São Paulo, Edgard Blucher.
- NOGUEIRA, Q. W. (2003) Esporte e a experiência do jogo como formação. *Educação & Realidade*, Porto Alegre 38(3), 873-893.
- SCHMIDT, R. A.; LEE, T. D. (2019). *Motor control and learning: a Behavioral Emphasis* (6. ed.). Champaign IL, Human Kinetics.



MÚSICA PARA PIANO SOLO E PIANO A 4 MÃOS DE COMPOSITORES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS: UM PROJETO DE DIFUSÃO

DENISE ANDRADE DE FREITAS MARTINS
(UFMG e Conservatório de Ituiutaba, MG)
deniseafmartins@outlook.com

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO SILVA DUTRA
(UFMG)
lumontecastro@hotmail.com

Resumo: Este texto, baseado nos entendimentos de Cambraia, Grier e Figueiredo sobre edição, busca compartilhar o passo a passo e os desafios de um projeto de difusão de obras musicais brasileiras, segundo um processo de revisão e preparação para publicação de peças para piano solo e piano a 4 mãos de 15 reconhecidos compositores contemporâneos, como parte integrante dos estudos de residência Pós-Doutoral. Trata-se da organização/revisão/preparação para publicação de 322 páginas de repertório pianístico inédito escrito para os Concursos de piano de Ituiutaba, Minas Gerais (2004 a 2018). Espera-se contribuir para a preservação e a divulgação da música brasileira para piano solo e piano a 4 mãos, de modo a dar acesso e ampliar esse material didático-pedagógico voltado ao ensino do piano, escolas de música e seus profissionais.

Palavras-chave: música brasileira para piano, edição *fac-simile*; compositores brasileiros contemporâneos para piano.

Music for Piano solo and 4 hands Piano by Brazilian Contemporary Composers: a Diffusion Project

Abstract: This paper, based on Cambraia, Grier and Figueiredo's understanding of editing, aims to share the step-by-step and challenges of a project for the diffusion of Brazilian musical works, following a review and preparation process for the publication of piano solo and four-handed piano pieces by 15 renowned contemporary composers as an integral part of Postdoctoral residency studies. It is the organization / revision / preparation for publication of 322 pages of unpublished pianistic repertoire written for the Piano Contests of Ituiutaba, Minas Gerais. It is expected to contribute to the preservation and dissemination of Brazilian music for piano, in order to give access and expand this didactic-pedagogical material aimed at piano teaching, music schools and their professionals.

Keywords: Brazilian piano music, *fac-simile* edition; Brazilian contemporary composers for piano.

UM CONSERVATÓRIO E UM CONCURSO DE PIANO: ESPAÇOS DE CRIAÇÃO E PERMANÊNCIA

A criação de escolas de música data do final dos séculos XVIII na Europa e XIX no Brasil, passando-se da relação mestre-aprendiz à de aluno-professor e ao surgimento dos conservatórios como sistemas de ensino e instituições (Harnoncourt, 1988).

No Brasil, o piano era ensinado particularmente e apreciado principalmente nos saraus em casas de família (Kiefer, 1985; Andrade, 1987; Diniz, 1999), até que em 1841 Dom Pedro II fundou o Conservatório de Música, que se tornou Instituto Nacional de Música em 1848, hoje Escola de Música da UFRJ (Haas, 1991). Os cursos oferecidos por essas escolas eram inicialmente exclusivamente de canto e piano, com programas de ensino bem definidos, primando pela difusão do repertório europeu.

Um século depois, em Minas Gerais, por iniciativa do então governador Juscelino Kubitschek, com o objetivo de criar estabelecimentos voltados para o ensino de música, foram fun-



dados na década de 1950 conservatórios públicos estaduais, adotando modelos vigentes até então (Gonçalves, 1993). No Triângulo Mineiro, especificamente em Ituiutaba - cidade de origem marcada por forte “espírito sertanista”, onde predominam ainda os meios de divulgação de massa e cuja população ouve preferencialmente música sertaneja comercial - foi criado o Conservatório Estadual de Música no ano de 1965. Autorizado a funcionar pela Portaria nº 11/66, de 23 de fevereiro de 1966, passou a denominar-se Conservatório “Dr. José Zóccoli de Andrade”, em 1971 (Martins, 2006). Os currículos adotados nesse Conservatório, como nos demais, seguiram inicialmente os modelos europeus e, atualmente, em atendimento às características e exigências do mundo atual e em consonância com as leis que regulamentam o ensino profissionalizante no Brasil, vêm se adequando quanto à carga horária, conteúdos programáticos, saleamento, enturmação e programas de ensino.

Diante da complexidade da relação aluno-programa-escola nos dias atuais, da prevalência de repertório de música histórica (constante dos programas de ensino), da localização geográfica da cidade de Ituiutaba (distante dos grandes centros artístico-culturais), da diversidade cultural e diferentes condições socioculturais de alunos/as e professores/as, da predominância dos meios de divulgação de massa e do gosto musical do povo tijucano e região do Pontal do Triângulo Mineiro, tornou-se urgente pensar novos modos e situações de ensino e aprendizagem, em busca de situações criativas e inovadoras para o ensino da música, de modo a estimular novos gostos musicais, buscando sobretudo a valorização da música brasileira de concerto.

Neste sentido, foi instituído em 1994 o Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, na cidade de Ituiutaba, idealizado e realizado por professores/as da área de piano do Conservatório. A partir de 1997, o Concurso passou a destacar o nome de compositores brasileiros a cada ano, os quais passaram a disponibilizar suas obras, empregadas como peças de confronto. A princípio, como apontam Oliveira e Silva (2018), os participantes concorriam somente na categoria piano solo e em 1998 foi incluída no concurso a categoria piano a quatro mãos. Os jovens pianistas passaram assim a tocar as obras destinadas a cada edição do Concurso. Os compositores participantes foram Heitor Alimonda (1997), Estércio Marquez Cunha (1998), Cláudio Santoro (1999), César Guerra-Peixe (2000), Osvaldo Lacerda (2001), Oscar Lorenzo Fernandez (2002), Almeida Prado (2003), Calimério Soares (2004), Ronaldo Miranda (2005), Dimitri Cervo (2006), Edino Krieger (2007), Ricardo Tacuchian (2008), Gilberto Mendes (2009), João Guilherme Ripper (2010), Marisa Rezende (2011), Maria Helena Rosas Fernandes (2012), Antônio Celso Ribeiro (2013), Denise Garcia (2014), Oíliam Lanna (2015), Marcos Vieira Lucas (2016), Liduino Pitombeira (2017), Alexandre Schubert (2018) e Pauxy Gentil-Nunes (2019).

Reunindo grandes nomes da música brasileira, compositores e membros das bancas julgadoras, professores e organizadores, além dos jovens pianistas, o evento torna-se uma prática social relevante (Martins, 2018), ao integrar indivíduos com objetivos comuns, afinidades pessoais e ideológicas. Seus organizadores trabalham para sua realização há ininterruptos vinte e seis anos.

A partir de 2004, os compositores homenageados deram início à criação de obras¹ inéditas a serem interpretadas nas edições do Concurso a eles dedicado. Tais obras têm sido disponibilizadas aos organizadores em manuscritos ou em cópias digitais, feitas em softwares de escrita musical, sendo repassadas fotocópias aos concorrentes, sem terem sido ainda editadas.

¹ Cambraia (2005, p. 63) observa que “obra” é “qualquer produto do engenho humano, com finalidade pragmática ou artística”.



Todo esse material se encontra atualmente guardado nos arquivos do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba e cópias digitais nos bancos de dados do Concurso.

SOBRE O PROJETO DE DIFUSÃO DAS OBRAS PARA PIANO DE COMPOSITORES CONTEMPORÂNEOS BRASILEIROS

Com o objetivo de preservar e divulgar esta música brasileira para piano solo e piano a 4 mãos (peças inéditas), escrita especificamente para os Concursos de piano de “Prof. Abrão Calil Neto”, de Ituiutaba, Minas Gerais, por importantes compositores do país, nos propusemos a organizar o material em cadernos de partituras impressos, assim como a realizar recitais-palestras e gravar arquivos em áudio de sua interpretação (*online* e em suporte de CD), visando sua publicação e circulação, mediante trabalho desenvolvido em Residência Pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais², com apoio do Programa de Extensão “Selo de gravação e edição de partitura Minas de Som” desta universidade.

A metodologia para desenvolvimento do projeto consiste de atividades interdependentes e equiprimordiais, a saber: levantamento do material bibliográfico ou fontes primárias (partituras utilizadas no Concurso e arquivadas pelo Conservatório de Ituiutaba); diálogo com os compositores e solicitação de autorização para edição/publicação de partituras e gravação de CD (*Compact Disc*); realização de estudos teóricos sobre processos editoriais e escolha de categoria de edição adequada às fontes disponíveis; digitalização e revisão das obras em manuscrito; definição da distribuição de obras e sua organização em volumes, segundo critérios específicos; levantamento das biografias dos compositores/as e elaboração de textos para inclusão nos volumes; definição de padrões gráficos; organização de recitais-palestra (não abordados neste artigo); estudo e elaboração de notas explicativas sobre a orientação didático-pedagógico das peças editadas; edição e publicação final do material; distribuição para escolas de música e comunidade musical. A cada etapa, esforços e dificuldades referentes às questões de ordem financeira são considerados, sendo esse um aspecto imprescindível a cada ação que demanda produção.

Até o momento, os principais desafios foram: a) revisão dos critérios de ordenação do material em volumes, se “por categoria” ou “por compositor”, b) definição dos processos e tipologias editoriais do material, tendo em vista as diferenças de fontes, as categorias (piano solo ou a 4 mãos) e a dimensão do conjunto (322 páginas de música manuscrita ou digitada), sendo 133 para piano solo e 189 para piano a 4 mãos) e finalmente, c) a captação de recursos financeiros para a realização dos recitais-palestra e para a publicação do material, bem como preparo para gravação de CD em suporte material, questões que não serão tratadas neste artigo. Descrevemos nos tópicos seguintes os processos de organização e edição das obras em questão.

A ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL A SER EDITADO

O projeto previa inicialmente a organização e a publicação dos textos (partituras) em álbuns impressos “por compositor”, o que levaria à publicação de quinze volumes, um para ca-

² Esse trabalho está acompanhado de um projeto de apoio apresentado ao Governo do Estado de Minas Gerais, Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Fomento à Cultura, Projeto 2018.13601.0012 - “Música brasileira para piano solo e piano a 4 mãos”, protocolado no dia 01/10/2018 e aprovado em 18/12/2018.



da compositor. No entanto, avaliou-se que a organização poderia ser “por categoria”, ou seja, álbuns contendo obras para piano solo e outros com obras para piano a quatro mãos, considerando-se que o material teve origem e destino pré-determinado, pela ênfase didático-pedagógica.

Para auxiliar nesta decisão, buscou-se a opinião de compositores e professores envolvidos no Concurso. Foram enviadas mensagem a 5 professores à frente da organização dos Concursos e a 2 compositores homenageados com a seguinte solicitação: “Dentre as duas opções abaixo”, favor escolher a que considerar mais interessante e justificar sua escolha. Opção 1: Publicação de obras de piano solo e piano a 4 mãos organizadas por compositor; Opção 2: Publicação de obras para piano e piano a 4 mãos de vários compositores organizada por categoria”. Das sete pessoas consultadas, apenas duas foram favoráveis à organização dos álbuns “por compositor”, sendo as demais favoráveis à organização por categoria. Posteriormente uma das professoras mudou de opinião, entendendo que a organização por categoria facilitaria o processo de escolha de repertório para o estudo dos alunos.

A organização por categoria, por sua vez, sujeita-se a padrões de agrupamento determinado pelo número limite (máximo e mínimo) de páginas de cada volume e pelo padrão do selo editor. Assim, no atual estágio do projeto, segundo estimativa de páginas a serem editadas, serão produzidos 4 volumes, sendo 2 de piano solo e 2 de piano a 4 mãos, com apresentação de obras na ordem cronológica de suas apresentações nos Concursos. Esta opção, apesar de não contemplar uma ordenação pensada segundo o grau de dificuldade, o que seria proveitoso, mas demandaria outra pesquisa, irá permitir a continuidade das publicações de futuras edições de obras apresentadas nos Concursos, segundo a mesma lógica organizacional.

Frente a inesperada redução de recursos, optou-se pela publicação de volumes por via eletrônica, sendo os volumes disponibilizados em site especializado, sob manutenção da Universidade Federal de Minas Gerais, aptos a download e leitura em computadores ou tablets, como já ocorre entre pianistas e outros músicos adeptos a esses recursos tecnológicos. Considera-se que publicação impressa poderá ocorrer posteriormente, consoante ao atendimento das exigências de custos, sendo os textos para impressão reaproveitados segundo a mesma diagramação, necessitando apenas de um novo número no ISBN (*International standard book number*, Número de livro padrão internacional).

Cambraia (2005, p. 184), professor e teórico da crítica textual, avalia a questão dos custos editoriais e aponta como vantagens da publicação eletrônica a “redução de custos, redução de espaço, transportabilidade, versatilidade e funcionalidade”. Considera, contudo, que há limitações, como a dependência de equipamento eletrônico e de programas, desconforto (para alguns) de leitura na tela de computador, instabilidade dos suportes e a questão dos direitos autorais, diante da possibilidade de ampla reprodução e comercialização. Em relação a tais limitações, duas questões também se colocam: a ampla democratização das obras e omissão de suas origens pode colocar em xeque a fidedignidade, critério fundamental da crítica textual. De fato, obras disponíveis na internet podem ser copiadas de modo inadvertido e seccionado, sem indicação ou valorização de autoria, fontes ou de indicações editoriais. Uma opção para inibir esses acontecimentos seria personalizar as páginas editadas e assinalar em notas de rodapé a fonte documental do trabalho editorial, de forma a dificultar impressões que deturpem a edição, ação essa ainda em estudo.

Outro aspecto relevante no projeto, não relacionado à questão editorial, mas fundamental à difusão do trabalho, foi a definição de títulos para os volumes, sendo a proposta inicial *Música contemporânea brasileira para piano solo e piano a 4 mãos*. Considerou-se, no decorrer



do trabalho, a necessidade de se problematizar o termo “música contemporânea”, que na atualidade extrapola a ideia temporal, ou seja, o intuito de apontar cronologicamente para o momento presente. O termo “música contemporânea” conduz antes à ideia de uma obra elaborada em linguagem de vanguarda. Como muitas das obras trazem elementos da música tradicional, optou-se, por ora, pela confecção de uma série de 4 volumes com os seguintes títulos: *Música brasileira de compositores contemporâneos para piano solo – vol. I e vol. II*, e *Música brasileira de compositores contemporâneos para piano a 4 mãos – vol. III e vol. IV*.

SOBRE AS FONTES DISPONÍVEIS E A APRESENTAÇÃO DO TEXTO EM EDIÇÃO

Em seu livro de crítica textual, Cambraia (2005, p. 64) afirma que, de acordo com seus modos de registro, as fontes para uma edição podem ser classificadas em manuscritos (registrados por meio de penas, canetas, lápis etc.) e impressos (registrados por sistemas mecânicos de impressão). Na modernidade, surgem outras duas categorias: os datiloscritos (registrados por meio de máquinas) e os digitoscritos (registrados por meio de computadores), termos dos quais nos valeremos doravante. A diferença fundamental entre ambos é que as obras em forma de digitoscritos não preservam as “marcas de intervenção na sua elaboração (rasuras e correções)”, ao contrário das obras em datiloscritos.

As fontes em questão neste trabalho, as quais darão origem aos textos editados, correspondem a 33 peças para piano solo em digitocrito, 27 peças para piano a 4 mãos em digitocrito, 3 peças para piano solo em manuscrito e 6 peças para piano a 4 mãos em manuscrito. Os digitoscritos foram publicadas pelos compositores pelo emprego de programas de edição de partituras *Finale* ou *Sibelius*, e convertidas em imagens PDF, sendo elaborados em páginas tamanho A4, e na orientação “retrato”, com emprego das dimensões de notas musicais, fontes e sinais gráficos bastante aproximados, apesar de algumas diferenciações e personalizações gráficas serem mais evidentes. Os manuscritos apresentam características bastante variadas, tanto na caligrafia musical quanto na dimensão e na qualidade do papel utilizado, como mostram as figuras 1 e 2, a seguir.

A proposta de editar obras de compositores e linguagens diversas, estabelecidas em fontes de formatos variados, implica na necessidade de diretrizes teóricas voltadas para a prática editorial, considerando-se o ambiente acadêmico em que se realiza a tarefa e sobretudo sua dimensão e responsabilidade. De professor, intérprete e organizador, passa o pesquisador à atividade de editor. Acerca do trabalho de edição, Cambraia (2005, p. 19-20) afirma.

Considerando que, após ser restituído a forma genuína de um texto escrito, ele é, via de regra, publicado novamente, contribui-se também, assim, para a *transmissão e preservação desse patrimônio*: colabora-se para a transmissão dos textos, porque, ao se publicar um texto, este torna-se novamente acessível ao público leitor; e contribui-se para a sua preservação, porque se assegura sua subsistência através de registro em novos e modernos suportes materiais, que aumentarão sua longevidade (Cambraia, 2005, p. 19-20).



Figura 1. C.1-3 de manuscrito autoral da peça *Lembrança* para piano a 4 mãos, de Oiliam Lanna.

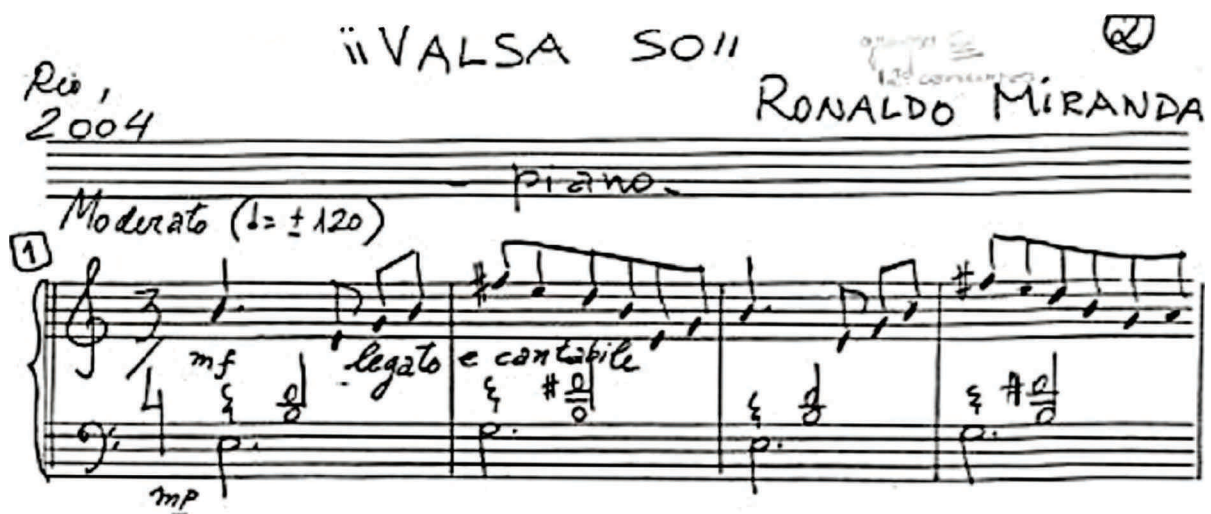


Figura 2. C.1-4 de manuscrito autoral da peça *Valsa só*, para piano solo, de Ronaldo Miranda.

As fontes disponíveis foram transformadas em imagens computacionais - arquivos PDF³ –, sendo todas elas autógrafas (escritas pelos autores) e monotestemunhos (fonte única), isto é, comprovadamente notadas pelos compositores, sem outras fontes para comparação. Foram as mesmas utilizadas nos Concursos de piano e nenhuma delas sofreu qualquer modificação externa.

³ A sigla inglesa PDF significa Portable Document Format (Formato Portátil de Documento), formato de arquivo criado pela empresa Adobe Systems para que qualquer documento seja visualizado, independente do programa que o originou. Arquivos PDFs podem preservar documentos e imagens em seu formato original, permitindo que qualquer leitor possa visualizar o documento exatamente como ele foi criado, sem alterá-lo.



Realizado o levantamento e feita a transposição das imagens para o “computador”, fez-se necessário decidir o modo de apresentação dos textos, ou seja, o “tipo” ou “categoria” de edição. Para isso, levou-se em consideração proposições teóricas da filologia musical de James Grier (1996) e Carlos Alberto Figueiredo (2004). Se tais autores divergem sobre certos aspectos conceituais, como veremos, concordam que a definição de uma tipologia deva basear-se nas características das fontes, no público alvo e no contexto da edição. Considerando que a situação das fontes disponíveis, o público alvo e a questão da adequação orçamentária do projeto, optou-se pela edição em *fac-simile*, assim descrita por Figueiredo (2004, p. 41): “edição que reproduz integral e fielmente a fonte por meios fotográficos ou digitais, apresentando características musicológicas, baseada numa única fonte e essencialmente não crítica, ou seja, não pressupõe qualquer discussão sobre a intenção de escrita do compositor, já que não há qualquer possibilidade de intervenção do editor no seu texto final”. Ao contrário de Figueiredo, Grier inclui a edição em *fac-simile* no rol das edições críticas, considerando haver intervenção do editor pois este irá transmitir de maneira organizada o “texto que melhor representa a evidência histórica das fontes”, e o fará para um público específico.

As dificuldades desse tipo de edição, segundo Cambraia (2005), estariam relacionadas a problemas com a precisão da informação, habilidade de leitura do leitor-pesquisador da notação que a edição contém (no caso de notações antigas), mas não ocorrem no caso deste projeto. A notação empregada nos digitoscritos é moderna e compatível com o público alvo. Os erros, se ocorrerem, serão de responsabilidade dos próprios compositores e o texto introdutório constando da autoria das fontes e tipo de edição poderá ser disponibilizado ao leitor, refletindo o cuidado e a atuação do editor. Outro aspecto a favor da edição em *fac-simile* é o fato de resultar em baixos custos, se comparada a outros métodos. Ganha-se tempo e poupam-se horas de trabalho de digitalização e revisão. Na edição em *fac-simile*, o editor não interfere nas obras, mas na forma de organização das publicações. Além de organizar o texto e os volumes, cabe ao editor numerar as páginas, escolher a ordem de apresentação dos textos, elaborar sumário e comentários acerca dos autores, indicar as fontes e sua origem, dentre outras informações. Pode ainda, lidando com a colocação de imagens PDF nas páginas, definir dimensões de margens e das próprias partituras, buscando maior homogeneidade nas dimensões das diferentes fontes, dentro dos critérios de legibilidade e de padronização do selo editor. Ressalte-se que foi discutido com alguns dos compositores a questão do aproveitamento de seus digitoscritos para uma edição em *fac-simile*, ao que manifestaram interesse de que seus “manuscritos eletrônicos” fossem veiculados tal qual concebidos.

Na figura 3, abaixo, observe-se a dimensão da partitura e a fonte de caractere utilizada no título da obra *Inocência* pelo compositor Antônio Celso. O editor deste *fac-simile* necessitará cuidar para que a imagem, ao ser inserida no volume, apresente legibilidade e adequação ao formato padrão do selo editor.



innocentia

Antonio Celso Ribeiro
Setembro, 2012

Figura 3. C.1-7 do digitoscrito autoral da peça *Innocentia*, para piano solo, de Antônio Celso Ribeiro.

Algumas edições famosas de música, muitas vezes escolhidas pelos seus custos mais acessíveis, são edições em *fac-simile*. Algumas apresentam boa legibilidade e compromisso editorial; outras, ao contrário, assemelham-se a fotocópias mal feitas.

Se os digitoscritos podem, por um lado, ser mais facilmente adequáveis à preparação de uma edição em *fac-simile*, por outro, será necessária uma cuidadosa transcrição das fontes em manuscrito para o formato digitoscrito pelo “copista”, via *software* de editoração, antes de sua transformação em imagem PDF e inserção na edição como *fac-simile*, junto às demais obras. Esse processo de cópia do manuscrito autoral, feito com a anuência e a revisão do próprio autor/compositor, não é considerado uma categoria de edição, mas uma editoração. A partir da cópia editorada, serão feitas revisões pelos compositores. A editoração não implica que aquele que a realiza a cópia não possa localizar erros e corrigi-los. Ainda que não configure um tipo de edição, é parte fundamental do processo editorial. No estágio atual, estão sendo realizadas as editorações dos manuscritos e estudo de adequação das formatações dos digitoscritos ao padrão do selo editor. A editoração será feita dentro de dimensões que atendam ao padrão do selo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com ampla democratização desse material musical, sem a omissão de suas origens, espera-se que as edições produzidas atendam aos leitores e aos criadores das obras, constituindo-se em material preferencial para a prática musical da música feita no presente.

Deseja-se que a edição feita junto ao “Selo de gravação e edição de partituras Minas de Som” seja concluída até meados do próximo ano e que o processo dê sequência à edição de obras inéditas produzidas para outros Concursos de piano de Ituiutaba, evento referência que destaca, ano a ano, frente aos jovens músicos, a obra de compositores e compositoras brasileiras. Espera-se que a edição destas obras possa efetivamente contribuir para a divulgação, circulação e preservação da música brasileira para piano solo e piano a 4 mãos e que estimule a edição crítica da música brasileira, considerando-se a importância do pensamento crítico na atividade editorial e da responsabilidade assumida pelo editor na realização de cada edição.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. (1987). *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia.

CAMBRAIA, C. N. (2005). *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes.

DINIZ, E. (1999). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos.

FIGUEIREDO, C. A. (2004, 29 de jun. 2019). Tipos de edição. In *Debates*. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, (7), 39-55. Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034>.

GONÇALVES, L. N. (1993). *Educar pela música: um estudo sobre a criação e as concepções pedagógico-musicais dos Conservatórios Estaduais Mineiros na década de 50*. (Dissertação Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GRIER, J. (1996). *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge University Press.

HAAS, E. (1991). *A arte de tocar piano*. (Dissertação Mestrado). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

HARNONCOURT, N. (1988). *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

KIEFER, B. (1985). Perspectivas da formação do músico e do educador musical no Brasil. In *Música: Textos e Contextos*. 1 (1), 15-19.

MARTINS, D. A. F. (2006). Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, Minas Gerais. In *Anais... XV ABEM*. João Pessoa: ABEM, 243-250.



MARTINS, D. A. F. (2018). Concurso de piano, prática social em música. In MARTINS, D. A. F.; ROCHA, P. S. (Orgs.), *Música contemporânea brasileira: contribuições do concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”* (125-142). Ituiutaba: Barlavento.

OLIVEIRA, L. R., & SILVA, J. F. (2018). Uma perspectiva histórica do concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”. In MARTINS, D. A. F.; ROCHA, P. S. (Orgs.), *Música contemporânea brasileira: contribuições do concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”* (18-38). Ituiutaba: Barlavento.



O ENSINO DO EUFÔNIO EM NÍVEL SUPERIOR NAS UNIVERSIDADES FEDERAIS DO BRASIL

SILAS ALVES DA SILVEIRA BARRETO

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
silasbarretoeufobone@gmail.com

Resumo: Apresentamos resultados de pesquisa de mestrado que investigou o ensino do eupônio em quatro universidades federais do Brasil, a saber: Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). O objetivo dessa pesquisa foi compreender quais as principais características metodológicas e materiais didáticos utilizados no ensino do eupônio em nível superior nessas instituições. Para tanto, realizamos análise dos planos de curso do instrumento em questão e identificamos os materiais didáticos tradicionais e não tradicionais que são utilizados, bem como qual repertório tem sido contemplado. Além do mais, realizamos entrevistas com os professores das referidas universidades e fizemos análise das informações obtidas. Na revisão de literatura, constam trabalhos como os de Harder (2003, 2008), Cerqueira (2009), Zorzal (2012), Khattar (2014), Santos (2016) e Leonardi (2018). Os resultados que encontramos apontam que a metodologia adotada nos cursos de eupônio revela uma abordagem interacionista em que as experiências entre professores e alunos são compartilhadas e há flexibilidade acerca dos materiais utilizados de acordo com as realidades locais.

Palavras-chave: Eufônio. Performance. Prática instrumental. Ensino de instrumento.

The euphonium teaching at higher education in the federal universities of Brazil

Abstract: We have presented results from a master's degree research which investigated the euphonium teaching in four Brazilian Federal universities as follows: Campina Grande Federal University (UFCG) Federal University of Paraíba (UFPB), Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and Rio Grande do Norte Federal University (UFRN). The objective of this research is to understand the main methodological characteristics used in the Euphonium teaching in undergraduate courses in those institutions. We have analyzed the courses plans seeking to identify traditional and non-traditional used didactic materials, as well as the repertoires that have been played. Interviews were made with the professors from the four universities mentioned above. In the literature review we have researched from Harder (2003, 2008); Cerqueira (2009); Zorzal (2012); Khattar (2014); Santos (2016); Leonardi (2018). According to the results we have found, we concluded that the methodology used in the Euphonium courses reveals an interactive approach in which the experiences among professors and students are shared and there is flexibility concerning the utilized materials according to the local realities.

Keywords: Euphonium. Performance. Instrumental Practice. Instrumental Teaching.

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta resultados de pesquisa realizada no curso de mestrado acadêmico em música no Programa de Pós-Graduação em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, inserido na linha de pesquisa 2, "Processos e Dimensões da Produção Artística", performance musical. Esse estudo foi realizado em parceria com o grupo de pesquisa em performance-prática instrumental da UFRN, e versa sobre o ensino do eupônio em nível superior em universidades federais do Brasil. As instituições-alvo foram a Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN e Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. A investigação teve como objetivo compreender e discutir quais as principais características metodológicas e materiais didáticos utilizados no ensino do eupônio no nível superior nas universidades federais brasileiras.



Em termos metodológicos, inicialmente, selecionamos as universidades federais que desenvolvem os cursos de graduação em eufônio, e, em seguida, realizamos entrevistas com os professores ministrantes desses cursos: Prof. Ms. Albert Khattar (UFRJ), tubista; Prof. Dr. Fernando Deddos (UFRN), eufonista; Profa. Ma. Íris Vieira (UFPB), tubista; e Prof. Ms. Jean Silva (UFCG), tubista e trombonista baixo. Vale salientar que na história dos eufônios e tubas, consolidada no mundo, geralmente, temos um único professor para o ensino dos dois instrumentos. Essa ligação entre os dois instrumentos está consagrada, inclusive, nas associações *International Tuba and Euphonium Association - ITEA* e Associação de Eufônios e Tubas do Brasil - ETB¹.

PRÁTICA INSTRUMENTAL E ENSINO DE INSTRUMENTO

Nosso objeto de estudo é o instrumento eufônio, que tem ganhado relevância no meio acadêmico brasileiro, especialmente nos últimos 5 anos. Como exemplo dessa expansão, cabe citar que a UFRN é a primeira universidade a oferecer um curso superior em eufônio com professor específico do instrumento, assim como a criação da ETB, a qual proporciona um contato mais direto com o que se tem produzido nacionalmente relativo ao instrumento.

Considerando a pouca inserção do eufônio em cursos superiores de universidades federais no Brasil, no meio acadêmico, são poucos os estudos encontrados, nacionalmente, acerca do instrumento. Por esse motivo, foi utilizada, para construção e embasamento deste estudo, além dos poucos trabalhos que problematizam especificamente esse instrumento, uma literatura mais geral.

Este trabalho está inserido na relação temática entre o ensino e a performance, tendo em vista que, apesar de o performer estar mais focado na parte prática, os direcionamentos que desenvolve no seu aprendizado são importantes para o ensino do instrumento. A área da Performance contempla mais diretamente o “como fazer” e a Educação Musical, por sua vez, o “como ensinar” as habilidades adquiridas. Nesse sentido, Zorzal (2014) aponta que um dos grandes desafios da área de educação musical é a compreensão de como o ser humano aprende a dominar instrumentos musicais e a se expressar por meio deles.

Nessa ótica, foram consideradas referências que contemplam a prática instrumental e perspectivas pedagógicas, observando a interseção entre o processo de performance e ensino do instrumento. Dentre os trabalhos encontrados na revisão de literatura para a pesquisa, nos quais os mais diversos temas foram explorados, destaco: produção musical de alunos através da composição, apreciação e performance (FRANÇA, 2000); aprendizagem motora e possíveis aplicações na performance musical e seu ensino (LAGE, *et al*, 2002); o papel e competências requeridas do professor de instrumento (HARDER, 2003, 2008); ensino e aprendizagem da performance musical (CERQUEIRA, 2009); o talento musical (ZORZAL, 2012); processo de preparação para performance musical (BARROS, 2015); prática do *buzzing* no ensino e aprendizado dos instrumentos de metal (SILVA e RONQUI, 2015); ensino da música brasileira popular para os instrumentos de metais (FEITOSA, 2016); concepções didáticas sobre técnicas expandidas e sua aplicação no repertório para tuba (AQUINO, 2017); ensino coletivo em grupo de eufônio e tuba (NASCIMENTO, 2018), entre outros.

¹ A ITEA, foi fundada em 1973, inicialmente, tendo outro nome: TUBA (*Tubists Universal Brotherhood Association*) (FONTE: <http://www.iteaonline.org>), que no ano 2000 passou a ser reconhecida como é denominada na atualidade: ITEA (cf. COTTRELL, 2004). Já a ETB, foi fundada dentro do I Encontro de Tubas e Eufônios da UFRN, no dia 13 de outubro de 2016, em Natal/RN (cf. LEONARDI, 2018).



Sabendo que a área de Performance Musical contempla mais diretamente a prática e a Educação Musical o ensino, o primeiro ramo se reflete no fazer musical e pode ser embasado nos textos que compõem os métodos que os professores das universidades selecionadas utilizam, textos esses que, por exemplo, explicam como devem ser executados os exercícios desses métodos. Além disso, conforme os professores mencionaram nas entrevistas realizadas, muito daquilo que eles adquiriram enquanto estudantes, isto é, da forma como eles foram ensinados, o que não se encontra em métodos (ensino oral), está presente em sua prática de ensino na atualidade. Consoante a um dos professores entrevistados, “a experiência na sala de aula vai trazendo coisas que não está escrito em lugar nenhum no mundo, porque é você que está vivendo aquela realidade”; o segundo, encontrado em artigos e livros que retratam o tema de como ensinar, numa perspectiva pedagógica.

Os métodos, que contribuem para uma melhor execução musical na prática do eufônio, podem ser de *estudos técnicos* e/ou de *estudos melódicos*. Na primeira modalidade, busca-se apontar uma melhor maneira de execução dos estudos de base, que ajudarão no desenvolvimento técnico quanto ao instrumento, como por exemplo, o Método Arban, específico para trompete, que foi um dos métodos citados pelos professores nas entrevistas. Mas, existe também a versão para eufônio desse método, comentado por Joseph Alessi e Dr. Brian Bowman e editado por Wesley Jacobs. Já na segunda modalidade, são considerados pequenos exercícios de melodias a serem executados, a exemplo do livro do compositor brasileiro Fernando Deddos, *8ito Pequenas Peças para Quarteto de Eufônios e Tubas*, também citado pelos professores entrevistados. Esse livro traz, em sua composição, oito peças de ritmos populares brasileiros em formação de quarteto, sendo para dois eufônios e duas tubas. Ademais, podemos encontrar informações escritas pelo próprio compositor que tem como finalidade guiar os músicos, contribuindo didaticamente com orientações quanto a interpretação das peças como maneira de estudo (cf. LEONARDI, 2018).

Refletindo sobre esses aportes de professores renomados, que podemos encontrar em métodos de técnicas específicas ao instrumento ou de obras, percebe-se o objetivo em contribuir com os estudantes quanto à prática instrumental. Essa intenção dialoga com o que diz Chueke (2006): “Educar é um ato de generosidade; o educador deve estar disposto a transmitir informação e orientar o aprendiz na busca de seu próprio caminho”. Ou seja, evidencia ainda mais a ligação entre a prática instrumental e o ensino de instrumento.

PESQUISA SOBRE O EUFÔNIO NO BRASIL

Na busca por trabalhos brasileiros que problematizem o eufônio especificamente, foram encontradas as seguintes pesquisas: Lisboa (2005), que trata da escrita idiomática para tuba em três dobrados de João Cavalcante; Pinto (2013), que propõe análise e sugestões interpretativas para Fantasia Sul América de Cláudio Santoro; Da Silva e Pinto (2014), que catalogam noventa e duas peças brasileiras para tuba solo em diferentes formações; Khattar (2014), que fornece o primeiro relato histórico e de desenvolvimento da tuba no Brasil, além de catalogar o repertório brasileiro composto originalmente para tuba; Santos (2016), em pesquisa original, que ilustra sobre a história do eufônio no Brasil e faz uma bibliografia anotada das obras solo e de câmara para eufônio; Aquino (2017), que traz concepções didáticas sobre técnicas expandidas e sua aplicação no repertório para tuba; Leonardi (2018), que discorre sobre o ensino da tuba no Brasil em curso superior, fazendo levantamento dos materiais didáticos abor-



dados e como tem sido aplicados; e Nascimento (2018), que relata as atividades coletivas no Grupo de Eufônios e Tubas da UFRN, destacando a importante utilização de repertório erudito e popular.

Considerando essa breve apresentação dos trabalhos relacionados ao eufônio e a tuba, percebemos que, embora existam alguns trabalhos relacionados aos instrumentos no Brasil, esses trabalhos são poucos. E ao aprofundarmos nossa observação, notamos que a lacuna de estudos existentes acerca do eufônio no Brasil é ainda maior do que a de tuba. Esse fato justifica a necessidade de mais pesquisadores que se interessem por esse instrumento, haja vista a sua importância no cenário musical brasileiro e seu atual crescimento dentro da academia, possibilitando assim uma eficiência maior quanto ao conhecimento referente ao eufônio no Brasil.

DADOS COLETADOS

Os dados coletados nas entrevistas apontam que os professores tiveram seu contato inicial com a música em projetos, conservatórios ou bandas das cidades ou próximas das cidades onde moravam. Nessas entidades, eles puderam escolher seu instrumento, porém nenhum tocou inicialmente eufônio ou tuba.

De acordo com os relatos dos docentes entrevistados, desde o início da sua trajetória, começaram a ensinar aquilo que tinham apreendido para os alunos iniciantes nos referidos projetos. Uma característica comum entre os entrevistados é o fato de, com a prática docente, terem a satisfatória oportunidade de contribuir, seja nas instituições em que trabalham ou em festivais, masterclass, encontros, entre outras situações, de maneira positiva, para o desenvolvimento do aluno, tanto relativo à prática do instrumento quanto em relação a proporcionar-lhe uma melhor perspectiva, corroborando com as condições apresentadas por Chueke (*op. cit.*).

Outra característica compartilhada entre os professores entrevistados é que, além da flexibilização do repertório utilizado, todos eles fazem utilização de obras brasileiras ao decorrer de todo o curso superior, proporcionando ao aluno um contato mais direto com a música brasileira e suas particularidades. Essa prática possibilita contato com aquilo que eles têm mais familiaridade.

RESULTADOS OBTIDOS

Relativo às características dos docentes como facilitadores do ensino (cf. HARDER, 2003; 2008), foi possível perceber que os professores estão dispostos a ajudar o aluno a atingir seus próprios objetivos. Em convergência com o que propõe Harder (2003), notamos que os docentes estão abertos ao diálogo com os discentes, possibilitando a eles melhores expectativas relacionadas à profissão. Também se fez notório que os professores estão dispostos a ajudar os alunos quanto a organização de seus estudos diários, bem como estão abertos a trabalhar materiais com que os estudantes têm maior familiaridade, permitindo que eles desempenhem uma melhor performance. Por fim, todos os professores estão de acordo que seja necessário um aperfeiçoamento constante por parte deles, para que tenham embasamentos consistentes para sua prática.

Referente à tecnologia como ferramenta, pudemos identificar o *youtube* como mecanismo utilizado por todos os professores entrevistados. O uso desse multimeio é estimulado pelos



docentes para que os alunos ampliem seu conhecimento acerca do estilo da obra que estão estudando. No entanto, adverte-se que esse recurso seja usado de forma inteligente e cuidadosa, pois, do contrário, pode gerar ansiedade, à medida que os estudantes tornem-se imediatistas quanto ao próprio processo de aprendizado, tendo em vista almejar o nível de músicos virtuosos que eventualmente apareçam nos vídeos. Destarte, faz-se necessário monitoramento e orientação do professor no que se refere ao uso dessa mídia.

Além disso, os professores estimulam que os alunos tenham a prática de edição de partitura. Os laboratórios para esse trabalho têm sido os próprios grupos de prática em conjunto das instituições, principalmente os grupos de eufônio e tuba. O Grupo de Eufônios e Tubas da UFRN (Guêtu), por exemplo, tem desenvolvido essa prática com bastante frequência. Essa atividade é importante pois permite, inclusive, estrear, em eventos de cunho internacional, arranjos produzidos pelos músicos envolvidos. Cabe mencionar o caso do componente do Guêtu, Silas Barreto, que teve duas estreias de seus arranjos, uma na I Conferência Regional Sul-Americana da ITEA e o outra no I Camarão Brass & Percussion – Festival Internacional de Metais e Percussão da UFRN. Esse exercício também oferece aos alunos novas possibilidades e oportunidades de trabalho.

Ademais, pode ajudar na exploração de novas possibilidades ao tocar, como o tocar de ouvido, que é uma habilidade referida pelos professores na prática da música popular. Os docentes concordam que, para uma melhor familiarização com a execução da música brasileira, os alunos deveriam se aproximar de músicos mais experientes, pois, dessa forma, podem vivenciar a linguagem que está sendo tocada e perceber características da música como acentos e síncopes. Por fim, a prática da edição de partitura proporciona aos alunos que escrevam produtos dessa vivência com músicos mais maduros, de modo que possam explorar essas novas possibilidades ao tocar.

Quanto aos métodos e ao repertório, foi possível perceber que existe tanto flexibilização, que permite o aluno utilizar material com que está mais familiarizado, como também divergência, por exemplo, conceder composição tanto de métodos como de obras, baseando-se nas habilidades técnicas dos alunos, o que consideramos benéfico, pois consiste em uma adequação ao contexto do aluno. Sendo assim, pudemos identificar apenas dois métodos utilizados em comum, o método Arban, voltado para a parte técnica e o método Rochut, de melodias simples. Com relação ao repertório contemplado, identificamos:

- **Peças solas:** *Christopher Wiggins, Soliloquy IX; David R. Gillingham, Blue Lake Fantasies; Fernando Deddos, Rabecando; Michael Forbes, Polar Vortex;*

- **Concertos:** *Amilcare Ponchielli, Concerto per Flicorno Basso; Joseph Horowitz; Euphonium Concerto; Vladimir Cosma, Concerto for Euphonium; Jukka Linkola, Euphonium Concerto; Philip Wilby, Concerto for Euphonium; Jonh Stevens, Euphonium Concerto;*

- **Fantasia, Chorinhos e outros:** *Bruce Fraser, Euphonium Fantasy; Fernando Deddos, Frevo do Besouro; Fernando Moraes, Brazilian Dance “Xaxando no cerrado”; George Gershwin, Three Preludes; Georg Philipp Telemann, Canonic Sonata Nº 1, Sonata in F minor; Howard Snell, Four Bagatelles; James Curnow, Rhapsody for Euphonium; Joseph De Luca, Beautiful Colorado; Nicholas D. Falcone, Mazurka; Philip Sparke, Fantasy, Harlequin, Pantomime; Pixinguinha, Naquele Tempo, Segura Ele, Vou Vivendo; Severino Araújo, Espinha de Bacalhau;*

- **Adaptações:** *Dimas Sedícias, Surutuba; Jonh Stevens, Dances;*

- **Música de Câmara:** *Fernando Deddos, Duo Divertimento nº 1 e nº 2, Sopro do Minuano; 8ito pequenas peças populares para quarteto de Eufônios e Tubas.*



CONCLUSÃO

Analisando os dados obtidos, concordamos que a criação da ETB tem colaborado positivamente com a construção de uma ponte de conhecimento, que permite diálogo entre professores e alunos das diversas regiões do Brasil, favorecendo o entendimento e conhecimento acerca de como tem sido trabalhado o eufônio no país. Defendemos que esse intercâmbio é de suma importância para desenvolvimento de um ensino mais frutífero e de uma performance mais solidificada, referente as habilidades técnicas necessárias ao eufonista.

Por meio desta pesquisa, esperamos estimular a reflexão acerca da prática e ensino do eufônio no Brasil e contribuir com o meio acadêmico-científico no sentido de que outros músicos instrumentistas da classe dos metais, mas principalmente dos eufonistas, se interessem por pesquisar e difundir o ensino do instrumento eufônio no Brasil, haja vista que possuímos uma lacuna referente a sua pesquisa, tanto no que se refere à performance musical quanto ao ensino. Desejamos também despertar a prática instrumental (performance) desse instrumento, que tem papel tão importante no cenário musical brasileiro.

Enfim, apesar da relevância do que já tem sido realizado a respeito do ensino e performance do eufônio no Brasil, ainda temos muito o que avançar. Atualmente, são poucos os trabalhos acadêmicos encontrados referentes a esse instrumento e consideramos, por exemplo, que se faz necessário investir mais em métodos brasileiros, elaborados especificamente para eufônio, tendo em vista que, conforme percebemos em nossa pesquisa, a maioria dos materiais trabalhados são estrangeiros, e por vezes, de tuba. A divergência de material didático utilizado, embora benéfica, comprova que as metodologias de ensino são muito isoladas. Por outro lado, em países como Estados Unidos, Suíça e Inglaterra, a prática e o ensino do instrumento sob enfoque já se desenvolve há vários anos por inúmeras instituições, com cursos a nível de bacharelado, mestrado e doutorado. Nesses países, o ensino e a pesquisa já estão solidificados, com metodologia de ensino consagrada e bem sucedida, seja com professores eufonistas ou tubistas, e são diversos os trabalhos acadêmicos referentes a prática ou ao ensino do eufônio. A ITEA há 46 anos vem divulgando e discutindo sobre a prática do eufônio no mundo. Portanto, percebemos que nosso país possui um longo caminho a percorrer nesse âmbito de estudo na área da música, que aqui consiste em uma novidade, já que começou a se construir há pouco menos de cinco anos.

REFERÊNCIAS

BARROS, L. C. (2015). Retrospectiva histórica e temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical. *Per Musi*, 31, 284-299.

CERQUEIRA, D. L. (2009). Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. *OPUS*, 15(2), 105-124.

CHUEKE, Z. (2006). Pianista e professor: questões básicas de ensino de prática instrumental. *Anais do I Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais*, 39-45.

COTTRELL, J. S. (2004). *A historical survey of the euphonium and its future in non-traditional ensembles together with three recitals of selected works by Jan Bach, Neal Corwell, Vladimir Cosma, and others* (PhD Thesis). University of North Texas.



DA SILVA, L. E. A., & PINTO, R. C. (2014). Música brasileira para tuba. *ANAIS DO CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL*, 1.

DA SILVA, R. R., & RONQUI, P. A. (2015). A prática do buzzing no ensino dos instrumentos de metal. *OPUS*, 21(1), 69-88.

DE AQUINO, G. M. M. (2017). Concepções didáticas sobre as técnicas expandidas e sua aplicação no repertório de tuba. *XXVII Congresso da Anppom-Campinas/SP*.

DOS SANTOS, F. D. R. (2016). *Brazilian Euphonium: Brief Historical Background and Annotated Bibliography of Selected Solo and Chamber Works* (PhD Thesis). University of Georgia.

FEITOSA, R. A. T. (2016). Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas. *Doutorado em música*, 167. (Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa/PB).

FRANÇA, C. C. (2000). Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Per musi*, 1, 52-62.

HARDER, R. (2003). Repensando o papel do professor de instrumento nas escolas de música brasileiras: novas competências requeridas. *Revista Música Hodie*, 3(1/2).

HARDER, R. (2008). Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade. *OPUS*, 14(1), 127-142.

KHATTAR, A. (2018, agosto 25). *Entrevista concedida a Silas Alves da Silveira Barreto*. (Tatuí/SP).

KHATTAR, A. S. (2014). Tuba: sua história, o panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras selecionadas. *Mestrado em música*, 127. (Universidade Federal de Campinas. Campinas/SP).

LAGE, G. M., BORÉM, F., BENDA, R. N., & MORAES, L. C. (2002). Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Per Musi*, 5(6), 14-27.

LEONARDI, B. B. (2018). Um panorama do ensino superior da tuba no Brasil a partir da Seleção e utilização de manuais didáticos. *Mestrado em música*, 91. (Universidade Federal do Paraná. Curitiba/PR).

LISBOA, R. R. (2005). *A escrita idiomática para tuba nos dobrados Seresteiro, Saudades e Pretensioso de João Cavalcante*.

NASCIMENTO, D. L. M. do. (2019). *GUÊTU: descrição das atividades e análise do ensino coletivo sobre o Grupo de Eufônios e Tubas da EMUFRN* (B.S. thesis). Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



PINTO, R. C. (2013). A tuba na música brasileira: catalogação de obras, análise e sugestões interpretativas da fantasia sul américa para tuba e orquestra de Cláudio Santoro. *Mestrado em música*, 162. (Universidade Federal da Bahia. Salvador/BA).

SANTOS, F. D. R. (2018, dezembro 5). *Entrevista concedida a Silas Alves da Silveira Barreto*. (Natal/RN).

SILVA, J. M. S. da. (2018, dezembro 7). *Entrevista concedida a Silas Alves da Silveira Barreto*. (Campina Grande/PB).

VIEIRA, I. (2018, outubro 11). *Entrevista concedida a Silas Alves da Silveira Barreto*. (Natal/RN).

ZORZAL, R. C. (2012). Uma Breve Discussão sobre Talento Musical. *Revista Música Hodie*, 12(2).

ZORZAL, R. C. (2014). *Aspectos práticos e teóricos para o ensino e aprendizagem da performance musical*. (EDUFMA. São Luís/MA).



O PROCESSAMENTO DA INFORMAÇÃO PARA A RESPOSTA MOTORA NA LEITURA À PRIMEIRA VISTA

MIRNA AZEVEDO COSTA

UFES / UFPR

mirna.azevedocosta@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é parte da pesquisa de doutorado realizada sobre a aprendizagem e transferência de habilidades motoras no ensino funcional de piano em grupo, especificamente no contexto do ensino superior. Aqui serão analisadas as questões relacionadas ao processamento da informação em atividades de leitura à primeira vista, abordando os mecanismos envolvidos nesse processo (identificação do estímulo, seleção da resposta e programação motora) com o objetivo de compreender o efeito do período refratário psicológico no paradigma da dupla estimulação. Tal efeito pode ser observado em determinadas situações de leitura à primeira vista no ensino de piano funcional, onde a pouca experiência dos alunos no instrumento pode gerar atraso ou hesitação na resposta motora durante a execução de uma leitura, ainda que seus elementos possam ser isoladamente bem manejados no instrumento. Neste trabalho, os aspectos de processamento da informação para a realização motora serão descritos e exemplificados a partir dos dados coletados durante a pesquisa com alunos de piano funcional na Universidade Federal do Paraná, em atividades de leitura à primeira vista.

Palavras-chave: Processamento da informação. Aprendizagem motora. Leitura à primeira vista. Piano funcional.

The information processing for the motor response in sight reading

Abstract: This paper is part of a doctoral research conducted on learning and transfer of motor skills in functional piano group teaching, specifically in the context of higher education. Here we analyze issues related to information processing in sight reading activities, addressing the mechanisms involved in this process (stimulus identification, response selection and motor programming) in order to understand the effect of the psychological refractory period on the double stimulation paradigm. Such effect is observed in certain situations of sight-reading activities in the teaching of functional piano, when the students' lack of experience in the instrument generates delay or hesitation in the motor response during the performance of a reading, although its elements may be handled isolated. In this paper, the aspects of information processing for motor performance are described and exemplified from the data collected during the research with functional piano students at the Federal University of Paraná, in sight-reading activities.

Keywords: Information processing. Motor learning. Sight-reading. Functional piano.

Procesamiento de información para la respuesta motora a primera vista

Resumen: Este documento es parte de la investigación doctoral realizada sobre el aprendizaje y la transferencia de habilidades motoras en la enseñanza grupal de piano funcional, específicamente en el contexto de la educación superior. Aquí analizaremos los problemas relacionados con el procesamiento de la información en las actividades de lectura a primera vista, abordando los mecanismos involucrados en este proceso (identificación de estímulo, selección de respuesta y programación motora) para comprender el efecto del período psicológico refractario en el paradigma de doble estimulación. Tal efecto se puede observar en ciertas situaciones de lectura repentinizada en la enseñanza del piano funcional, donde la poca experiencia de los estudiantes en el instrumento puede generar retraso o vacilación en la respuesta motora durante la realización de una lectura, aunque sus elementos se pueden manejar de forma aislada en el instrumento. En este documento, los aspectos del procesamiento de la información para el rendimiento motor se describirán y ejemplificarán a partir de los datos recopilados durante la investigación con estudiantes de piano funcional en la Universidad Federal do Paraná, en actividades de lectura a primera vista.

Palabras clave: Procesamiento de información. Aprendizaje motor. Lectura a primera vista. Piano funcional.



INTRODUÇÃO

O desenvolvimento de habilidades funcionais pianísticas pressupõe a aprendizagem de diversas habilidades motoras relativamente complexas, especialmente considerando-se o contexto do ensino superior. Em geral, as disciplinas de piano funcional em universidades são destinadas aos alunos não pianistas, para que estes sejam capazes de manejar minimamente o instrumento, permitindo ao músico “o uso do piano como uma ferramenta para aprimorar outros tipos de aprendizagem musical” (Young, 2013, p. 60, tradução nossa). Contudo, a realização de atividades relacionadas às habilidades funcionais pianísticas, tais como leitura, transposição e harmonização, geralmente apresentam grandes desafios cognitivos e motores para os alunos sem experiência prévia com o instrumento. O panorama é ainda mais desafiador considerando-se o pouco tempo de aula e de estudo que os alunos dispõem para realizar demandas motoras complexas. Como ressalta Pike (2014, p. 81, tradução nossa):

Tocar piano é uma atividade cognitiva complexa. Estudantes de música que não desenvolveram conhecimentos nessa área podem experimentar sobrecarga em qualquer estágio do processo de aprendizagem a partir da percepção de duas claves musicais que devem ser lidas simultaneamente, automatizando e executando as habilidades motoras necessárias para realizar uma determinada tarefa competentemente ao piano.

Partindo da observação de tais questões, este trabalho visa apresentar parte da pesquisa de doutorado em andamento na Universidade Federal do Paraná, que procura compreender os processos de aprendizagem motora em tal contexto, com o objetivo de buscar estratégias que possam propiciar o desenvolvimento de habilidades funcionais pianísticas de maneira eficiente. Para tanto, a abordagem das questões relativas à aprendizagem motora de piano funcional é feita a partir do referencial teórico advindo dos estudos em educação física, onde existe um vasto campo de pesquisa sobre aprendizagem motora que pode ser beneficentemente utilizado para a compreensão dos processos motores na aprendizagem pianística.

Dentre as diversas questões abordadas pela pesquisa, serão tratadas aqui aquelas relativas ao processamento da informação envolvidas em atividades de leitura à primeira vista no contexto acima mencionado. Portanto, serão abordados os mecanismos compreendidos no processamento da informação para a realização motora, tais como os mecanismos envolvidos nesse processo e suas etapas correspondentes, os sistemas de memória utilizados e o efeito do período refratário psicológico no paradigma da dupla estimulação. Todos estes aspectos serão detalhados e exemplificados utilizando-se os dados coletados durante um semestre (2017/1) da disciplina Piano Funcional na Universidade Federal do Paraná, com alunos de licenciatura e bacharelado.

PROCESSAMENTO DA INFORMAÇÃO

Para compreender os mecanismos envolvidos para a ação motora durante uma leitura à primeira vista, faz-se necessário o entendimento do processamento da informação desde a identificação do material apresentado na partitura até a sua realização motora no instrumento. Segundo Schmidt and Wrisberg (2001, p. 71), este processo pode ser sintetizado em 3 estágios: identificação do estímulo, seleção da resposta e programação da resposta. Para ilustrar tais estágios, o autor utiliza um modelo conceitual de processamento da informação que especifica os eventos e mecanismos correspondentes à cada uma das etapas citadas, como descrito abaixo:



- 1) Identificação do estímulo – mecanismo perceptivo
- 2) Seleção da resposta – mecanismo de tomada de decisão
- 3) Programação da resposta – mecanismo efector

Na primeira etapa de **identificação do estímulo**, o **mecanismo perceptivo** trata as informações que chegam através dos órgãos sensoriais, comparando estas novas informações às já memorizadas anteriormente. Nesse momento, acontece uma seleção e apenas a informação que representa certo interesse ou grau de novidade é levada em conta pelo cérebro. Aqui são detectados, por exemplo, os estímulos visuais no caso de uma leitura à primeira vista ou de uma primeira abordagem da partitura. Em tal situação, quanto mais bem treinada a percepção dos elementos musicais contidos em uma partitura, mais rápido e eficaz será o processo de identificação do estímulo.

A partir desta primeira análise das informações, o **mecanismo de tomada de decisão** procede à **seleção da resposta**, selecionando a resposta motora adequada ao contexto. Retomando o exemplo da leitura, aqui seria o momento em que as decisões pertinentes à execução musical seriam tomadas, como dedilhado, posicionamento das mãos e toda a movimentação física necessária para a realização da tarefa. Esta é a etapa que demanda mais tempo para ser realizada e também a que mais se beneficia em termos de automatização motora. Para a leitura à primeira vista, por exemplo, a automatização de padrões de dedilhado e encadeamentos de acordes são essenciais para que a tarefa seja realizada adequadamente. Quanto mais complexa a leitura, mais estes padrões devem estar automatizados para que seja possível a sua realização com um mínimo de fluência. É importante frisar que o processo de automatização não significa uma aprendizagem mecânica, repetitiva e sem intenção musical destes padrões, embora a automatização também possa se dar sob tais circunstâncias.

Por fim, o **mecanismo efector** realiza a **programação da resposta**, selecionando a ação motora e programando o movimento em si, como a contração ou relaxamento muscular para que o movimento aconteça. Em uma atividade de leitura, portanto, esta é a etapa correspondente à realização motora da leitura no instrumento.

A figura 1 apresenta o modelo conceitual do processamento da informação, esquematizando as etapas acima descritas.

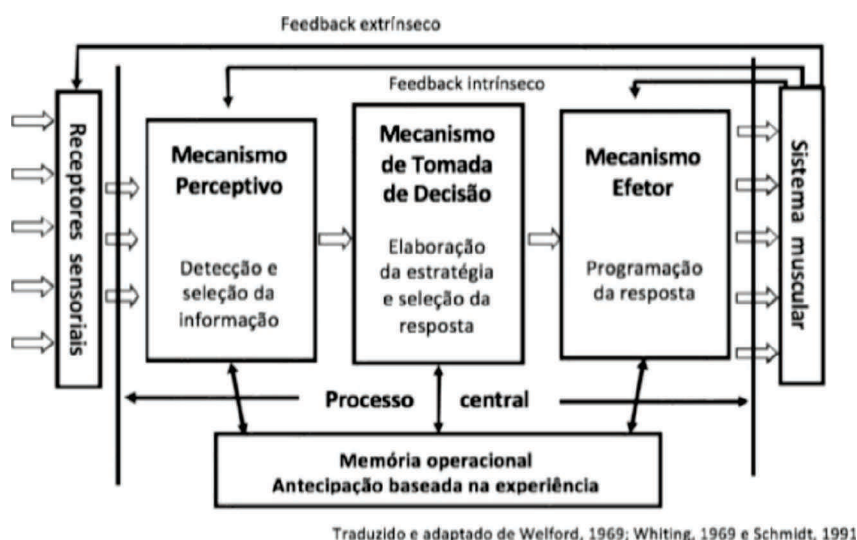


Figura 1. Modelo conceitual (complexo) do tratamento da informação
Fonte: traduzido de Dionne (2018, p. 39)



Como ilustra a figura, o mecanismo perceptivo detecta e seleciona as informações captadas pelos receptores sensoriais, passando-as ao mecanismo de tomada de decisão para que seja escolhida a resposta motora e, em seguida, ao mecanismo efetor para a programação do movimento e sua posterior execução pelo sistema muscular. Todo esse processo central de identificação do estímulo, seleção da resposta e programação do movimento, realizado através dos mecanismos acima descritos, acontece especificamente na memória operacional, também denominada memória de trabalho ou memória de curto prazo. Segundo Schmidt & Lee (2014) a memória de trabalho pode ser considerada o centro de todo sistema de processamento de informação e sua capacidade é limitada, podendo guardar poucos elementos por um curto período de tempo. Em geral, ela pode conservar de 2 a 7 itens (ou grupos de informações), por menos de um minuto, retendo apenas as informações mais relevantes e perdendo-se todas as outras. Em geral, somente as informações repetidas entre 20 e 30 segundos podem ser armazenadas na memória de longo prazo.

As informações trabalhadas na memória de curto prazo, como por meio de repetições e associações, podem então ser transferidas à **memória de longo prazo** e acumuladas ao longo da vida. “Os experimentos têm demonstrado que a MLP [memória de longo prazo] é, provavelmente, sem limites, tanto em capacidade quanto na duração de tempo que a informação é preservada” (Schmidt & Wrisberg, 2001, p. 98). Essas são, em síntese, as informações que não podem ser “esquecidas” ou “desaprendidas”, como andar de bicicleta, por exemplo. Neste caso, a atividade se estabelece como um programa motor e não pode, em condições normais, ser apagada, mesmo que seja necessário algum tempo para recuperar as informações para a sua realização após um longo intervalo de abstenção.

O PERÍODO REFRAATÓRIO PSICOLÓGICO NO PARADIGMA DA DUPLA ESTIMULAÇÃO

Durante o processamento da informação para a realização motora, a fase de programação da resposta apresenta certas particularidades instigantes. O efeito refratário psicológico, por exemplo, que ocorre no paradigma da dupla estimulação, evidencia que a programação da resposta acontece em série, ou seja, a organização dos movimentos é realizada uma de cada vez no mecanismo efetor.

No **paradigma da dupla estimulação**, “o indivíduo é obrigado a responder, com respostas separadas, a cada um dos dois estímulos apresentados muito próximos no tempo” (Schmidt & Lee, 2016, p. 50). Neste caso, ocorrem atrasos na resposta e organização do movimento para o segundo estímulo “devido a interferência que surge na programação do primeiro e segundo movimentos” (Schmidt & Lee, 2016, p. 50). Quando um estímulo é apresentado, as informações são processadas através das etapas de identificação do estímulo e seleção da resposta, para que uma resposta motora seja então gerada na etapa de programação da resposta. Se um segundo estímulo se apresenta durante o processamento de informação relativa ao primeiro, o início da resposta ao segundo estímulo pode ser consideravelmente atrasado.

Esse atraso é denominado **período refratário psicológico (PRP)**, que pode ser definido como “um tipo de ‘gargalo’ no estágio de programação do movimento, e que este estágio pode organizar e iniciar apenas uma ação de cada vez [...]. Qualquer outra ação deve esperar até que o estágio tenha terminado de iniciar o primeiro” (Schmidt & Lee, 2016, p. 52). A figura 2 representa o gargalo na programação do movimento que ocorre no paradigma da dupla estimulação, como resultado do período refratário psicológico.

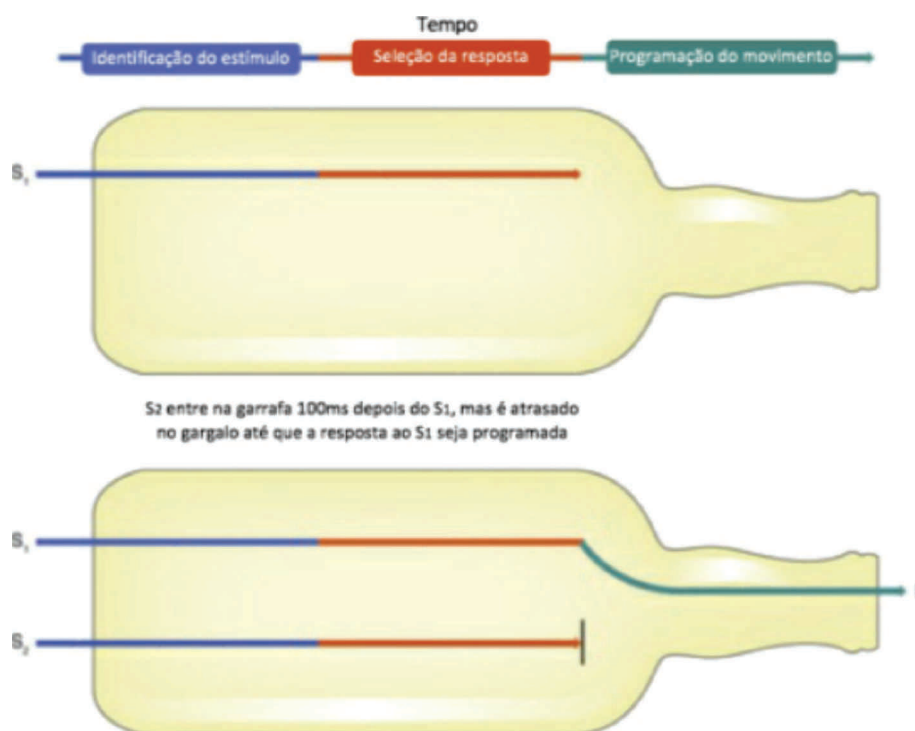


Figura 2. Período refratário psicológico: representação do gargalo cognitivo no paradigma da dupla estimulação.

Fonte: traduzido de Schmidt & Lee (2014, p. 53).

Na figura, o segundo estímulo (S2) é apresentado 100 milissegundos após o primeiro estímulo (S1), passa pelos primeiros estágios de identificação do estímulo e seleção da resposta, mas é atrasado no gargalo até que a resposta ao primeiro estímulo seja programada.

Portanto, se dois ou mais estímulos são apresentados em um curto espaço de tempo, podemos inferir que as respostas aos estímulos subsequentes ao primeiro serão temporalmente comprometidas, gerando assim um atraso que poderia não ocorrer em uma situação onde a mesma resposta seria requerida para apenas um estímulo. Além do atraso temporal na programação da resposta ao estímulo, também é possível que ocorra uma hesitação ou parada na programação do movimento em curso no gargalo, ou seja, na resposta ao primeiro estímulo.

No paradigma PRP [período refratário psicológico], supõe-se que o processamento da segunda resposta seja adiado por um gargalo até que o processamento relacionado à primeira resposta tenha sido concluído. Um gargalo também pode fazer com que o processamento de uma tarefa recém-introduzida interrompa o processamento de uma tarefa em andamento. Essa interrupção pode fazer com que a ação em andamento pare, ou seja, hesite (Klapp, Maslovat, & Jagacinski, 2019, p. 31, tradução nossa).

Assim sendo, a presença de dois ou mais estímulos apresentados em um curto espaço de tempo pode fazer com que a resposta motora atrase, hesite ou mesmo pare. Em uma situação de leitura à primeira vista no contexto de aprendizagem de piano funcional, por exemplo, é comum que os alunos com pouca ou nenhuma experiência pianística anterior se deparem com os efeitos do período refratário psicológico durante a realização da tarefa. Afinal, por mais simples que seja a leitura em questão, a partitura apresenta diversos estímulos praticamente simultâneos que precisam ser identificados e decodificados para que aconteça a seleção da resposta motora e a programação do movimento em si. No caso de alunos sem experiência pianística pré-



via, as etapas de seleção e programação da resposta exigem ainda mais tempo, pois não existe uma automatização dos movimentos correspondentes aos estímulos visuais.

A leitura apresentada na figura 3 foi realizada com alunos de piano funcional e pode exemplificar as questões abordadas até aqui.

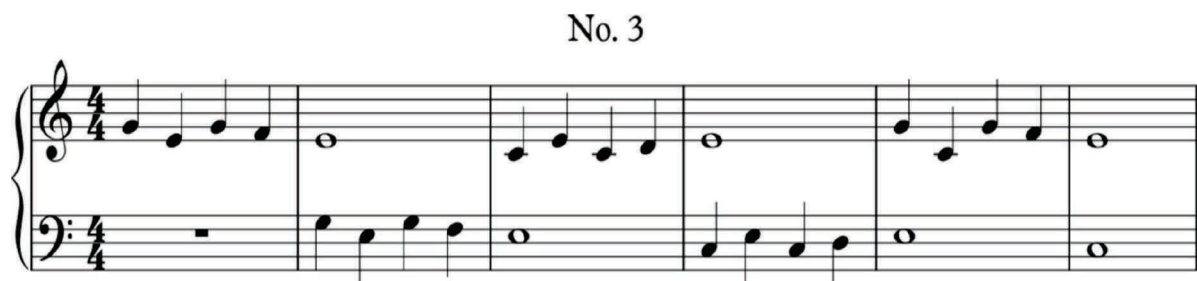


Figura 3: Reading Exercises nº 3.

Fonte: Kravchuk (2017, p. 1).

A execução da leitura ao piano foi precedida de uma pequena análise em grupo, onde os alunos foram solicitados a descrever o máximo de elementos que pudessem identificar na partitura, como tonalidade, padrões rítmicos e melódicos, posição das mãos, dedilhado etc. Durante a realização da leitura, alguns alunos (em geral aqueles sem experiência anterior com o instrumento) tiveram certa dificuldade, atrasando ou mesmo parando a execução da leitura a cada compasso. Nesse exemplo, apresentam-se duas questões que potencialmente dificultam a realização da tarefa para alunos sem experiência pianística: os padrões melódicos pouco automatizados e a coincidência destes padrões com a retomada da melodia em situação de alternância de mãos. Assim sendo, a cada compasso em que se retomava a movimentação melódica da mão que estava em repouso, alguns alunos apresentavam forte tendência a cometer erros, diminuir o andamento ou mesmo fazer uma pequena parada.

Se considerarmos o fato de que, neste momento, os alunos menos experientes precisam lidar com diversas informações e movimentos não automatizados (como decodificação da leitura, localização das notas no teclado, dedilhado adequado para cada nota e movimento motor para executá-lo), podemos inferir que a memória de trabalho está sendo utilizada ao máximo, dada sua capacidade limitada de reter informações para o processamento de informações. Assim sendo, os alunos têm pouco “espaço” na memória de trabalho para antecipar a decodificação dos estímulos contidos no compasso seguinte e realizar todo o processamento de informações a tempo de executá-lo adequadamente. Portanto, a falta de experiência para identificação dos diversos estímulos visuais presentes na partitura, bem como a falta de automatismo motor para responder a tais estímulos, gera sobrecarga na memória de trabalho e dificulta o processamento de informação para a realização motora. Ademais, ocorre atraso na organização do movimento, ou mesmo hesitação e parada, como previsto no paradigma da dupla estimulação pelo efeito do período refratário psicológico.

Assim sendo, é importante que haja uma relação entre a identificação do estímulo visual e o automatismo de padrões motores para que seja possível a realização fluente de uma leitura musical. “Para que a leitura à primeira vista seja eficaz no piano, o sinal visual deve estar vinculado a uma habilidade motora que pode ser executada sem esforço, de modo que o pianista possa atender a outros detalhes da partitura, como a expressão musical” (Pike & Carter, 2010, p. 28, tradução nossa).



A leitura apresentada na figura 4 oferece um exemplo de como essa relação entre a identificação visual e o automatismo de padrões motores pode favorecer a execução de uma leitura.



Figura 4: Reading Exercises nº 4.

Fonte: Kravchuk (2017, p. 1).

Embora essa leitura apresente elementos semelhantes àqueles da leitura exposta na figura 2, como a mesma alternância de mãos e os mesmos processos de resposta a um novo estímulo no compasso seguinte, sendo necessária nova decodificação de informações e programação do movimento a cada compasso, a característica da linha melódica resultou em uma execução bem mais fluente da leitura mesmo para os alunos menos experientes. Isto devido à característica das linhas melódicas, em sequências ascendentes e descendentes em graus conjuntos dentro do âmbito do pentacorde de dó maior, correspondendo ao padrão de pentacordes ao qual os alunos já estavam familiarizados.

Visto que os alunos já haviam praticado bastante os exercícios de pentacordes nas aulas anteriores, além da pouca complexidade de realização do movimento, tal padrão motor já se encontrava consideravelmente automatizado. Dessa forma, os alunos puderam identificar visualmente o padrão de movimento similar aos exercícios de pentacordes realizados anteriormente e agrupá-los em apenas uma unidade de informação (um padrão melódico correspondente a um padrão de execução motora), liberando assim a memória de trabalho para se processar as informações do compasso seguinte enquanto o movimento anterior era ainda executado. Sem algum grau de automatismo para o reconhecimento do estímulo e para a resposta motora, eles identificariam cada nota como uma informação diferente a ser processada e a memória de trabalho não poderia lidar com todos os estímulos do compasso seguinte, comprometendo assim a fluência da execução da leitura. Portanto, a automatização desse padrão de execução motora encurtou o tempo de processamento da informação (identificação do estímulo, seleção da resposta e organização do movimento), reduzindo assim os efeitos do período refratário psicológico.

Como demonstram os estudos mais recentes, “é possível que o efeito [do período refratário psicológico] desapareça se os participantes receberem prática prolongada”, o que sugere a contribuição significativa da prática para minimizar as consequências do período refratário psicológico no paradigma da dupla estimulação, sendo que “o principal efeito da prática foi acelerar o estágio de seleção da resposta central em ambas as tarefas” (Eysenck & Keane, 2017, p. 203). Embora não tenham sido verificados efeitos significativos no estágio de programação do movimento, a prática acelerou o processamento da informação nos mecanismos iniciais (perceptivo e de tomada de decisão), abreviando assim o tempo de reação aos estímulos.



Nesse sentido, a prática propicia a **antecipação** da seleção de resposta ao estímulo, preparando-a antes que se apresente a tarefa efetivamente e minimizando o atraso no processo de tomada de decisão. A antecipação pode ser **espacial**, que diz respeito à organização do movimento em si, ou **temporal**, que busca de alguma forma prever quando determinado evento pode ocorrer. Como exemplo, podemos tomar o estudo de escalas como modalidade de prática que proporciona antecipação espacial, posto que visa organizar e treinar os movimentos digitais para a uma resposta mais automática às necessidades de dedilhado de uma peça musical. Da mesma maneira, podemos entender o estudo da harmonia como forma de prática para antecipação temporal, pois a compreensão do discurso musical leva à uma certa previsibilidade de ocorrências melódicas e harmônicas, facilitando e conseqüentemente agilizando os processos de identificação do estímulo e seleção da resposta. Portanto, o estudo pianístico com o objetivo de organizar e automatizar os movimentos motores e a compreensão dos princípios harmônicos podem levar à antecipação (espacial e temporal), diminuindo assim o tempo de reação para a seleção de respostas motoras em uma situação de leitura à primeira vista.

Além da antecipação proporcionada pela prática, o efeito do período refratário psicológico também pode ser reduzido ou suprimido através do agrupamento de informações de diferentes estímulos para que correspondam a apenas uma resposta motora.

[...] o efeito PRP [período refratário psicológico] pode ser eliminado se a codificação de resposta for alterada para representar uma única ação na qual R1 e R2 [resposta 1 e resposta 2] são combinados como uma única resposta (Pashler & Johnston, 1989). Essa reorganização central, chamada de agrupamento (Pashler, 1994b), pode eliminar o efeito do PRP porque apenas uma resposta é processada (Klapp *et al.*, 2019, p. 31, tradução nossa).

Nesse caso, “a situação não requer programação simultânea para duas respostas” (Klapp *et al.*, 2019, p. 31, tradução nossa), pois os diferentes estímulos estão agrupados em apenas uma informação e exigem, portanto, apenas uma resposta motora. Para a leitura à primeira vista, o mesmo processo de agrupamento de informações se faz necessário para que seja possível executar uma leitura fluentemente, sem interferência do efeito do período refratário psicológico na resposta aos diversos estímulos apresentados na partitura.

Agrupar pequenas partes de informações em padrões significativos maiores é um processo importante na leitura, compreensão e memória do texto escrito (Gobet *et al.*, 2001), pois permite que os humanos processem mais dados na memória de trabalho. Músicos especialistas em leitura à primeira vista codificam rapidamente notas e ritmos separados em unidades maiores significativas de acordes familiares e padrões rítmicos, percebendo múltiplos detalhes na música como uma única peça de informação (Pike & Carter, 2010, p. 28, tradução nossa).

Portanto, a prática e o agrupamento de informações (*chunking*) podem ser utilizados como ferramentas eficazes para minimizar os efeitos do período refratário psicológico em situações de leitura à primeira vista no ensino de piano funcional. Essas duas estratégias são bem conhecidas e recorrentes no estudo pianístico, especialmente tratando-se de leitura à primeira vista, contudo é sempre conveniente frisar a importância de se conscientizar alunos e professores sobre o valor de tais estratégias desde os primeiros momentos do estudo do piano como instrumento funcional, sobretudo considerando-se a complexidade do aspecto motor para alunos não pianistas.



CONCLUSÃO

Partindo da compreensão dos mecanismos envolvidos no processamento de informação em situações de leitura à primeira vista, bem como os sistemas de memória envolvidos em tal processo, é possível identificar o efeito do período refratário psicológico em atividades de leitura realizadas no ensino de piano funcional, assim como inferir estratégias que minimizem suas consequências na execução instrumental.

Analisando os resultados de pesquisas nas áreas de educação física e música no contexto de aprendizagem de habilidades funcionais pianísticas no ensino superior, chegamos a duas questões fundamentais para que a realização motora mais eficiente em atividades de leitura: a prática para a automatização de padrões motores e o agrupamento de informações (*chunking*).

Em relação à prática, é importante frisar que não se trata da execução de inúmeros exercícios para a automatização de padrões motores de forma inconsciente, repetitiva, sem reflexão ou sem intenção musical. Pelo contrário, a compreensão de tais padrões em seus diversos aspectos de realização física e musical certamente conduzirá à uma prática mais consciente e eficaz para a automatização motora dos padrões de movimento.

No que diz respeito ao agrupamento de informações, embora esta seja uma estratégia já bem estabelecida para leitura à primeira vista, ainda que de forma intuitiva, vale ressaltar a importância de conduzir os alunos para que eles cheguem a este agrupamento de forma mais consciente desde início de seus estudos. Isso seria possível, por exemplo, através da análise detalhada antes de cada atividade de leitura para que eles adquiram a habilidade de identificar os padrões e grupos de informações.

Portanto, podemos nos valer da compreensão de tais mecanismos da realização motora para buscar implementar as melhores estratégias na condução de atividades no ensino de piano funcional a fim de que, dessa forma, os alunos possam ter um maior aproveitamento do processo de aprendizagem das habilidades funcionais ao piano no curto espaço de tempo que têm para isso.

REFERÊNCIAS

DIONNE, S. (2018). *Aprentissage Moteur: Comment apprend-on* (cours 4 - Université Laval). Québec. 08 fev. 2018. 43 slides. Apresentação em Powepoint.

EYSENCK, M. W., & KEANE, M. T. (2017). *Manual de Psicologia Cognitiva* (7ª). Porto Alegre: Artmed Editora.

KLAPP, S. T., MASLOVAT, D., & JAGACINSKI, R. J. (2019). The bottleneck of the psychological refractory period effect involves timing of response initiation rather than response selection. *Psychonomic Bulletin and Review*, 26(1), 29-47. <https://doi.org/10.3758/s13423-018-1498-6>.

KRAVCHUK, M. (2017). *354 Reading Exercises in C Position*. Partitura. Retrieved from <http://michaelkravchuk.com/wp-content/uploads/2017/02/354-Reading-Exercises-in-C-Position-Full-Score.pdf>.



PIKE, P. D. (2014). An Exploration of the Effect of Cognitive and Collaborative Strategies on Keyboard Skills of Music Education Students. *Journal of Music Teacher Education*, 23(2), 79-91. <https://doi.org/10.1177/1057083713487214>.

PIKE, P. D., & CARTER, R. (2010). Employing cognitive chunking techniques to enhance sight-reading performance of undergraduate group-piano students. *International Journal of Music Education*, 28(3), 231-246. <https://doi.org/10.1177/0255761410373886>.

SCHMIDT, R. A., & LEE, T. D. (2014). *Motor Learning and Performance: from principles to application* (5th ed.). Champaign: Human Kinetics.

SCHMIDT, R. A., & LEE, T. D. (2016). *Aprendizagem e Performance Motora: dos princípios à aplicação* (5ª). Porto Alegre: Artmed Editora.

SCHMIDT, R. A., & WRISBERG, C. A. (2001). *Aprendizagem e Performance Motora: uma abordagem da aprendizagem baseada no problema* (2ª). Porto Alegre: Artmed.

YOUNG, M. M. (2013). University-level group piano instruction and professional musicians. *Music Education Research*, 15(1), 59-73. <https://doi.org/10.1080/14613808.2012.737773>.



OS EFEITOS VOCAIS DE ELIS REGINA EM “UPA, NEGUINHO” DE EDU LOBO E GIANFRANCESCO GUARNIER: UM INSTRUMENTO DE PROTESTO

ALFREDO RIBEIRO

Universidade Federal de Minas Gerais
alfredo.ribeiros@gmail.com

LEONARDO LOPES

Universidade Federal de Minas Gerais
leodoublebass@gmail.com

Resumo: A cantora Elis Regina gravou a canção “Upa, Neguinho”, dos compositores Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri no LP “Dois na Bossa número 2” (1966). Este estudo apresenta uma análise de 5 efeitos vocais (onomatopeia, *vibrato*, *scoop*, *drive* e modulação timbrística) e a análise espectrográfica de ocorrências relevantes destes efeitos na gravação. Os procedimentos metodológicos utilizados são de natureza qualitativa (com base na literatura de fonoaudiologia e performance musical) e quantitativa (intensidade, taxa e amplitude dos *vibrati*, frequências inicial e final de articulação no espectro sonoro dos *scoops*). Os resultados revelam que a utilização dos efeitos vocais ou de sua combinação por Elis Regina em um mesmo gesto musical, é fruto de um planejamento minucioso que é central na construção de sua performance. A simetria observada entre as repetições de um mesmo efeito vocal revela coerência e unidade resultantes de: (1) comunicação de diferentes nuances emocionais, obtidas por meio de efeitos vocais. (2) expansão do contexto e significado de protesto proposto pelo texto da canção e (3) grande coerência e unidade nas repetições simétricas de um mesmo efeito vocal.

Palavras-chave: Efeitos vocais de Elis Regina. Canção de protesto. *Upa, Neguinho*.

Elis Regina's vocal effects in Edu Lobo and Gianfrancesco Guarnier's “Upa, Neguinho”: an instrument of protest

Abstract: The singer Elis Regina recorded the song *Upa, Neguinho*, composed by Edu Lobo and Gianfrancesco Guarnieri on LP “Dois na Bossa número 2” (1966). This study presents the study of 5 vocal effects (onomatopoeia, *vibrato*, *scoop*, *drive* and timbre modulation) and the spectrographic analysis of relevant occurrences of these in the recording. The methodological procedures used are qualitative (based on the speech and musical *performance* literature) and quantitative (*vibrati* intensity, rate and amplitude, initial and final articulation frequencies in the *scoops* sound spectrum). The results show that the use and the combination of Elis Regina's vocal effects in the same musical gesture is the result of careful planning and that is protagonist to the construction of her *performance*. The symmetry observed between repetitions of the same vocal effect reveals coherence and unity resulting: (1) communication of different emotional nuances, performed through vocal effects (2) the context and meaning expansion of the protest proposed by the song text and (3) coherence and unity in symmetrical repetitions of the same vocal effect.

Keywords: Elis Regina vocal effects. Canção de protesto. *Upa, Neguinho*.

INTRODUÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

Compreender de forma mais bem fundamentada a realização e escolhas musicais de grandes intérpretes, tem motivado diversos estudos científicos com enfoque nas práticas de performance (LEECH-WILKINSON, 2009, p. 791). Neste tipo de estudo, as fontes primárias mais precisas são gravações realizadas por estes artistas e as ferramentas mais apropriadas envolvem a análise qualitativa e quantitativa destes materiais. Citada como a grande “virada etnográfica” da musicologia no século XXI (COOK, 2013, p. 213-214), a análise da música gravada, possibilita uma compreensão mais completa da performance musical. No caso de



gravações de áudio, a análise espectral de faixa ampla (os espectrogramas) pode revelar informações singulares do ponto de vista das escolhas e realizações musical. Uma vez que estas informações não são notadas em partituras ou mesmo em transcrições tradicionais (baseadas somente em audição), por mais detalhadas que sejam, devido às limitações naturais da análise puramente auditiva.

Este artigo investiga os efeitos vocais que compõem a performance gravada da música “*Upa, Neguinho*” (REGINA; RODRIGUES, 1966), por Elis Regina (1945-1982), que é reconhecida como um dos baluartes da interpretação musical de todos os tempos no Brasil. Sua carreira, que se estendeu por quase 22 anos (entre 1960 e 1982), foi prodigiosa e versátil em interpretações com grande apelo cênico-musical. Com a consolidação da TV na década de 1960 no Brasil, a cantora passou a ocupar este espaço, que se mostrou perfeito para veicular sua voz e imagem, e se tornou a artista brasileira mais bem pago nesta mídia, em 1967 (MARIA, 2014). Desde cedo, Elis precisou se ajustar cenicamente a demandas diversas. Em 1961, aos 15 anos, precisou imitar a voz e o gestual da estrela do rock dançante Cely Campelo, para atender aos planos comerciais de sua gravadora, a Continental (ÉSPER e REGINA, 1982, em em [4:42]; BORÉM; TAGLIANETTI, 2014, p. 39-40). Pouco depois, logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, Elis se aproximou do coreógrafo, dançarino, ator e cantor norte-americano Lennie Dale. O contato com Dale possibilitou à intérprete equipar-se com estratégias cênicas, absorvendo características da Broadway que marcariam toda a sua carreira. Com Dale, aprendeu uma rigorosa rotina e disciplina nos ensaios, que refletiu em seu planejamento extremamente cuidadoso na construção de suas performances (BORÉM; TAGLIANETTI, 2014, p. 42-43). Elis passou a incluir elementos de outras artes performáticas na música, como o teatro, a dança e as artes plásticas, na sua performance musical (BORÉM; PEROTTI, 2016, p. 22).

A música *Upa, Neguinho* foi escrita por Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri originalmente para o musical *Arena conta Zumbi*. Este musical foi dirigido por Augusto Boal, e teve sua estreia no dia 1 de maio de 1965 no Teatro Arena, onde permaneceu em cartaz por quase dois anos. Seu repertório era formado por diversas canções de protesto¹ e dramatizava a resistência do Quilombo dos Palmares sob a perspectiva dos oprimidos, enquanto também expunha problemas político-socioculturais do Brasil. O samba foi o gênero musical escolhido pelos compositores para representar a cultura popular nesta resistência histórica e, de forma implícita, representava uma resistência artística ao regime militar instaurado em 1964.

Edu lobo, que ao longo de sua carreira adotou uma postura ativa política-social, compôs várias outras obras que compartilham das críticas diretas e indiretas contidas em “*Upa, Neguinho*”. Como exemplo, Ponteio (1970), Repente (1976), Reza (1965a) e Aleluia (1965b). Todas elas notadamente moldadas em um pragmatismo e didatismo que provocava a “euforia da audiência através de críticas sociais ou ao populismo de direita” (PAIXÃO, 2013). Especificamente em “*Upa, Neguinho*” (letra completa no Ex.1), a temática social referia-se ao trabalho escravo e à opressão social que mantinha muitas crianças naquela situação. A interjeição “upa” confere graça e amorosidade ao falar do menino que tropeça com os primeiros passos, mas que quase imediatamente, tem que aprender a se levantar e a lutar pela sua liberdade. Afinal, “começando a andar e já começa apanhar” indica que apesar do sofrimento, era necessário sobreviver. O português coloquial dos verbos no infinitivo (“andá”, “cantá”, “ensiná”, “tirá”, “emprestá”, “esperá” e apanhá) sugere uma narrativa do ponto de vista dos escravizados.

¹ Gênero reconhecidamente ligado as denúncias sociais e usado como ferramenta na conscientização do povo pobre através de críticas contundentes, sobre a situação do favelado e do sertanejo.



<u>Upa</u> , neguinho na estrada	<u>Upa</u> neguinho	Mas muito te posso <u>ensiná</u>
<u>Upa</u> , pra lá e pra cá	Começando a <u>andá</u>	Mas muito te posso <u>ensina</u>
Virge!	Começando a <u>andá</u>	Capoeira!
Que coisa mais linda!	Começando a <u>andá</u>	Posso <u>ensiná</u>
<u>Upa</u> neguinho	<u>E já começa apanhar</u>	Ziquizira!
Começando a <u>andá</u>	Cresce, neguinho	Posso <u>tirá</u>
Começando a <u>andá</u>	E me abraça	Valentia!
<u>Upa</u> , neguinho na estrada	Cresce e me ensina a <u>cantá</u>	Posso <u>emprestá</u>
<u>Upa</u> , pra lá e pra cá	Eu	<u>Mas liberdade</u>
Virge!	Vim de tanta desgraça	Só posso <u>esperá</u>
Que coisa mais linda!		

Ex. 1: Letra de “Upa, Neguinho”, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnier.

De acordo com Durand (2002), o gesto postural básico que representa a ascensão do humano vem da postura ereta sobre os pés e das mãos livres. Esta postura é única do homem e por isso, o instinto de se colocar em pé é tão intensamente marcado na mente humana desde que somos bebês. Durand, no capítulo em que trata dos símbolos ascensionais comenta: “Existe, assim, no homem uma constante ortogonal que ordena a percepção puramente visual. É o que implica a reação dominante do recém-nascido, que responde à passagem brusca da vertical à horizontal, ou vice-versa” [...] (2002, p. 128). Essa consciência básica de vontade e independência pode ser bem observada na canção “Upa, Neguinho”, em que o menino escravo se esforça para começar a andar, o que pode ser entendido como um instinto humano de ascensão, porém como resposta natural a sua condição de escravizado e intenção de rebaixá-lo, “já começa apanha”.

Quando *Arena conta Zumbi* estreou, Edu Lobo já havia ganhado o I Festival Nacional de música popular Brasileira (1965) na *TV Excelsior* com a música “Arrastão”, escrita em parceria com Vinícius de Moraes e interpretação de Elis Regina (que recebeu o troféu Berimbau de Ouro pela performance), porém, só em 1966 a gravação de “Upa, Neguinho” na voz de Elis, nasce. Com arranjo e acompanhamento do grupo Bossa Jazz Trio (Amilson Godoy ao piano, Jurandir Meireles no contrabaixo e José Roberto Sarsano na bateria), Elis faz um dos registros mais importantes de sua carreira durante uma das edições do programa *O Fino da Bossa* (1964-1967).

O programa, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, era gravado no *Teatro Paramount* (atual *Teatro Abril*), veiculado pela TV Record São Paulo e tinha direção de Walter Silva. Devido ao grande sucesso, gerou a gravação de 3 LPs ao vivo pela gravadora Phillips, sendo o primeiro deles, o disco “*Dois na Bossa*”, o primeiro disco brasileiro a vender um milhão de cópias. O segundo disco da série, o “*Dois na Bossa número 2*”, foi gravado em 1966 e confirmou Elis Regina como recordista de vendas, levando a intérprete a se apresentar no “*Mercado Internacional de Discos e Edições Musicais*” (MIDEM), em Cannes, no ano de 1968. Neste momento, Elis começa a direcionar sua carreira rumo ao reconhecimento também no exterior (LOPES, 2012) e anos depois, em 1979, com arranjo, produção e direção de Cesar Camargo Mariano e acompanhamento do conjunto Som três (Cesar Camargo Mariano no piano, Sabá no contrabaixo e Toninho Pinheiro na bateria), “Upa, Neguinho” levou a voz de Elis Regina a soar no mesmo espaço dos grandes jazzistas quando se apresentou no 13º Festival de Jazz de Montreux (SOUZA, 2015).

“Upa, Neguinho” era considerada uma canção inexpressiva por Edu Lobo (LOPES, 2014) e tinha arranjo comedido com acompanhamento de flauta, violão e percussão. Na releitura de Elis e do conjunto Bossa Jazz Trio durante o programa *O Fino da Bossa*, Elis imprimiu nuances e recursos interpretativos que, no futuro, permeariam como sua marca registrada, por exemplo: (1) breques percussivos juntamente com toda a banda antes dos versos “capoeira / posso en-



siná / ziquizira / posso tirá / valentia / posso emprestá”. (2) bater palmas em uníssonos ao piano na quarta repetição da introdução (00:00). (3) interpretar versos suprimindo o “r” dos finais dos verbos, valorizando o fonema “á”, o que afasta a pronúncia dos padrões da norma culta do português, mas faz referência direta a dialetos africanos.

OS EFEITOS VOCAIS DE ELIS REGINA NA GRAVAÇÃO DE “UPA, NEGUINHO”

Na gravação de 1966, Elis Regina utiliza 8 tipos de efeitos vocais: o *vibrato*², o portamento³, o *scoop*⁴, a sibilância⁵, o *drive*⁶, os acentos rítmicos⁷, a modulação timbrística⁸ e a onomatopeia⁹. Destes, o *scoop* é o efeito mais recorrente (53 vezes), o que é, inclusive, refletido por ornamentos no arranjo instrumental, que citaremos posteriormente. O segundo efeito mais recorrente é o *portamento* com 20 ocorrências. Continuando, em ordem de recorrência, se observam 7 *drives*, 7 sibilâncias, 7 *vibrati*, 5 acentos, 2 **modulações timbrísticas** e 2 **onomatopeias**. Neste artigo falaremos a respeito somente dos *scoops*, dos *drives*, das onomatopeias e das modulações timbrísticas.

AS ONOMATOPEIAS DE ELIS EM “UPA, NEGUINHO”

Elis Regina recorre a vocalizações chamadas de onomatopeias em sua gravação de “Upa, Neguinho” (1966). Este efeito vocal é conscientemente planejado e recorrente em muitas de suas performances emblemáticas (RIBEIRO; BORÉM, 2018), estabelecendo relação direta com as “linguagens híbridas” que SANTAELLA (2005, p. 20) cita como interação entre as três matrizes de comunicação: verbal, visual e sonora. Durante a carreira da cantora, observamos o efeito ser usado, ora para expandir a mensagem entregue pela letra, ora para trazer abstração a esta mesma mensagem e hora para contribuir timbristicamente no contexto musical geral (co-

² O efeito vocal *vibrato* é uma modulação contínua para cima e para baixo da frequência fundamental de uma nota que, em vários estudos sobre a voz (SUNDBERG, 1994; CASTELLENGO e COLLAS, 1991; HAKES, DOHERTY e SHIPP, 1990 e 1987) têm taxas médias que variam entre 5 a 7 Hz (número de ciclos completos por segundo) e uma profundidade média de ± 1 St (semitom), ou seja, 0,5 St acima e 0,5 St abaixo da fundamental. Em outras palavras, no *vibrato*, a profundidade é o dobro da extensão.

³ O efeito vocal portamento (descendente ou ascendente) é a conexão entre duas notas, passando-se de maneira audível pelas frequências intermediárias. Neste trabalho, o portamento é categorizado em 2 tipos apenas: (1) portamento inicial (que tem, grosso modo, início imediato na nota de origem e estabilização da frequência ao atingir a nota-alvo) e (2) portamento conclusivo (que tem seu início na porção final da nota-alvo e, cuja frequência também se estabiliza somente ao atingir a nota de chegada).

⁴ O efeito vocal *scoop* é uma técnica vocal onde o cantor inicia a nota com afinação sutilmente abaixo da mesma e gradativamente atinge a afinação correta, passando pelas frequências intermediárias com um portamento.

⁵ A sibilância é um desvio fonético produzido ao se pronunciar fonemas como “s” e “z”.

⁶ O efeito vocal *drive* consiste em harmônicos aperiódicos e são fisiologicamente gerados pela vibração da mucosa supraglótica, pregas ventriculares e ariepiglóticas. O resultado auditivo é de notas que se assemelham a um som distorcido. É uma prática interpretativa largamente utilizada a partir de 1970 no gênero rock e em suas derivações, porém também é utilizado pontualmente em diversos outros gêneros musicais (PECORARO *et al.*, 2010). Neste estudo, a ocorrência de *drives* em notas mais agudas, ajuda a diferenciá-lo da crepitação.

⁷ O acento rítmico é aquele que incide sobre determinadas sílabas do vocábulo estabelecendo um ritmo específico ao verso ou cadência de dicção. Estabelece concordância entre a frase musical e a poética.

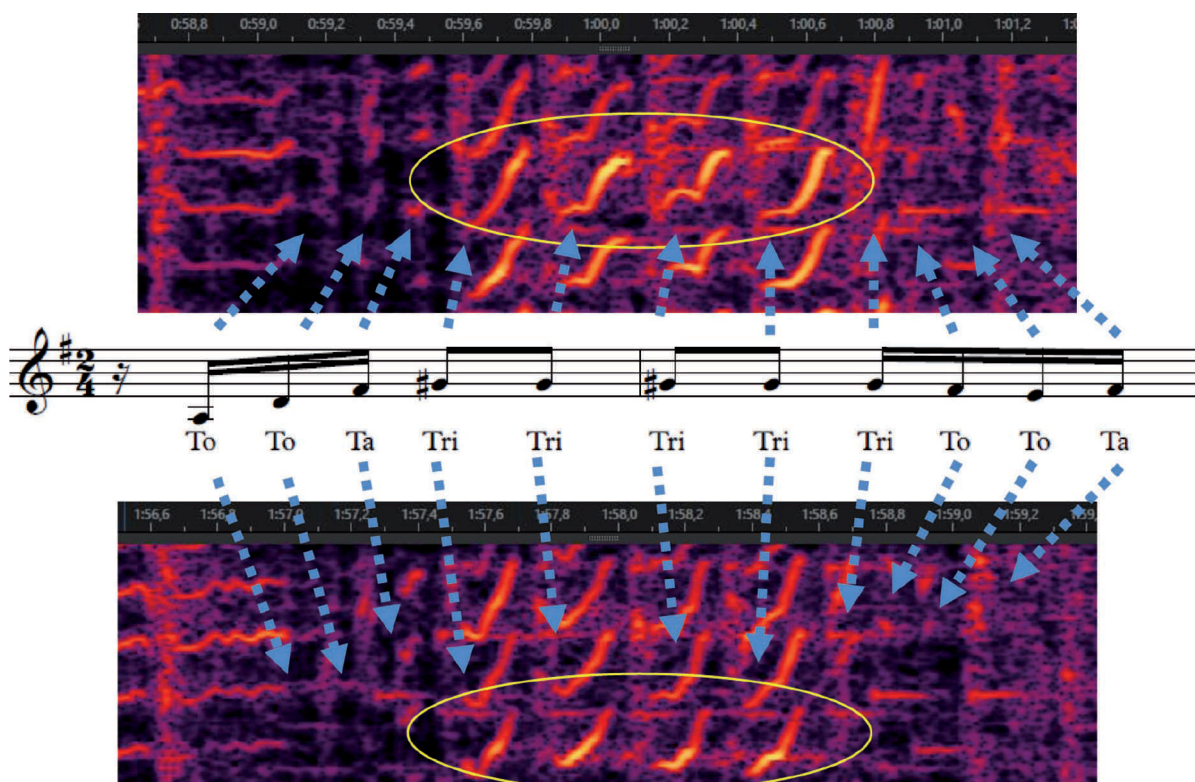
⁸ A modulação timbrística consiste em uma clara mudança de timbre durante a realização de uma nota ou de um trecho musical, tendo por finalidade enfatizar palavras e agregar dramaticidade.

⁹ A Onomatopeia é um efeito vocal da fala que consiste na sugestão ou imitação de sons existentes como ruídos, vozes de animais, fenômenos da natureza etc.



mo um instrumento musical adicional). Em “*Upa, Neguinho*”, a intérprete se aproxima desta última opção, construindo o efeito com uma combinação de sons percussivos e melódicos que imitam o tema instrumental realizado pelo piano. O tema é exposto já na primeira introdução [0:00-0:10] e consiste em uma sequência de 11 notas curtas do piano, distribuídas em dois compassos 2/4, acompanhado pelo restante da banda.

Com o intuito de acrescentar timbres a gravação, Elis realiza o tema em uníssono com o piano nas duas reexposições deste tema [0:59 e 1:57] usando recursos vocais diferentes e específicos nas semicolcheias e outro nas colcheias. Nas primeiras três semicolcheias (como demonstrado no Ex. 2a e b), Elis realiza os vocábulos “To”, “To”, “Ta” e nas últimas 4 semicolcheias, os vocábulos “Tri” (4 vezes), “To”, “To”, “Ta” de forma bem seca e articulada (em staccato). Nas colcheias, Elis realiza consecutivamente 4 vezes o fonema “Tri” sobre o efeito vocal Scoop. A junção destes dois elementos dá origem a onomatopeias que imitam a mordentes dando origem a um timbre intermediário entre mordentes de piano (pela incidência da consoante “r no vocábulo “tri”) e a um *bend* de guitarra (pela incidência do *scoop*). Os *scoops* deste trecho possuem similaridade notável, com variação melódica e rítmica máxima de apenas 26%. A intérprete sempre ataca um semitom abaixo da nota alvo (Sol#), passando gradativamente pelas frequências até estabilizar a afinação. Cada um dos *scoops* possui um movimento dinâmico de crescendo e diminuendo, o que torna a onomatopeia mais complexa tecnicamente, mais distante da voz tradicional e mais próxima de um instrumento musical. No Ex. 2, é possível comparar as duas reexposições do tema. A comparação entre os dois trechos revela grande similaridade e, mais uma vez, a consistência e o planejamento da intérprete em suas escolhas interpretativas.

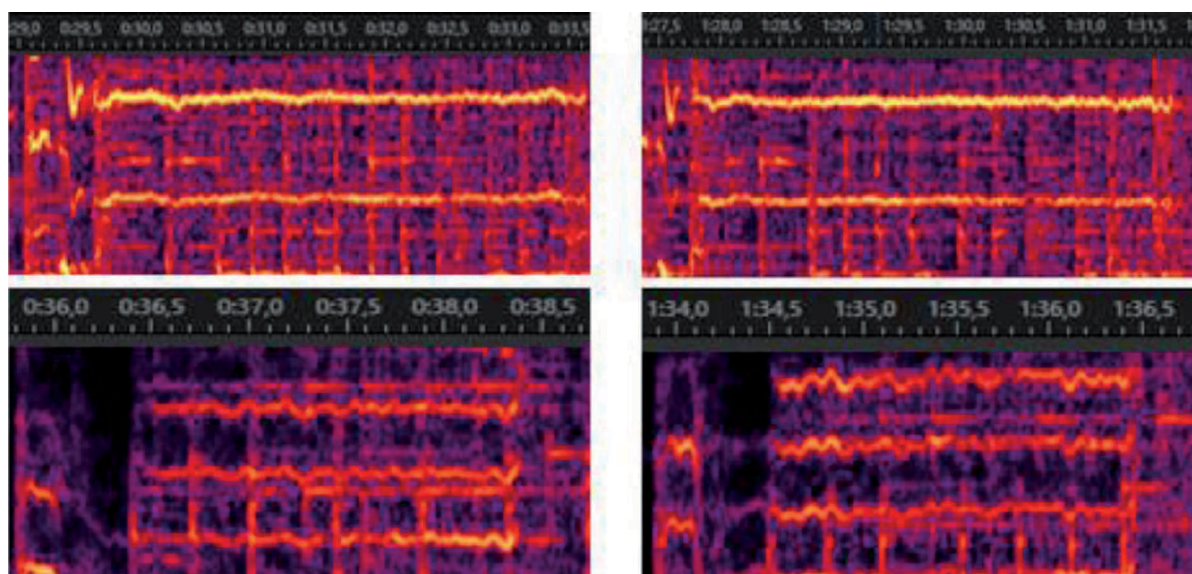


Ex.2 a e b: Trechos equivalentes [0:58-1:01 e 1:56-1:59] da gravação de Elis Regina de *Upa, Neguinho* e evidente similaridade na realização dos efeitos vocais. As setas azuis indicam as articulações das sílabas e o círculo, os *scoops*.



O VIBRATO DE ELIS REGINA EM “UPA, NEGUINHO”

De forma geral, Elis Regina tem um estilo específico no uso dos *vibrati*, que pode ser observado na análise de várias outras de suas gravações (RIBEIRO; BOREM, 2017, 2018). A intérprete escolhe usar o efeito majoritariamente em notas longas e em dinâmicas menos intensas. Na gravação de “Upa, Neguinho”, Elis utiliza muito pouco o recurso, (somente 7 vezes). Destas, a cantora escolhe realizar *vibrati* com pouca profundidade (desafinação), poucos ciclos (duração). Tal motivo pode ser percebido como uma escolha interpretativa da cantora em aproximar seu canto na gravação ao canto folclórico negro enquanto, conseqüentemente, se afasta do canto tradicional dos grandes festivais e artistas de radio da época. Nos Ex 3 a, b, c e d (em sentido horário), vemos quatro *vibrati* de Elis sobre notas longas com profundidade quase nula. Estes *vibrati* ocorrem em trechos correspondentes Ex 3 a e b [0:29 e 1:27 – Lá3], e Ex 3 c e d [0:36 e 1:34 – La2]. Em Ex 3 c e d, Elis realiza as notas em dinâmica forte, porém com pouquíssimo *vibrato* (profundidade de 0,1 St (em semitons) e unido a isso, a intérprete afasta o microfone da boca, colocando a voz em segundo plano, enquanto a banda toma a frente na mixagem. Afastar ou aproximar o microfone da boca era um recurso corriqueiro em gravações desta época, devido as limitações dos processos de pós-produção, porém, Elis eleva ao limite esta ferramenta, deixando de usá-la não somente para pequenos ajustes de equilíbrio dinâmico, mas para deslocar o foco da mixagem da voz para os instrumentos neste momento. A similaridade na realização destes trechos substancia o planejamento e o controle técnico de Elis Regina.



Ex.3 a, b, c e d: *Vibrati* em trechos equivalentes [0:29 e 1:27 – La2] e [0:36 e 1:34 La3] de “Upa, Neguinho” onde é possível observar uma quase nula profundidade (desafinação) em notas longas.

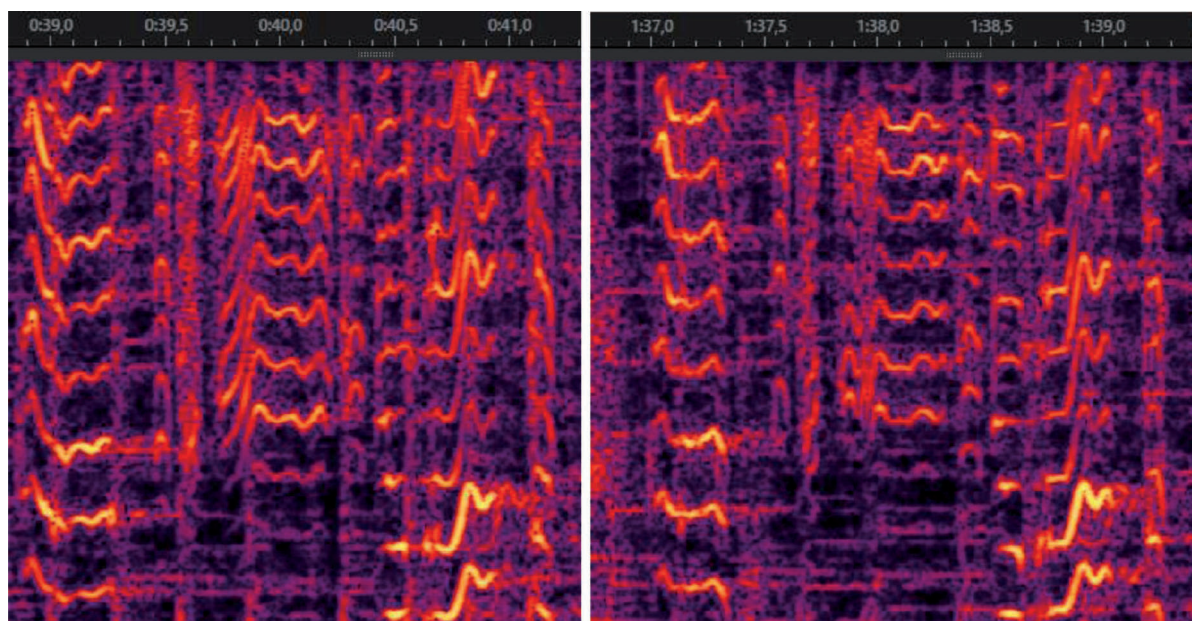
SCOOPS, DE ELIS REGINA EM “UPA, NEGUINHO”

A busca de Elis Regina por uma interpretação específica é clara na gravação de “Upa, Neguinho”. De forma coerente ao texto da canção, a intérprete escolhe uma série de elementos específicos e caricatos do canto escravo. Como exemplo, podemos citar novamente a supres-



são da letra “r” nos finais dos verbos. Ou os acentos em fortíssimo sobre a expressão “virge” e o pronome “eu”, gerando afastamento completo da impostação e suavização do canto formal europeu. E por fim, um efeito vocal que acompanha toda a gravação: Os *scoops*. Não é exagero afirmar que em “*Upa, Neguinho*”, Elis beira substituir o *vibrato* (efeito intrínseco ao canto popular, folclórico e lírico) pelos *scoops*. Além da proporção de vezes que a intérprete realiza o efeito (53 vezes contra somente 7 *vibrati* – em maioria muito discretos), existe através do *scoop* um resultado sonoro que imprime informalidade a gravação e nos remete diretamente a referências de canto africano e de lavadeiras.

Elis realiza os *scoops* sempre atacando aproximadamente um semitom abaixo da nota alvo com variabilidade mínima, o que demonstra domínio do efeito vocal. Outra característica interessante notada é que a intérprete, na grande maioria dos *scoops*, realiza também um crescendo dinâmico que fortalece o efeito de apoio (tensão) e chegada (relaxamento) na nota alvo. No trecho do Ex. 4. a e b, observamos, lado a lado, dois trechos correspondentes de letra “Cresce neguinho e me abraça” [0:39-0:47 e 1:37-1:40] que revelam grandes similaridades. Existe uma variabilidade dinâmica mínima nos dois trechos (apenas 17%) e uma ainda maior similaridade na duração dos *scoops*. No primeiro trecho, os *scoops* tem duração de 72 milissegundos na sílaba “cre” da palavra “cresce, 79 milissegundos na sílaba “gui” da palavra “neguinho” e também 79 milissegundos na sílaba “bra” da palavra “abraça”. No segundo trecho nós temos, respectivamente 72, 92 e 92 milissegundos. Uma variabilidade de apenas 10,5%.



Ex.4 a e b: *Scoops* em trechos equivalentes [0:39-0:47 e 1:37-1:40] de “*Upa, Neguinho*” onde é possível observar uma grande similaridade na construção do efeito (variabilidade dinâmica mínima e timing similar).

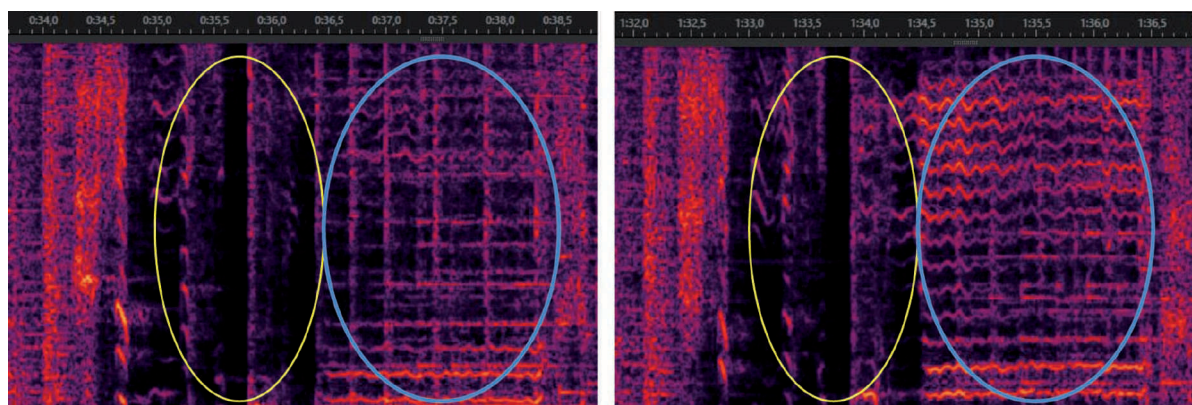
DRIVES E MODULAÇÕES TIMBRÍSTICAS DE ELIS EM “UPA, NEGUINHO”

No exemplo a seguir (Ex.5 a e b) observamos dois trechos correspondentes [00:34-00:38 e 1:32-1:36] com grande similaridade, construídos por Elis com os efeitos *drive* (círculos ama-



relos) e modulações timbrísticas (círculos azuis). Esta combinação serve perfeitamente ao momento da música, que tem sua frase mais forte, expondo o sofrimento do menino que mal começou a andar “E já começa apanhá”. O *drive*, efeito enérgico de grande impacto auditivo, traz uma modulação ruidosa ao trecho e é aplicado como forma de traduzir a indignação e espanto¹⁰ da intérprete frente a esta situação lamentável. Elis o realiza na conjunção coordenativa “E” justamente para, abruptamente, chocar com o menino que até então evoluía naturalmente como ser humano ao conseguir se manter de pé e ganhara os primeiros ares de independência, mas agora é roubado pela violência e realidade da que não escolheu viver. O *drive* pode ser observado no espectrograma como uma granulação em formato de nuvem, onde os harmônicos (linhas horizontais) se misturam e não são mais distinguíveis.

Longo após o *drive*, nas palavras “já começa a apanhá”, Elis altera o timbre da sua voz para um timbre mais escuro (menos incidência dos harmônicos superiores) e anasalado. Tal timbre é produzido por um uma boca semi-fechada (entre os dentes), enrijecimento da língua e um foco de reverberação na região do nariz. Como resultado, temos uma continuação do espanto já introduzido pelo *drive* enquanto estabelece uma referencia direta a fonemas de dialetos africanos.



Ex.5 a e b: *Drive* (círculos amarelos) seguido de Modulação Timbrística (círculos azuis) em trechos equivalentes [00:34-00:38 e 1:32-1:36] de “Upa, Neguinho”.

CONCLUSÃO

As escolhas interpretativas e a construção da performance de Elis Regina na gravação de “Upa, Neguinho” pode ser elucidada através da análise espectrográfica de sua voz, especialmente nos efeitos vocais de grande impacto na gravação (onomatopeias, *vibrato*, *scoop*, *vibrato*, *drive* e modulações timbrísticas). Esta análise também nos permite afirmar que a intérprete utiliza os efeitos vocais sempre orientada pelo contexto da canção e de forma altamente planejada e coerente ao longo da gravação. O efeito vocal que Elis mais utiliza na gravação é o *scoop*, com 53 ocorrências, distribuídas por todas as seções da canção. Este efeito é o grande responsável pela estética escolhida pela cantora, que envolve uma imitação da maneira não escolarizada dos escravizados falarem o português. Com seus apoios ascendentes e um delineamento crescendo dinâmico, Elis cria um ambiente ríspido, porém ainda carregado de inocência. Tam-

¹⁰ Dor, indignação e raiva são comumente realizados por Elis com o efeito *drive*. Exemplo disso é a gravação de Como Nossos Pais (RIBEIRO; BORÉM, 2017).



bém observamos uma predileção no uso dos *scoops* em detrimento dos *vibrati*. Os *vibrati* da gravação são contidos e pouco audíveis (devido a tímida profundidade), revelando a intenção da intérprete em cantar de forma mais plana, o que reforça o distanciamento de Elis do canto de rádio e festivais e uma aproximação com dialetos africanos.

“*Upa, Neguinho*” possui uma letra contundente que tece críticas sócio-políticas profundas à realidade brasileira. Um dos momentos mais tocantes é a afirmação que a criança que até então se desenvolvia no andar, é agredida, começando a apanhar. Elis, como forma de expandir o significado, recorre a dois efeitos vocais, o *drive* e a modulação timbrísticas. A união destes dois efeitos traduz a agressividade e o absurdo desta situação.

Elis, de forma minuciosamente planejada, já na década de 60, no início de sua carreira, realiza uma de suas mais importantes gravações como intérprete. Elis Regina imprimiu sua personalidade como um apoio fundamental à uma causa tão essencial aos compositores da canção de protesto deste período da MPB, como Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri. E o fez, em grande parte, com os efeitos vocais do principal instrumento de luta que dispunha: sua voz.

REFERÊNCIAS

BORÉM, F.; PEROTTI, D. As relações texto-música-imagem de Elis Regina em *Me deixas louca*. *Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance*, v. 1, 2016.

BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. *Per Musi*, v. 29, p. 39-52, 2014.

COOK, N. *Beyond the score: music as performance*. Oxford University Press., 2013.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral*. [s.l.] Martins Fontes, 2002.

LEECH-WILKINSON, D. Musicology and performance. *Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads*, p. 791-804, 2009.

LOBO, E. *5 na Bossa*. São Paulo, Brasil Philips Records, 1965a.

LOBO, E. *A música de Edu Lobo*. Brasil, Elenco Records, 1965b.

LOBO, E. *Sergio Mendes Presents Lobo*. EUAA&M Records, 1970.

LOBO, E. *Limite Das Aguas*. França Kardum, Iris Music, 1976. Disponível em: <<https://www.discogs.com/Edu-Lobo-Limite-Das-Aguas/release/1753293>>. Acesso em: 3 ago. 2019

LOPES, A. M. V. A. A construção de memória e identidade na trajetória de Elis Regina. *ANAIS DO XV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO*, 2012.

LOPES, A. M. V. A. Do Arena para o Olympia: “Upa, neguinho” e as transformações musicais na trajetória de Elis Regina. *Dia-Logos*, n. 8, 2014.

MARIA, J. Em casa com Elis: projeto leva turistas para uma tarde de MPB na mansão que foi de Elis Regina. *Estadão*, 2014.

PAIXÃO, L. A. DA. Valente em lugar tenente: o movimento da música de protesto. *Revista Urutagua - acadêmica multidisciplinar - DCS/UEM*, n. 27, 2013.

REGINA, E.; RODRIGUES, J. *DOIS NA BOSSA NÚMERO 2*. Philips, 1966. Disponível em: <<https://immub.org/album/dois-na-bossa-numero-2-elis-regina-e-jair-rodrigues>>. Acesso em: 3 ago. 2019

RIBEIRO, A.; BORÉM, F. Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em *Como nossos pais*, de Belchior. In: BORÉM, F.; MONTEIRO, L. (Eds.). *DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO. PRÁTICAS DE PERFORMANCE N.2*. Belo Horizonte: UFMG/Minas Som, 2017. p. 1-43.

RIBEIRO, A.; BORÉM, F. Os Sonhos na voz de Elis Regina em *O Sonho*, de Egberto Gismonti. *Anais do III Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, TEMA*, p. 67-76, 2018.

SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: Aplicações na hipermídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SOUZA, P. Elementos Para a Escuta e Análise do Jogo da Voz no Simbólico. *Reflexão e Ação*, v. 23, n. 1, p. 221, 2015.



OS SETE PILARES DA TÉCNICA PIANÍSTICA

Laura Boaventura Melo

Universidade Federal de Minas Gerais
laurabva@hotmail.com

Cristina Capparelli Gerling

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
ccgerling@gmail.com

Resumo: A técnica pianística tem sido amplamente discutida, entretanto, ainda é comum nos depararmos com crenças de que a mesma depende de fatores como o talento nato, o esforço repetitivo ou o tamanho das mãos. A perpetuação desse pensamento pode culminar em dores, lesões, problemas emocionais e até mesmo na interrupção definitiva das atividades artísticas. O presente artigo tem como objetivo analisar e sistematizar abordagens que primassem por uma maneira saudável, racional e musical de se pensar a técnica pianística e categorizá-las em sete pilares: postura corporal, coordenação dos movimentos, a função do braço, movimentos curvilíneos e rotatórios, deslocamento lateral e agrupamentos

Palavras-chave: Técnica pianística. Estudo do piano. Procedimentos musicais.

The Seven Pillars of Piano Technique

Abstract: Piano technique has been widely discussed, however, it is still common to find beliefs that it depends on factors such as natural talent, repetitive effort or hand size. The perpetuation of this idea can culminate in pain, injury, emotional problems, and even the definitive interruption of any artistic activity. This article aims to analyze and systematize approaches that strive for a healthy, rational and musical ways of thinking piano technique and categorize them into seven pillars: body posture, movement coordination, arm function, curvilinear and rotational movements, lateral shift and groupings.

Keywords: Piano technique. Piano practice. Musical procedures.

INTRODUÇÃO

A técnica pianística tem sido foco de estudo de numerosos pedagogos e pianistas em uma considerável amplitude de tempo, idiomas, abordagens e opiniões. Entretanto, apesar dos esforços na sua discussão e compreensão, muitos educadores têm ensinado por meio da reprodução de ideias que mistificam o seu aprendizado. A precariedade no conhecimento necessário para a resolução de problemas de natureza mecânica, tanto pela falta de acesso, quanto pela dificuldade de entendimento de determinada abordagem, impede a realização musical e prejudica a plena satisfação artística do pianista e, não obstante a crescente preocupação com a busca do bem estar físico durante a execução, encontramos ainda um grande número de estudantes e profissionais que se queixam de dores ou incômodos ao executar certas passagens que consideram tecnicamente difíceis. Essa simples constatação, muitas vezes, não ultrapassa o limite das indagações e não possibilita o encontro de resultados efetivos para a solução de problemas, que podem levar a frustrações, traumas físicos e desinteresse musical.

A sistematização dos principais conceitos da técnica pianística e sua categorização, propostas a seguir, visam assistir o profissional do piano na decodificação de determinada abordagem sugerida e auxiliá-lo em sua aplicação. A relevância dessa compilação reside no fato de que a literatura sobre técnica pianística apresenta-se consideravelmente vasta. Entretanto, a solução para um problema muitas vezes requer um diagnóstico rápido e eficiente. Essa possível chave pode ser mais facilmente acessada em um contexto de organização e síntese.



PILARES DA TÉCNICA PIANÍSTICA

Com base na obra dos principais pensadores da técnica pianística, dentre os quais Mathay e Ortmann, e especialmente no trabalho de seus seguidores, como, por exemplo, Taubman, organizei os conceitos que considero fundamentais para a obtenção de um entendimento da técnica pianística em sete pilares: postura corporal, coordenação dos movimentos, a função do braço, movimentos curvilíneos e rotatórios, deslocamento lateral e agrupamentos. Como mostraremos a seguir, essas categorias nomeadas a partir de situações pianísticas são flexíveis e interdependentes.

POSTURA CORPORAL

A postura tem sido desde os primeiros tratados sobre a técnica dos instrumentos de teclado, um assunto amplamente discutido. Dentre os escritores mais recentes, Seymour Fink destaca sua importância logo nas primeiras páginas de seu trabalho: “Eu acredito que o foco central do estudo técnico seja a mecânica do movimento do corpo do pianista: a forma como se posiciona, a forma como funciona, as sensações que experimenta e o movimento que produz.” (FINK, 1992, p. 13)¹.

Milanovic (2001) afirma que Taubman sugere uma posição neutra e natural da mão. Para obtê-la, deve-se deixar a mão cair naturalmente ao lado do corpo, o que provoca tanto o arqueamento correto, com a nítida presença de cada falange da ponte e sem quebra de articulações, quanto a posição bem estruturada dos dedos: nem curvados demais nem estendidos excessivamente. Esse simples ato auxilia no alinhamento de todo o aparato e na construção de uma arquitetura corporal ideal, importante para a otimização dos movimentos executados pelo pianista.

COORDENAÇÃO DOS MOVIMENTOS

A coordenação dos movimentos representa, sem dúvida, uma concepção que fez com que a compreensão dos requisitos necessários para a execução pianística desse um grande salto no sentido de atingir uma maneira mais racional e saudável de tocar. Deppe (1885), já na segunda metade do século XIX, em consonância com os avanços do conhecimento da fisiologia, descreve o conceito de sinergia muscular. De acordo com seu pensamento, os músculos não agem independentemente, mas coordenados com um ritmo. Assim, o autor enfatiza a necessidade da coordenação de diversos seguimentos do corpo, excluindo a ideia de isolamento de suas partes.

Para Taubman, dedos, mão e antebraço devem trabalhar coordenadamente como uma unidade. Assim como Levinskaya, a pedagoga americana defende que isso não significa que os dedos não devam estar ativos, mas não devem trabalhar isoladamente. A sincronia do movimento de todas as partes proporciona não só o conforto físico, mas o virtuosismo saudável, o aumento da palheta sonora, a melhor interação com o teclado e conseqüentemente uma melhor realização das ideias musicais.

¹ “I believe that the central focus of technical study is the movement mechanics of the player’s body: the way it is positioned, the way it functions, the sensations it feels, and the movement it produces.” (FINK, 1992, p. 13).



FUNÇÃO DO BRAÇO

O tão célebre peso do braço tem sido discutido por vários pedagogos. Segundo Milanovic (2011), na abordagem Taubman, o peso só será direcionado do braço para a ponta dos dedos e irá transpor a resistência do teclado se as unidades antebraço, mão e dedos estiverem unificadas. Matthey (1939) também acredita na completa integração, afirmando que o braço serve como base para a ação dos dedos e da mão. Fraser (2003) atenta para a importância da atividade muscular, que é responsável pelo controle da massa do braço, mesmo que o movimento seja obtido em conjunção com a gravidade. Para ele, esse trabalho dos músculos e a integridade do esqueleto devem estar em posição de prevalência em relação ao peso do braço.

ROTAÇÃO

A rotação, que consiste no giro da unidade antebraço, mão e dedos, permite que os dedos trabalhem sem esforço excessivo e sejam auxiliados pela ação do antebraço e da mão, a fim de abaixar a tecla.

Dorothy Taubman, concorda com Matthey (1932), quanto à afirmação de que a rotação ajuda a posicionar o braço atrás de cada dedo para, coordenadamente, auxiliá-los em seu trabalho. Entretanto, Taubman parece dar um passo além de Matthey. No artigo *The Taubman Approach to Piano Technique: What it is and What it isn't*, Milanovic (2011) afirma que a pedagoga americana acreditava que o autor inglês não havia explicado com clareza os diferentes tipos de rotação, referindo-se especialmente à rotação dupla. Matthey acreditava na existência de duas formas indispensáveis: os movimentos rotatórios, presentes em trêmolos, e as ações rotatórias invisíveis, presentes entre cada nota. Taubman, por sua vez, estabelece duas classificações: as rotações simples e as duplas. Em sua concepção, a rotação simples constitui aquela em que há mudança na direção do movimento, ou seja, quando tocamos em direções opostas. Em um trêmolo, trinado ou oitavas quebradas, por exemplo. Já em uma escala ascendente de dó maior, por exemplo, as notas *ré* e *mi* se direcionam ambas para a direita, ou seja, não há mudança na direção. Nesse caso, seria usada uma rotação dupla. Sua duplicidade é justificada pela exigência de duas ações. O movimento preparatório, que faz com que a unidade seja elevada na direção do dedo que havia tocado previamente e o toque para baixo, executado nessa mesma direção. Assim, na rotação dupla, cada dedo finaliza o movimento, diferentemente do que ocorre na rotação simples, em que a oscilação é constante.

MOVIMENTOS CURVILÍNEOS

Os movimentos circulares, comuns nas performances de Chopin, Liszt e Thalberg receberam atenção especial de Deppe, que acreditava que esse gesto contínuo unificava e conciliava as atividades de uma mão leve com o movimento lateral do pulso flexível e com a queda livre, base de seus ensinamentos. Taubman utiliza o termo *shaping* para descrever o ato de realizar um movimento baseado no contorno da linha ou grupo de notas que serão reproduzidas. Entretanto, segundo Milanovic (2011), na abordagem Taubman o gesto não é iniciado pelo pulso. O *shaping* constitui um movimento lateral e elíptico do antebraço com o pulso e a parte superior do braço movendo-se passivamente em resposta a esse estímulo. Existem dois tipos bási-



cos de *shaping*: o *undershape*, como o nome já indica, é caracterizado por um movimento de semicírculo para baixo, e no *overshape* o movimento é para cima. Estas ações dependem dos dedilhados escolhidos, das mudanças de direção e do ajustamento entre as teclas brancas e pretas anteriormente descrito nos ajustes *in and out*. Apenas um tipo de *shaping* será adequado para determinado grupo de notas. Dessa forma, a fluência e naturalidade do gesto serão sentidas intuitivamente se o tipo de *shaping* estiver correto. O propósito do *shaping* é tanto técnico quanto interpretativo. Além de proporcionar maior facilidade e organicidade na execução, contribui para a criação de novas cores sonoras, propicia continuidade nas frases longas e clareza rítmica nos padrões escolhidos.

DESLOCAMENTO LATERAL

O deslocamento lateral no teclado constitui um dos aspectos mais importantes da técnica pianística. Essa movimentação do braço no piano é indispensável para a execução de fundamentos básicos como escalas, arpejos e saltos, auxilia a passagem do polegar e contribui para uma execução mais fluente.

O deslocamento lateral do braço por meio da formação da imagem do glissando na execução das escalas foi destacado por Whiteside (1955). A autora defendia a responsabilidade do braço em ambos os movimentos e a cooperação de todas as alavancas e do fluxo rítmico como auxílio de trabalho do mesmo. Para a pedagoga, o braço produz a ação contínua das escalas, enquanto os dedos promovem a conexão entre o poder do braço e a nota desejada, sem produzir pressão excessiva. Para Whiteside, o movimento lateral deve ser iniciado na parte superior do braço, enquanto, para Taubman, o antebraço é o propulsor da ação. Taubman julga a passagem do polegar flexionado na altura da palma da mão perigosa. Para a pedagoga, esse movimento pode resultar no uso simultâneo de dois músculos opostos, isto é, na dupla tração muscular, uma ação que impede o desenvolvimento de uma técnica saudável e virtuosa. Taubman acredita que, para se mover, o polegar deve ser auxiliado pelo uso da rotação do antebraço, movimento responsável por combinar a ação dos dedos em velocidade com o deslocamento lateral do braço, descrito pela autora por *walking hand and arms*. Esse ajustamento permite que amplas distâncias sejam percorridas sem que haja estiramento desnecessário do músculo das mãos e braços

AGRUPAMENTOS

O agrupamento ocupou um lugar importante nos trabalhos de Busoni e Taubman e sua compreensão é uma das chaves para o desenvolvimento técnico. De acordo com Kogan (1971), Busoni propunha que as passagens musicais registradas na partitura e baseadas em regras de agrupamento métrico frequentemente causam, de fato, distorções melódicas e entraves técnicos. Ele cria, então, o termo “fraseado técnico”, que corresponde ao que conhecemos como agrupamento. Consiste na subdivisão da passagem em unidades menores que tivessem similaridades entre si para facilitar a automação dos movimentos. Essa distribuição dependeria da posição das notas e da combinação entre teclas brancas e pretas, dos motivos musicais e da mudança de direção. Em outras palavras, no seu desenho melódico e configuração no teclado. Segundo Kogan (1971), o fraseado técnico deve ser mental, ou seja, ouvido apenas pelo



intérprete, que deve prestar atenção tanto na estrutura métrica quanto motívica da passagem. Por isso, é importante que seja aplicado cuidadosamente para que o fraseado musical não seja afetado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, apesar de algumas divergências terem sido descritas, notamos que há um consenso na procura por uma maneira inteligente e eficaz de tocar piano. A consciência da velocidade de descida da tecla e da sua relação com a dinâmica, andamento e tipos de toque, bem como a internalização do balanço entre contração e relaxamento parecem integrar o estudo e a busca por uma técnica avançada e controlada. O trabalho coordenado das várias alavancas: dedos, mãos, antebraço, braço, ombros e tronco, seu correto alinhamento, e o auxílio dos movimentos circulares, laterais e rotatórios, aliados à organização motívica e rítmica por grupos também são considerados ferramentas importantes para alcançar o tão sonhado virtuosismo saudável. Entretanto, nunca se deve esquecer que a técnica não constitui um fim, mas sim um meio que, através de uma pesquisa diária e individual, ajuda a desvendar a expressão da alma do artista, sua personalidade, seu desejo musical, sua fantasia. Ela é libertadora, uma chave dourada para uma gama infinita de caminhos: o interior, o exterior, o real, o imaginário. Mas ela também é segurança, é a raiz profunda de uma árvore e a música, seus frutos, suas flores

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUSONI, F. *The essence of music and other papers*, trans. Rosamund Ley, New York: Philosophical Library, 1957.

DEPPE, L. *Armleiden der Klavierspielen*. Deutsche Musikerzeitung, p. 325, 1885.

FINK, S. *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers, and Performers*. Portland: Amadeus Press, 1992.

FINK, S. Biomechanics of healthy pianistic movement. In: K. KROPFF (Ed.), *A symposium for pianists and teachers: Strategies to develop the mind and body for optimal performance* (p. 33-44). Dayton, OH: Heritage Music Press, 2002.

KOCHEVITSKY, G. *The Art of Piano Playing: A scientific approach*. Miami: Summy-Bichard Company, 1967.

KOGAN, G. M. *Perguntas sobre o pianismo*. Moscou: compositores soviéticos, 1968.

KOGAN, G. M. *Feruccio Busoni*. Moscou: Compositores soviéticos, 1971.

MATTHAY, T. *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*. New York: Oxford University Press, 1932.



MATTHAY, T. *The act of touch in all its diversity; an analysis and synthesis of pianoforte tone-production*. London: Longmans, Green and Co, 1903.

MATTHAY, T. *Piano fallacies of to-day*. London: Oxford University Press, 1939.

MELO, L. B. *A busca por uma técnica pianística saudável, musical e eficiente: um diálogo com quatro participantes*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

MILANOVIC, T. *E Learning and Teaching Healthy Piano Technique: Training as an Instructor in the Taubman Approach*. Tese de doutorado. Queensland Conservatorium Arts, Education and Law. Griffith University, 2011.

MILOSH, I. *Debunking the myths of the Taubman Approach*. Disponível em: <http://www.piano-technique.net/reviews/dorothy-taubman-piano-technique.php>. Acessado em 12 de fevereiro de 2018.

ORTMANN, O. *The physical basis of piano touch and tone*. New York: E.P. Dutton & Co., 1925.

ORTMANN, O. *The physiological mechanisms of piano technique*. New York: Da Capo Press, 1929.

SAVSHINSKY, S. I. *O pianista e seu trabalho*. Leningrado: Compositores soviéticos, 1961

TAUBMAN INSTITUTE. *Choreography of the hands: The work of Dorothy Taubman*. Amherst, MA: Sawmill River Productions, 1986.

TAUBMAN INSTITUTE. *The Taubman Techniques: An in-depth analysis of a technique for virtuosity and prevention of injuries among musicians*. Vols. 1-5. Medusa, NY: Taubman Institute, 1995.

TAUBMAN INSTITUTE. *Virtuosity in a box: The Taubman techniques*, Vols. 6-10. Medusa, NY: Taubman Institute, 2003.

TORRES DEL RINCÓN, M. *La escuela anatómico-fisiológica de técnica pianística en Inglaterra y Alemania entre 1900 y 1939*. Tese de doutorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

WHITESIDE, A. (1955). *Indispensables of piano playing*. New York: Charles Scribner's Sons, 1955.



PARTICULARIDADES DOS GOLPES DE ARCO USADOS POR RICARDO HERZ E NICOLAS KRASSIK

MATHILDE TANIA FILLAT
UNICAMP
mathildefillat@gmail.com

ESDRAS RODRIGUES SILVA
UNICAMP
esdras@iar.unicamp.br

Resumo: Este artigo pretende analisar os golpes de arco específicos à prática do violino na música popular brasileira de Ricardo Herz e Nicolas Krassik. Destaca-se o uso comum de três golpes de arco: o *détaché*, o *détaché* acentuado e a *ghost note* ou nota sem som. Esses golpes de arco foram comparados com os recursos presentes no violino clássico e no jazz e algumas diferenças foram observadas. O *détaché* tem como particularidade ser curto e se situar na metade superior do arco. No *détaché* acentuado, o acento, que se executa com um movimento vertical, não provoca um aumento na velocidade do arco. Observamos que esse recurso vem do violino jazz e já se encontrava na prática do violinista Fafá Lemos. As notas sem som, recurso vindo também do jazz, são executadas para valorizar o acento logo a seguir na sincopa e nos contratempos. Herz e Krassik se inspiraram nos princípios das escolas de violino clássico e jazz e os adaptaram às diferentes rítmicas de matrizes brasileiras para criar um violino tipicamente brasileiro, com sua linguagem própria.

Palavras-chave: Violino popular brasileiro. Ricardo Herz. Nicolas Krassik. Golpes de arco.

Particularities of the bowings used by Ricardo Herz and Nicolas Krassik

Abstract: This article intends to analyze the specific bowings of the violinists Ricardo Herz and Nicolas Krassik in the Brazilian popular music. It emphasizes the common use of three bowings: the *détaché*, the accented *détaché* and the ghost note. These bowings were compared with the features present in classical and jazz violin and some differences were observed. The *détaché* has the peculiarity of being short and of being situated in the upper half of the bow. In the accentuated *détaché*, the accent is executed with a vertical movement and has no increase of speed. We observed that this feature comes from the jazz violin and was already used by the Brazilian violinist Fafá Lemos. The ghost notes are coming from jazz and are performed in the Brazilian popular music to emphasize the accent on the weak beat in the syncopation. Herz and Krassik were inspired by the principles of classic and jazz violin schools and adapted them to the different rhythms of Brazilian matrices to create a typical Brazilian violin with its own language.

Keywords: Brazilian popular violin. Ricardo Herz. Nicolas Krassik. Bowings.

INTRODUÇÃO

Ricardo Herz e Nicolas Krassik têm em comum em sua prática violinística o uso de alguns golpes de arco quando se trata de fazer um acompanhamento ou interpretar uma melodia. Destaca-se inicialmente três tipos de golpes que Ricardo Herz denomina como o “som na corda”, “o acento” e o “sem som”, que correspondem respectivamente ao *détaché* (sem acentuação) ao *détaché* acentuado (com acentuação) e às “notas fantasmas” (sem acentuação e sem som). Esta mesma categorização foi observada por Rafael T. Gomes (2017) na sua análise do estilo pianístico de César Camargo Mariano. No instrumento do piano, ele destacou várias camadas textuais que podem ser pensadas como “sendo análogas à sonoridade de um determinado instrumento de percussão. Tal analogia é também sugerida por Walter Garcia em relação à sonoridade produzida por João Gilberto ao violão [...] (GARCIA, 1999, p. 22 *apud* GOMES, 2017, p. 24). Cada



camada textual é representada por um tipo de acentuação específica, criando assim num mesmo instrumento uma resultante rítmica dos diferentes instrumentos de percussão da música popular brasileira. Da mesma maneira, penso que Herz e Krassik transpuseram as diferentes sonoridades dos instrumentos percussivos para o arco através dos tipos de acentuação ou não acentuação. Mesmo se cada um desses golpes pode encontrar sua origem na música clássica ou no jazz, o interessante é observar esses recursos aplicados às rítmicas brasileiras. Eles fazem referência a vários instrumentos típicos da música brasileira (não somente percussivos), temos um violino que se diferencia por seu balançado e sonoridade brasileira. Esses três golpes de arco são usados nas práticas de Herz e Krassik e transmitidos nos materiais didáticos que os violinistas lançaram separadamente em 2017, disponíveis na *Internet* e compostos por vídeoaulas. Observa-se leves diferenças entre uma interpretação e a outra, porém esses golpes podem ser considerados como elementos essenciais na técnica da mão direita, característicos do violino popular brasileiro.

NOTAS SEM ACENTO – DÉTACHÉ

O *détaché* usado por Herz e Krassik corresponde às definições existentes na literatura violinística quanto ao uso da pressão e velocidade contínua do arco. Segundo Auer “é uma sequência de golpes executados continuamente, com a mínima interrupção no vaivém do arco” (DOURADO, 2009, p. 70). O tipo de *détaché* usado por Herz e Krassik é um *détaché* curto, que se executa na metade superior do arco. Nicolas Krassik o descreve como sendo um movimento regular do antebraço, na metade superior do arco, somente abrindo e fechando a articulação do cotovelo, sem levantar este último ou trazer o braço para frente. (KRASSIK, 2017, curso online módulo 6). Ricardo Herz se diferencia apresentando dois tipos de *détaché*, chamado por ele de “som na corda”, “o sem morder” e o “mordendo cada nota”. De acordo com a literatura os golpes de arco *détaché* acentuado e *martelé* se caracterizam por possuir um acento. Este *détaché* “mordendo cada nota” de Herz não possui acento, somente a consoante no ataque de cada nota. Essa diferenciação entre esses dois tipos de *détaché* ainda não foi repertoriada. Trata-se então mais da qualidade do ataque de cada nota que de um acento propriamente, a consoante desenhada.

Exemplo 1: Herz em Mourinho (c. 1 a 9).

Fonte: Transcrição da pesquisadora.¹

¹ Transcrição da música *Mourinho* no CD Violino Popular Brasileiro (HERZ, 2004).



Exemplo 2: Krassik em Feira de Mangaio (c. 1 a 6).

Fonte: Transcrição da pesquisadora.²

Nestes exemplos, as notas sem nenhuma indicação de acento são as notas executadas com *détaché* simples, já as notas possuindo a marcação de um acento são aquelas notas executadas com o golpe *détaché* acentuado.

NOTAS COM ACENTO

Ricardo Herz e Nicolas Krassik caracterizam-se por privilegiar mais a aplicação de pressão vertical no arco, na realização de seus acentos nos golpes *détaché* acentuado, que no aumento da velocidade deste, como prescrevem muitas das escolas de violino clássico. Esse golpe de arco é usado tanto na hora do acompanhamento quanto da melodia. Um leve aumento de velocidade foi observado na execução de Ricardo Herz, enquanto nenhum aumento de velocidade se encontra na execução de Nicolas Krassik.

Para Krassik, trata-se de procurar acentuar as notas desejadas, sem alterar a velocidade do arco, para não perder a precisão rítmica. O movimento é vertical, pressionando o arco com movimento de pronação, como se o arco fosse uma baqueta de percussão. Numa entrevista que realizamos com Nicolas Krassik no dia 22 de novembro de 2017, o violinista conta que este acento sem aumento de velocidade lhe foi mostrado pelo professor Jean-Luc Pino: “ele falava desse acento, das notas ligadas de dois em dois, deslocados, com acento, a explicação da mordida rápida do arco foi do Pifarely, foi na oficina que fiz com ele” (KRASSIK, 2017, p. 4). Depois, no seu curso online de violino, o violinista francês explica como executar este golpe de arco, somente abrindo e fechando a articulação do cotovelo, sem trazê-lo para frente e colocando em seguida o acento no lugar desejado.

No caso de Herz, esta acentuação vertical com uma “mordida” na corda veio do violino *jazz* americano: “Eu peguei do pessoal do Turtle Island³, de pensar nisso, do ataque do instrumento, do ataque da nota, essa mordida, que isso aí peguei do violino *jazz*. Meu professor Matt Glaser já me falava: ‘Morde a nota no começo, deixa bem claro onde é o começo da nota’, no *jazz* tem isso” (HERZ, 2017, p. 10).

Este recurso acentual, presente nas práticas dos dois violinistas, encontra então suas raízes no violino *jazz*, francês e americano.

A opção pelo termo “*détaché* acentuado” para classificar o golpe de arco de Krassik e Herz não se faz sem algum grau de comprometimento, uma vez que a literatura tradicional do violino traz algumas discordâncias em suas descrições do termo.

Isidoro, ao analisar os golpes de arco usados por Nicolas Krassik na gravação *Fafá em Hollywood* destaca três golpes diferentes: o *legato*, o *détaché* (simples e acentuado) e o *martelé*. Nessa relação do arco com os instrumentos percussivos, o uso dos golpes *détaché*

² Transcrição feita a partir da gravação no CD Mestrinho e Nicolas Krassik (2016).

³ Turtle Island, quarteto de cordas americano que tocam uma mistura de jazz, rock e música clássica, fundado em 1985 em São Francisco.



acentuado e *martelé* são usados pelo autor para descrever o acento de efeito percussivo nas cordas.

O que caracteriza o golpe usado por Nicolas Krassik e Ricardo Herz na execução do acento é que ele quase não possui aumento de velocidade, mas tão somente de pressão. A princípio, o *détaché acentuado* não parece adequado para descrever o acento, porque foi definido na literatura clássica como tendo um aumento de velocidade e pressão. Por outro lado, o acento do *martelé*, com sua pressão antes de cada golpe, se aproximaria mais do efeito de consoante obtido como Salles o descreve: “Este procedimento produz então, um tipo de sonoridade secundária, quase um barulho, semelhante ao produzido, por exemplo pelas consoantes p ou t”. (SALLES, 2004, p. 77). Porém, esse golpe, segundo a classificação de Salles, tem um limite de velocidade na prática. O uso do *détaché acentuado* é indicado numa velocidade maior.

A particularidade do golpe de arco usado para a execução desse acento no violino popular é que se trata de um acento de pressão, o mesmo usado no *martelé* produzindo aquele barulho de consoante no início do golpe, só que sem aumento de velocidade do arco, ficando sempre no meio do arco e isso mesmo se a música estiver numa alta velocidade. Nos diferentes tipos de *martelé* encontra-se o *martelé* sustentado e o *martelé chanté*. Segundo as definições destacadas por Dourado (2009), o *martelé sustentado* parece mais se aproximar do golpe de arco usado pelos dois violinistas:

Galamian sugere que o *martelé* sustentado, ou *sustained martelé*, é uma espécie de *détaché* expressivo, com um acento *martelé* no início de cada nota. Para Rolland, o arco deve parar repentinamente, no final de cada som, preparando o ataque da próxima nota. Quando o som não termina de forma abrupta, como sugere o golpe, Rolland o chama de *martelé chanté*. (DOURADO, 2009, p. 74).

Este golpe de arco, porém, ainda é praticado numa velocidade lenta. As escolas de violino consideram que se a velocidade aumentar, teremos um *détaché* acentuado. A diferença primordial entre a definição do golpe pelas escolas de arco e a execução do golpe por Nicolas Krassik e Ricardo Herz se situa no fato de que não tem aumento de velocidade do arco, ficando assim no mesmo lugar do arco para se ter maior eficiência nos andamentos rápidos. É uma “mordida” do arco muito rápida, sem interrupção do movimento do arco, sem aumento de velocidade e com relaxamento da pressão muito rápido. Silva analisou o suingue de Fafá Lemos sendo caracterizado pelo arco em *détaché* acentuado, segundo o autor, Fafá Lemos executava uma pequena pressão com o dedo indicador para o ataque de cada nota e “aliviava rapidamente a pressão, quase a extingui-la” (SILVA, 2005, p. 13). O *détaché* acentuado, inspirado pelo violino *jazz*, nesta definição é o mesmo executado por Nicolas Krassik e Ricardo Herz e se encontrava então já na prática violinística de Fafá Lemos. Assumimos então a utilização do termo *détaché* acentuado para fazer referência a esse golpe, pressupondo que o mesmo terá uma consoante no início da nota sem que haja aumento de velocidade.

NOTAS SEM ACENTO E SEM SOM

Outra particularidade em comum nas práticas de Ricardo Herz e Nicolas Krassik é o uso da volta do arco “sem som” no momento de executar as sincopas, os contratempos, muitas vezes, para valorizar o acento. Este golpe de arco não se encontra nas arcadas já repertoriadas por Salles (2004) e Dourado (2009).



Para Nicolas Krassik, o arco “sem-som”, a volta da “nota fantasma⁴” veio de todos os violinistas de *jazz* que o influenciaram, Jean-Luc Pino foi o primeiro a lhe mostrar: “Ele me passou muito essa coisa da nota fantasma e do som que fica depois do acento, do som assoprado. O *reverb* natural, isso ele falava muito, muito, muito. E eu percebi depois que Lockwood fazia a mesma coisa e Pifarely também” (KRASSIK, 2017, p. 4). Herz encontrou este conceito de *ghost note* tanto nos Estados-Unidos, quanto na França.

Nos métodos de violino *jazz*, encontra-se a presença desse golpe de arco. No livro *Jazz violin* (1981, p. 41) dos autores Matt Glaser e Stéphane Grappelli, a notação aparece das duas seguintes maneiras:



Exemplo 3: Glaser e Grappelli (1981): Notação da “ghost note”.

A nota fantasma é definida como tendo um valor rítmico, com um tom mais implícito do que definido⁵. Já no método de Tim Kliphuis sobre o violino *jazz* cigano de Stéphane Grappelli (2008, p. 9), a execução das notas fantasmas é sugerida da maneira seguinte: manter o movimento do arco em cada nota, porém não fazer som na nota fantasma entre parêntese, aliviando a pressão do arco⁶:



Exemplo 4: Kliphuis (2008): Ghost note.

Neste mesmo método, a prática da nota fantasma, sem som, é indicada para valorizar os acentos:



Exemplo 5: Kliphuis (2008): Ghost note com acentos.

⁴ Do inglês *ghost note*, segundo Dourado (2004, p. 147): “na notação moderna de instrumentos do jazz e do rock, refere-se a um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo”.

⁵ “Ghost(ed) or swallowed note: a note with rhythmic value but an implied rather than definite pitch.” (GLASER, GRAPPELLI, 1981, p. 41).

⁶ “Ghost notes: Bow all the notes but make no sound on the ones between brackets, by releasing bow pressure.” (KLIPHUIS, 2008, p. 9).



Esse mesmo princípio é ensinado no método de Pierre Blanchard (2003, p. 84):



Exemplo 6: Blanchard (2003): Ghost note com acentos.

Pierre Blanchard (2003, p. 84) aponta que esse processo leva à noção de “tensão-relaxamento”, a primeira semicolcheia corresponde a uma pressão rápida do dedo indicador na vara (tensão) e o contratempo corresponde a um relaxamento total da pressão dos dedos da mão esquerda e direita. Sobra somente um sopro imperceptível, tendo o papel de respiração antes da nota seguinte.

Observamos também o uso dessa nota sem som nas práticas de Stéphane Grappelli, mas também de outros violinistas como Eddie South, Joe Venuti, Stuff Smith, Svend Amussen e Jean-Luc Ponty (GLASER, GRAPPELLI, 1981, p. 42-45).

No método *Cordes et Âme* (1998) de Didier Lockwood, não há nenhuma parte dedicada ao exercício dessa nota sem som, porém, está presente nas transcrições dos solos de Maurice Vander (p. 159), Joe Venuti (p. 230), Eddie South (p. 231), Jean-Luc Ponty (p. 250), Pierre Blanchard (p. 270) e do próprio Didier Lockwood (p. 262-266).

Segundo os exemplos que vimos, a nota sem som no *jazz* é usada nos estudos no contratempo, na segunda colcheia, para dar um suingue à semínima no tempo. Nicolas Krassik e Ricardo Herz usam esse mesmo princípio, exceto que o usam como recurso para executar o contratempo, a nota sem som se situa no tempo, na primeira semicolcheia e o acento se situa na segunda semicolcheia, no contratempo. Aqui um exemplo comum aos métodos de Herz e Krassik:



Exemplo 7: Exercício nota “sem som” segundo Herz e Krassik.

Fonte: Métodos Herz (2017) e Krassik (2017).

Trata-se de executar o golpe de arco tendo um movimento contínuo e regular do arco, acentuando nos lugares desejados. Esse movimento perpétuo facilita a percepção rítmica, permite não se perder no tempo, nem ralentar ou acelerar. Essas notas são tocadas quase sem pressão e sem som para manter a rítmica e valorizar as sincopas dos diferentes ritmos com os acentos. Esse elemento aproxima a prática do violino à dos instrumentos percussivos ou de cordas dedilhadas.

Este movimento perpétuo está descrito no método de Pierre Blanchard (2003):

Longe de prejudicar, em relação à possibilidade que tem o violinista de movimentar o arco para cima e para baixo indefinidamente, esta respiração obrigatória entre cada golpe divide



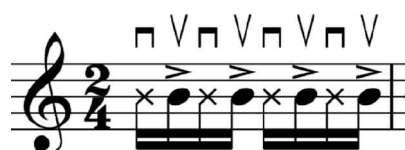
o tempo em colcheias e cria o que chamo de movimento perpétuo que confere à mão uma maior regularidade no seu movimento, reforçando desta maneira um máximo, a eficiência no princípio de pulso. Assim, o arco para baixo marca o tempo e o arco para cima subentende os contratempos e é usado somente para sincopar. (BLANCHARD, 2003, p. 7, trad. nossa).

Segundo o autor, esta respiração que é a nota sem som, decompõe o tempo em colcheias e cria um movimento perpétuo. Este último traz uma maior regularidade no gesto da mão e eficiência na sensação de pulso, o arco para baixo tendo um som e o arco para cima sem som, para sincopar no contratempo. A divisão do tempo no *jazz* é feita então de colcheias. Na música brasileira, Herz e Krassik veem a decomposição do tempo em semicolcheias, considerando as semicolcheias de um pandeiro por exemplo.



Exemplo 8: Nota “sem som” com arcadas nos métodos de jazz.

Fonte: Blanchard (2003), Glaser e Grappelli (1981), Kliphuis (2008).



Exemplo 9: Nota “sem som” com arcadas nos métodos de Herz e Krassik.

Fonte: Métodos Herz (2017) e Krassik (2017).

Krassik (2017, módulo 6), recomenda ficar no mesmo lugar do arco, na metade superior. No método de Pierre Blanchard (2003), o violinista afirma que geralmente o arco no *jazz* se posiciona entre o meio e a ponta do arco. Quanto mais a velocidade do arco aumentar, mais a distância percorrida pelo mesmo arco diminuirá, para favorecer assim maior sincronização entre o arco e a mão esquerda, sem usar muito o punho (p. 78). Herz e Krassik se inspiraram então neste princípio de golpe de arco provindo do *jazz* e o adaptaram às diferentes rítmicas de matrizes brasileiras.

CONCLUSÃO

Nicolas Krassik e Ricardo Herz transpuseram as acentuações usadas pelos instrumentos de percussão brasileira para o arco através de diferentes golpes de arco. Aqui ressaltamos três tipos de golpes de arco, característicos do violino popular brasileiro: o *détaché*, o *détaché* acentuado e o arco sem som, por considera-los essenciais na prática violinística popular dos dois músicos. Esses golpes encontram suas origens na música clássica e no *jazz*, mas sua aplicação aos ritmos da música popular e mais especificamente à sincopa, é algo novo. Nicolas Krassik e



Ricardo Herz usam os golpes específicos para enfatizar a síncopa e criar dessa forma um jeito brasileiro, balançado, de tocar violino.

REFERÊNCIAS

BLANCHARD, P. (2003). *Le Jazz au violon: Méthode pour jouer et accompagner* vol. 1. Paris: Ed. Henry Lemoine.

DARISZCUREN, F.; LOCKWOOD, D. (1998). *Cordes et âme: Méthode d'improvisation et violon jazz*. Paris: Edition Salabert.

DOURADO, H. (2009). *O arco dos instrumentos de cordas: breve histórico, suas escolas e golpes de arco*. São Paulo: Irmãos Vitale.

DOURADO, H. (2004). *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34.

GLASER, M., GRAPPELLI, S. (1981). *Jazz violin*. New York: Oak Publications.

GOMES, R. T. (2017). *O estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano entre 1964 e 1981 através de sua atuação nos piano-trios, como sideman e no duo Samambaia*. (Tese de Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

HERZ, R. (2017). *Curso de violino popular brasileiro*. Disponível em: <https://violinopopularbrasileiro.club.hotmart.com>. Acesso em: 31 de maio 2017.

KLIPHUIS, T. *Stéphane Grappelli: Gypsy Jazz Violin*. Fenton: Mel Bay Publications, 2008.

KRASSIK, N. (2017). *Curso de violino popular*. Disponível em: <https://cursodeviolinopopularnicolaskr.club.hotmart.com>. Acesso em: 7 set. 2017.

KRASSIK, N. (2017). *Entrevista concedida a Mathilde Tania Fillat*. São Paulo.

SALLES, M. I. (2004). *Arcadas e Golpes de arco: A questão da técnica violinística no Brasil. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco (2ª edição)*. Brasília: The-saurus.

SILVA, E. R. (2005). Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira. In: *VI Congresso da IASMP-AL, Buenos Aires. Actas del VI Congresso de la IASPM-AL*.



POSSIBILIDADES TÉCNICAS QUE OS INSTRUMENTOS DA FAMÍLIA DA FLAUTA DOCE OFERECERAM NOS ÚLTIMOS 50 ANOS

ALFREDO FARIA ZAINE

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Universidade Estadual Paulista
alfredozaaine@me.com

SONIA RAY

Universidade Federal de Goiânia
soniaraybrasil@gmail.com

Resumo: Esta comunicação trata das possibilidades técnicas advindas de mudanças físicas em instrumentos família da flauta doce na contemporaneidade. O objetivo geral aqui é elencar as modificações de alguns instrumentos e os reflexos delas em suas possibilidades técnicas nos últimos 50 anos, sobretudo recursos tecnológicos ou alterações inspiradas em outros instrumentos musicais. A metodologia adotada compreende uma revisão da literatura alusiva a estes instrumentos usada como base para uma breve reconstrução histórica e apresentação das diferentes flautas doces. Conclui-se que estas flautas doces, apesar de serem dotadas de alguma alteração física ou tecnológica, não foram decisivas para uma profunda mudança de sua família ao longo dos últimos 50 anos, mas têm funcionado como uma possibilidade relevante para a performance da flauta doce

Palavras-chave: Técnica de flauta doce. Tecnologia na performance musical. Música eletroacústica. Repertório para flauta doce.

Technical possibilities that the instruments from recorder family offered on last 50 years

Abstract: This communication deals with the technical possibilities arising from physical changes in instruments from recorder family in contemporaneity. The general objective here is to select the modifications of some instruments and their reflections in their technical possibilities over the last 50 years, especially technological resources or changes inspired by other musical instruments. The methodology adopted includes a review of the literature alluding to these instruments used as a basis for a brief historical reconstruction and presentation of different recorders. It is concluded that these recorders, despite being endowed with some physical or technological alteration, were not decisive for a profound change of their family over the last 50 years but has functioned as a relevant possibility for the recorder performance.

Keywords: Recorder technic. Technology on musical performance. Electroacoustic music. Recorder's repertoire.

INTRODUÇÃO

Esta comunicação apresenta algumas possibilidades técnicas advindas de mudanças físicas em instrumentos da família da flauta doce na contemporaneidade elencando algumas modificações em alguns destes instrumentos e os reflexos nas possibilidades técnicas, especialmente nos últimos 50 anos. Ainda que estas flautas doces fossem dotadas de alguma alteração física ou tecnológica percebeu-se estas não se mostraram decisivas para uma profunda mudança de sua família ao longo dos últimos 50 anos, mas se apresentam como uma possibilidade relevante para a performance da flauta doce

Embora exista uma grande inserção da flauta doce na performance musical hoje, estes instrumentos são, por muitas vezes, cópias de instrumentos dos séculos XV até o XVIII com os quais se tocam tanto obras com técnicas tradicionais como contemporâneas. Porém, ao longo do século XX alguns intérpretes e construtores passaram a questionar a disparidade sonora destes instrumentos, procurando maneiras de se solucionar estes pontos fracos, como graves



sem volume, desigualdade sonora entre as notas e a ausência de efeitos de dinâmica (BARROS, 2010, p. 18). Emergem então, especialmente após os anos 1950, alguns experimentos envolvendo a amplificação da capacidade sonora da flauta doce, sem que uma técnica específica (ou única) para tal utilização seja devidamente discutida ou documentada. Este olhar para os instrumentos da família da flauta doce, especialmente nos últimos 50 anos levanta questões não só da maneira como se toca a flauta doce, mas de como esta permanece na prática da performance musical, trazendo à tona algumas questões referentes à maneira como se pode tocar o instrumento.

Em 1930 algumas manufaturas alemãs de flauta doce lançam no mercado instrumentos com até 6 chaves para semitons. Essas chaves serviam para evitar os dedilhados de forquilha¹ presentes nos instrumentos renascentistas e barrocos e que poderiam causar uma 'sonoridade abafada' em algumas notas. Posteriormente, nos anos 1950, o construtor e flautista Carl Dolmetsch desenvolveu uma chave para o furo na extremidade inferior da flauta doce (BARROS, 2010, p. 18), para assim facilitar a emissão de algumas notas agudas que fogem do dedilhado habitual do instrumento, por exemplo. Em artigo de 1971, o compositor e flautista americano Daniel Waitzman propõe um plano para promover o desenvolvimento de uma flauta doce modernizada onde chega a refletir sobre uma possível evolução tão significativa quanto foi o sistema Boehm para flauta transversal:

Se a flauta doce pudesse ser aprimorada, como a flauta transversal tem sido nos últimos dois séculos e meio, resultaria em um instrumento de excelência técnica como é a flauta transversal Boehm moderna, assim como uma flauta doce com a chave de pavilhão² estaria para a flauta transversal de uma chave (WAITZMAN, 1971, p. 71, tradução nossa³).

Uma das justificativas para o crescente interesse numa flauta doce com diferentes possibilidades, especialmente após os anos 1960, pode estar na sua principal característica sonora, como recorda Eve O'Kelly:

Na mão de um bom músico, o som caracteristicamente aberto e leve da flauta doce é capaz de expressão de grande sutileza, mas é verdadeiro dizer que a flauta doce não é tão flexível em som e dinâmica assim como a flauta [transversal] ou outros instrumentos de sopro [...]. A atitude dos compositores contemporâneos e intérpretes em relação à flauta doce é determinada em grande parte pelo fato de ambos encararem estas características de maneira negativa ou positiva (O'KELLY, 1990, p. 26, tradução nossa⁴).

Ainda, quando se observa a família das flautas doces renascentistas e barrocas, nota-se uma irregularidade de som e timbre dentre as notas destes instrumentos, pois existe uma dife-

¹ *Dedilhado de forquilha* é quando se tem um furo aberto entre dois fechados em uma mesma mão.

² *Chave de pavilhão* é uma chave desenvolvida para fechar o furo inferior da flauta doce, o furo que não se usa para dedilhar o instrumento, sendo o equivalente à abertura de uma campana de um oboé, por exemplo. O termo pavilhão pode ser também em inglês *bell*.

³ *If the recorder could be improved as much as the flute has been in the past two and-a-half centuries, an instrument as technically superior to the modern Boehm flute as the bell-keyed recorder is to the one-keyed flute might result* (WAITZMAN, 1971, p. 71).

⁴ *In the hands of a good player, the characteristically light, open sound of the recorder is capable of great subtlety of expression, but it is true to say that the recorder is not as flexible in tonal and dynamic range as the flute or the other woodwinds, nor does it have the same carrying power. The attitude of contemporary composers and players to the recorder is very largely determined by whether they regard these features in a negative or a positive light* (O'KELLY, 1990, p. 26).



rença sonora gerada pelos dedilhados, especialmente os de forquilha, fazendo com que algumas notas sejam menos sonoras que outras. Esta questão foi solucionada em diversos instrumentos de sopro por meio de um sistema de chaves (assim como o sistema Boehm da flauta transversal), dando ao instrumento musical uma sonoridade muito mais uniforme.

É compreensível que ao longo dos últimos 50 anos tenha se dado o surgimento de flautas doces com mudanças físicas a exemplo de chaves para execução de semitons ou microfones encapsulados diretamente no corpo do instrumento. Neste período surgiram, inclusive, instrumentos especialmente construídos para se fossem completamente diferentes daqueles que se encontram em museus, a exemplo das flautas doces quadradas, que serão tratadas posteriormente nesta comunicação.

ALGUMAS PRINCIPAIS MODIFICAÇÕES DA FLAUTA DOCE NOS ÚLTIMOS 50 ANOS

Quando se observa o desenvolvimento da flauta doce desde os anos 1960, nota-se um crescente interesse na pesquisa de alguns materiais que substituam a madeira, tradicionalmente utilizada na construção das flautas doces, como diferentes tipos de plástico, metal e até mesmo o uso de madeira compensada. Outro fator que deve ser lembrado é o avanço tecnológico por parte das manufaturas de flauta doce, especialmente as alemãs, que passaram a investir na pesquisa e desenvolvimento de novos instrumentos musicais.

Em 1975 Joachim Paetzold, construtor de flautas doces alemão, desenvolveu uma flauta doce de corpo quadrado. Estas flautas doces contrabaixo quadradas são baseadas em tubos de órgão construídos de madeira⁵ que, de acordo com Waechter, “em um primeiro olhar, parece uma peça de um equipamento técnico moderno, desenhado por um arquiteto e não por um construtor de instrumentos” (WAECHTER, 1977, p. 302, tradução nossa⁶). Mesmo possuindo um formato atípico, este instrumento possui a capacidade de emitir notas graves com mais precisão e intensidade quando comparado a seus correspondentes cilíndricos sendo também fisicamente menores que seus correlatos de tessitura. Hoje este instrumento passou a ser desenvolvido pela fabricante de flautas doces alemã *Kunath*.

Nos anos 1990 o construtor holandês Maarten Helder desenvolveu um instrumento chamado *Flauta doce Harmônica* (tradução nossa⁷). Este instrumento, além de possuir chaves para produção de dinâmica e para a execução de uma nota segunda menor inferior à nota mais grave do instrumento, possui também um bloco móvel (para efeitos de timbre e dinâmica). Este instrumento é dotado de um sistema onde os dedilhados da primeira oitava são capazes de produzir séries perfeitas de oitavas apenas com a alteração da coluna de ar aplicada no instrumento (TARASOV, p. 16, 2004), possuindo intensidade sonora suficiente para tocar com outros instrumentos orquestrais, sendo atualmente comercializada pela fabricante de flautas doces *Mollenhauer* (Alemanha).

Em 2008 a construtora de flautas doces holandesa Adriana Breukink iniciou o desenvolvimento do instrumento que recebeu o nome de *Flauta doce Eagle*. Segundo Breukink “a ideia

⁵ Muitos dos tubos dos órgãos que não ficam expostos são feitos de chapas de madeira colada, formando assim um tubo quadrado.

⁶ *Auf den ersten Blick sieht sie aus, als sei sie ein modernes technisches Gerät, entworfen weniger von einem Instrumentenbauer, eher schon von einem Architekten* (WAECHTER 1977, p. 302).

⁷ *Harmonische Blöckflöten*.



era criar uma flauta doce que permitisse as pessoas improvisar e a tocar de uma maneira meditativa⁸ (BREUKINK, 2019, tradução nossa), pois uma flauta doce barroca, ainda segundo Breukink (2019), possui sua primeira oitava um som sem brilho, e incapaz de tocar em conjunto com outros instrumentos modernos. Breukink (2019) iniciou uma cooperação com o construtor Geri Bollinger e com a fábrica de flautas doces *Küng* (Suíça) para construir uma flauta doce que fosse sonoramente mais intensa que as flautas doces, até então. Para atingir este objetivo, esta flauta doce foi então construída com sua furação interna mais larga que as flautas doces tradicionais, um lábio feito de metal e um sistema de chaves, tanto para a execução de oitavas, para dinâmica e para a execução de uma nota segunda menor inferior à nota mais grave do instrumento. Hoje Breukink desenvolve novos modelos da fabricante *Eagle* em cooperação a fábrica de flautas doces *Kunath*, enquanto Bollinger segue com a produção de uma versão da *Eagle* conhecida por *E3* em parceria com a *Küng*. Adriana Breukink ainda desenvolveu outros tipos de flauta doce, como a *Traumflöte*, que é uma flauta doce para iniciantes que possui, assim como a *Eagle*, furação interna mais larga que o habitual, conferindo ao instrumento maior sonoridade, característica até então presente em instrumentos voltados a profissionais.

Quando se observa estes instrumentos musicais, especialmente os desenvolvidos com a finalidade de ‘competir’ com os instrumentos de uma orquestra moderna (BREUKINK, 2019), deve-se entender que o repertório para flauta doce até o século XVIII, especialmente o orquestral, focava essencialmente na função solista do instrumento, para a qual alguns destes instrumentos modernos foram destinados. Porém, a qualidade sonora deste instrumento fez dele uma ferramenta muito utilizada na música contemporânea, muitas vezes como único instrumento em uma performance musical.

INSTRUMENTOS AMPLIFICADOS OU COM ALGUMA INTERAÇÃO ELETRÔNICA

No campo da música eletrônica, em 1960 registrou-se pela primeira vez o uso da flauta doce na música eletroacústica (O’KELLY, 1990. p. 78), quando o compositor alemão Michael Vetter iniciou experimentos amplificando o som do instrumento. Desde então, com o desenvolvimento e a sofisticação dos sistemas, ficou evidente o interesse no ganho sonoro da flauta doce por meios elétricos, não somente para fins de amplificação, mas também para dar ao instrumento uma nova paleta de timbres e sons. O uso da amplificação externa na flauta doce – como um microfone em um pedestal, por exemplo – não é tão eficaz quando comparada à captação do som feita por um microfone instalado diretamente no instrumento, limitação esta que abriu espaço para que alguns experimentos fossem realizados ao longo dos anos.

Levando-se em conta a busca por uma flauta doce amplificada, ou até mesmo com alguma interação eletrônica, elenca-se aqui alguns instrumentos que receberam determinado tipo de modificação, voltada não só à amplificação sonora, mas também para uma possível conexão entre o instrumento e um computador.

Em 1958, o inventor George Barron solicitou uma patente para amplificar instrumentos de sopro com emissão sonora de baixa pressão. Em 1969, o inventor e músico Daniel Tomcik desenvolveu um conjunto piezoelétrico⁹ como parte de um complexo sistema capaz de interagir

⁸ *The original idea was to create a recorder that allowed people to improvise and play in a meditative manner* (BREUKINK, 2019).

⁹ Um sensor piezoelétrico é essencialmente formado por uma membrana que reage às ondas sonoras, assim como um microfone para violão, por exemplo.



com a coluna de ar de um instrumento de sopro; em 1986 um grupo de pesquisadores no Japão solicitou a patente de um dispositivo capaz de mudar o som de uma flauta doce de maneiras diversas, esse dispositivo foi introduzido muito próximo ao lábio¹⁰ do instrumento ou, em alguns casos, inserido dentro do bloco¹¹ do instrumento para produzir todas as notas de maneira otimizada.

Em 1995, o construtor Philippe Bolton registrou uma patente de um instrumento que ele descreveu como *flauta doce com amplificação elétrica* que previa a instalação de um condensador dentro da cabeça de uma flauta doce tenor, tornando a captação do som mais clara e criando um “instrumento eletroacústico” (BOLTON, 1998), que permitia ao intérprete utilizá-lo tanto de maneira acústica ou quanto conectado. Em 2009, o construtor Karl Danner desenvolveu o protótipo de um instrumento muito similar ao de Bolton, que passou a ser produzido e comercializado em massa pela fábrica alemã de flautas doces *Mollenhauer* sob o nome comercial de *Elody*, sendo esta a primeira flauta doce com alguma possibilidade de amplificação integrada a ser produzida em escala industrial e, assim como a de Bolton é, na verdade, um instrumento com um captador para amplificação do som, possibilitando o uso de unidades de efeitos (como racks ou pedais, por exemplo). Com diferente concepção tecnológica, observa-se ainda alguns instrumentos de sopro completamente eletrônicos, como por exemplo, com sensores de sopro e pressão labial, onde o som resultante não é de um instrumento acústico, mas sim, de um instrumento que produz sons através de um processamento PCM¹², assim como teclados sintetizadores.

Em 1986, Michael Barker, juntamente com o *Studio for Electro-Instrumental Music (STEIM)* de Amsterdã, idealizou uma flauta doce conectada a um sistema eletrônico, porém, com diferentes sensores – não apenas para a amplificação do som. O instrumento escolhido para a pesquisa foi uma flauta doce contrabaixo quadrada, desenvolvida pelo construtor alemão Joachim Paetzold. Este instrumento, por possuir superfície e chaves planas (e um grande tamanho) foi, aos olhos de Barker, ideal para o desenvolvimento de sua pesquisa com sensores em flautas doces, criando assim o que ele chamou de *midified blockflute* – flauta doce *midificada* – (O’KELLY, 1990. p. 79), pois este instrumento estava conectado a um sistema de dois computadores através de um controlador MIDI. Barker então instalou 24 sensores neste instrumento, onde 23 não alteravam o seu som acústico, mas sim interagem com um sistema formado por dois computadores.

No ano de 1994, a configuração desenvolvida por Barker foi estendida e atualizada pelo flautista, então seu aluno, Cesar Villavicencio (BARROS, 2010, p. 19). O instrumento, que foi rebatizado e recebeu o nome *e-recorder*, interage completamente com um computador, permitindo assim a manipulação de seu som em tempo real, por meio de controles e sensores instalados diretamente no instrumento.

Com abordagem parecida à de Villavicencio, Conforti & Güsewell (2015) apresentam um projeto intitulado *PRIME*¹³ *Gesture Recognition*, sendo uma pesquisa realizada na *Haute École de Musique Vaud Valais Fribourg* (Suíça), que investiga o reconhecimento e rastreamento gestual aplicado à flauta doce quadrada de Paetzold, através de diferentes sensores que interagem com um computador, sendo especialmente desenvolvido para *live-electronics*. Segundo Confor-

¹⁰ Em uma flauta doce, o lábio é a parte plana da abertura chanfrada localizada na parte superior do instrumento.

¹¹ Em uma flauta doce, o bloco é a parte interna de dentro da parte superior do instrumento que cria o bisel, geralmente a parte que possui cor diferente do resto do corpo.

¹² Modulação por Código de Pulso (PCM) do inglês *pulse-code modulation* (PCM). Método usado para representar digitalmente amostras de sinais analógicos.

¹³ *PRIME* é acrônimo para *Paetzold Recorder Investigation for Music with Electronics*.



ti & Güsewell (2015), diferentes sensores foram instalados no instrumento, sendo estes capazes de reconhecer o movimento dos dedos, pressão do sopro ou ainda a distância entre as chaves e o corpo do instrumento. Estes sensores então detectam as ações diretas do interprete, fazendo com que o resultado sonoro esteja ligado ao gestual do flautista.

A dificuldade de se amplificar a flauta doce por meios convencionais abriu caminho para o desenvolvimento de maneiras aprimoradas desta funcionalidade, permitindo que a flauta doce fosse não somente amplificada como também tivesse seu som processado por sintetizadores ou computadores. Desde os anos 1960, com sistemas tecnológicos rudimentares, especialmente se comparados ao século XXI, existiu o interesse de se integrar a flauta doce à alguma interface tecnológica, talvez pela facilidade de emissão sonora que este instrumento possui quando comparado à instrumentos de sopro como o oboé ou clarinete, dando a flauta doce a flexibilidade para este tipo de experimento que talvez outros instrumentos não possuam.

A INOVAÇÃO TÉCNICA E A PERFORMANCE DA FLAUTA DOCE

Quando se observa as tentativas de inovação da flauta doce nos últimos 50 anos, observa-se alguns pontos em comum: a tentativa de se criar um sistema de chaveamento para evitar dedilhados de forquilha, aproximando a maneira de digitação a alguns instrumentos de sopro com chaves (WAITZMAN, 1971, p. 71); fazer com que a flauta doce tenha uma sonoridade mais presente e regular, especialmente os instrumentos de tessitura média (como flautas doce tenor) ou os graves (O'KELLY, 1990, p. 26); aumentar a tessitura do instrumento, tanto na direção das notas agudas quanto das notas graves (assim como é em uma flauta transversal com chaveamento para fazer notas mais graves que sua extensão original; trazer para a flauta doce algumas capacidades eletroacústicas, para que o instrumento possa com facilidade ser utilizado na prática da música contemporânea com algum tipo de captação sonora ou até mesmo na música popular, por exemplo.

Mesmo entendendo que os instrumentos que tocamos podem modernos ou cópia de instrumentos antigos, deve-se lembrar que muitos destes instrumentos ditos por antigos e que são utilizados hoje, são na verdade instrumentos modificados: os instrumentos têm sido frequentemente distorcidos com o passar do tempo (BRAGA, 2015, p. 265). Há ainda a questão de mudanças feitas em épocas subsequentes para adaptar o instrumento aos ideais mais modernos.

Quando se considera só as composições para flauta doce após 1960, nota-se que estas são obras essencialmente dedicadas a instrumentos “tradicionais”, mesmo que fazendo o uso de técnicas estendidas. No catálogo de obras contemporâneas para flauta doce mantido pelo site *Stichting Blokfluit*¹⁴, de um universo de aproximadamente cinco mil obras catalogadas, quando se pesquisa por *Paetzold*, se obtém apenas 74 resultados e por *Harmonic* (para flautas doces harmônicas), obtém-se apenas 2 resultados.

CONCLUSÃO

Quando observado o panorama apresentado por estes instrumentos modernizados, entende-se que parte da pesquisa para o desenvolvimento de uma flauta doce modificada não visa

¹⁴ Fundado em 1998, o site *Stichting Blokfluit* (ou Fundação Flauta Doce) é um site holandês que mantém um catálogo de obras para flauta doce. Disponível em <<http://www.blockfluit.org>>. Acesso: 31 mar 2019.

criar um instrumento melhor ou com mais recursos, mas procura incorporar na flauta doce algumas possibilidades que até então não seriam possíveis, tanto por questões tecnológicas como por questões acústicas. Quanto à dinâmica do instrumento, mesmo que o uso de dedilhados alternativos seja, em parte, viável para a produção de alguma nuance sonora, o uso exaustivo desse tipo de dedilhado pode provocar certo 'atraso' na performance de uma obra musical, logo, um instrumento que apresente um mecanismo para dinâmica pode tornar a performance musical mais eficaz do ponto de vista técnico. Além disso, instrumentos amplificados podem facilmente integrar-se a outros instrumentos também amplificados, facilitando a performance da música eletroacústica, por exemplo.

Por fim, pode-se afirmar que o objetivo geral deste trabalho foi atingido na medida em que foram elencadas as modificações da flauta doce e seus reflexos nas possibilidades técnicas dos últimos 50 anos. Nota-se ainda que estas alterações não foram decisivas para uma profunda mudança de sua família ao longo dos últimos 50 anos, mas têm funcionado como uma possibilidade relevante para a performance da flauta doce.

REFERÊNCIAS

- BOULTON, P. (1998). The Electroacoustic Recorder. *The Recorder Magazine*, 18(6), 15.
- BRAGA, I. A. (2015). *Dolce Napoli: Approaches for performance Recorders for the Neapolitan Baroque repertoire 1695-1759*. Universiteit Leiden, Netherlands.
- BREUKINK, A. (2019, June 16). *Eagle website*. Retrived from www.eagle-recorder.com.
- BROWN, H. M. (1995). The recorder in the Middle Ages and the Renaissance. In J. M. THOMSON & A. ROWLAND-JONES (Eds.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (1. ed, p. 238). Cambridge.
- CONFORTI, S., & GÜSEWELL, A. (2015). "PRIME Gesture Recognition applied to the Paetzold recorder": new paradigms for the interaction between recorders' players and machines in live electronic music. *Dissonance*, 131 (março 2018), 10-15.
- GRISCOM, R., & LASOCKI, D. (2012). *The recorder: a research and information guide* (3. ed.). Nova Iorque: Routledge.
- O'KELLY, E. (1990). *The Recorder Today* (1. ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- TARASOV, N. Harmonische Blockflöte; Die Geschichte einer neuen Blockflöten-Generation, *Windkanal* 2/2004 (p. 14-21).
- THOMSON, J. M., & ROWLAND-JONES, A. (1995). *The Cambridge companion to the recorder*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WAITZMAN, D. (1971). A Plan to Promote the Development of a Modernized Recorder. *The American Recorder*, 12.



“TOCAR, COMPOR, ARRANJAR E... DA CAPO!”: A CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM IDIOMÁTICA EM UM REPERTÓRIO CROSSOVER PARA O CONTRABAIXO ACÚSTICO

FAUSTO BORÉM

UFMG, Grupo de Pesquisa “Pérolas” e “Pepinos” da Performance Musical
faustoborem@gmail.com

Resumo: Reflexão sobre a interação de três processos musicais criativos – tocar, compor e arranjar – reunidos na figura do performer e observados durante a preparação de um repertório *crossover* (erudito + popular) e eclético (canção erudita, canção de musical da Broadway, blues, balada e samba). Este estudo é centrado na escrita idiomática do contrabaixo acústico na preparação de um recital de âmbito internacional. Discuto aqui (1) a heterogeneidade de se tocar nos sete registros do contrabaixo, (2) o contínuo e progressivo refinamento da notação na partitura a partir da experimentação no instrumento, (3) a utilização de instrumentos melódicos e harmônicos e do corpo humano como instrumentos de percussão, (4) a exploração da relação texto-música, (5) a redução das instrumentações originais (orquestra sinfônica, grupos de câmara, bandas de blues e rock) para grupos menores: duo (contrabaixo e voz), trio (contrabaixo, voz e piano) e quarteto (contrabaixo, voz, piano e percussão) e (6) a busca de novas técnicas estendidas.

Palavras-chave: Construção da performance. Escrita idiomática para contrabaixo acústico. Composição, arranjo e performance no contrabaixo. Música crossover e gêneros musicais.

“Playing, composing, arranging and... Da capo!”:

the construction of an idiomatic language in a crossover repertoire for the double bass

Abstract: Reflection on the interaction of three creative musical processes - playing, composing and arranging - reunited in the performer's figure and observed during the preparation of a crossover (classical + popular) and eclectic repertoire (classical song, Broadway song, blues, ballad and samba). This study focuses on the idiomatic writing for the double bass in the preparation of an international recital. I discuss here (1) the performance heterogeneity in the seven double bass registers, (2) the continuous and progressive refinement of music score notation departing from experimentation on the instrument, (3) the use of melodic and harmonic instruments and the human body as percussion instruments, (4) the exploration of the text-music relationship, (5) the reduction of original instrumentations (symphony orchestra, chamber groups, blues and rock bands) to smaller ensembles: duo (double bass and voice), trio (double bass, voice and piano) and quartet (double bass, voice, piano and percussion) and (6) the search for new extended techniques.

Keywords: Performance construction. Idiomatic writing for the double bass. Double bass composition. Arrangement and performance. Crossover music and musical genres.

TOCAR, ARRANJAR E COMPOR PARA O CONTRABAIXO

Este estudo de natureza autoetnográfica¹ teve duas motivações pessoais: (1) um convite para que eu apresentasse um recital de novas composições e arranjos na Convenção Mundial de Contrabaixistas de 2019, promovido pela *International Society of Bassist (ISB)* e (2) o re-

¹ Como discutido anteriormente (BORÉM e TAGLIANETTI, 2016, p. 195-196), sou bastante parcimonioso em relação à pesquisa autoetnográfica, que é uma modalidade ainda polêmica mesmo na convergência das áreas em que surgiu (Estudos Culturais, Antropologia e Sociologia; veja Sparkes, 2000, p. 22), não apenas pelo risco de parcialidade por parte do pesquisador em relação à descrição de seus resultados, quanto pela falta de uma fundamentação sólida e qualidade de seus impactos. Na área de Música, especialmente na Performance Musical, observamos estes riscos e certa tendência das pesquisas autoetnográficas se tornarem relatos de experiência com reduzidas contribuições para o meio acadêmico.



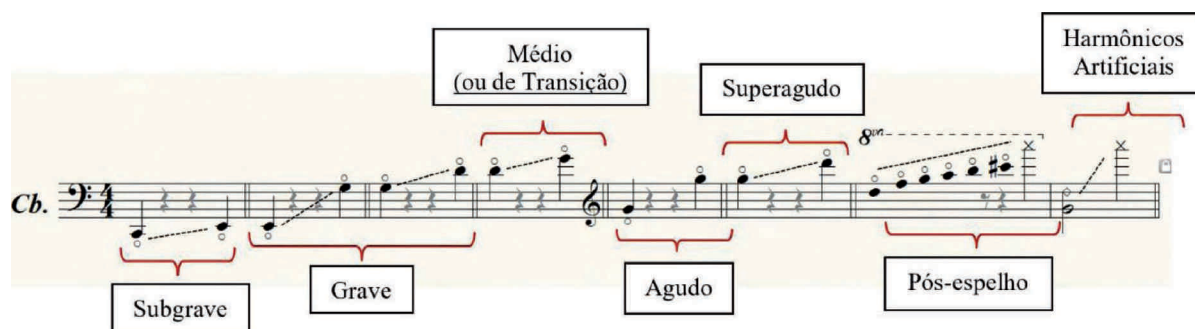
cebimento do prêmio *Grand Award* no Concurso Internacional de Pesquisa Científica sobre Contrabaixo de 2018, também promovido pela *ISB*. Este prêmio se refere a um estudo de natureza interdisciplinar (disponível em www.ojbr.com/volume-10-number-1.asp), em coautoria com o professor e pesquisador Guilherme Menezes Lage da Escola de Educação Física da UFMG, estudo que explica como a integração entre os sentidos da visão e do tato, integrados ao sentido da audição, permite um controle maior da afinação no instrumento. No estreito espaço deste artigo de natureza exploratória, trato breve e pontualmente de questões da escrita idiomática do contrabaixo em obras retiradas do programa deste recital: “*Dream with me*”, de Leonard Bernstein; “*My melancholy blues*”, de Freddy Mercury; “*Surprise samba*”, de Bill Mays; “*Canção de amor*”, de H. Villa-Lobos; “*Sol e Chuva*”, de Chico Buarque e Edu e “*Sunset Blues*”, de minha autoria. A seleção do repertório que deu origem a este estudo teve como base algumas características: (1) música a partir do século XX incluindo a voz (2) compositores eruditos com trânsito na música popular ou vice-versa (3) diversidade de estilos e gêneros. Já a criação dos novos arranjos e composições tiveram como base pequenas formações de câmara com o contrabaixo (duo, trio e quarteto), e (4) a busca de uma escrita idiomática que integrasse práticas de performance eruditas e populares.

Neste processo, três figuras criativas – o compositor, o arranjador e o performer – se misturam em uma só pessoa (o presente autor deste texto). Por isso, este é um processo muito mais gradual e exploratório do que se observa no padrão tradicional de composição ou, mesmo, quando ocorre a colaboração compositor-performer, que geralmente inclui duas ou três versões da partitura antes da versão final da obra. Se na relação compositor-intérprete, o compositor finaliza toda a escrita ou de trecho de seu processo criativo e entrega a partitura ao intérprete, por outro lado, quando há uma só pessoa como intérprete-compositor-arranjador, há o privilégio de um feedback concomitante. Assim, misturam-se, em tempo real, os processos de compor, arranjar e construir a performance. Quando o performer é também o compositor ou o arranjador, observa-se uma busca muito mais intensa da linguagem idiomática e, não raro, o desenvolvimento de novas técnicas instrumentais ou vocais. De fato, quase todas as partituras das músicas neste trabalho tiveram entre 6 e 10 versões, cujas correções, acréscimos e cortes foram documentados por meio de anotações em partituras impressas digitalmente. Os conceitos de *EdiP* (Edição de Performance, ou seja a notação musical do ponto de vista do performer) e *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual, ou seja, a combinação da notação musical com sinais gráficos para indicar eventos de uma performance) do meu *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música; Borém, 2019 e 2016) são utilizados nos exemplos musicais para apresentar e descrever as técnicas utilizadas nos arranjos e composições.

O CONTRABAIXO: SETE INSTRUMENTOS EM UM SÓ

A histórica falta de padrões construtivos e de homogeneidade do contrabaixo ao longo de sua tessitura e dimensões quase sobre-humanas, nos permite vê-lo como um instrumento com comportamento acústico muito variável nos seus diferentes registros. Partindo de uma terminologia proposta em estudo anterior (Borém, 2010, p. 53), proponho aqui o esquema abaixo (Exemplo 1) para melhor caracterizar os registros do contrabaixo em sete regiões diferentes²:

² **Registro Subgrave:** que vai do Dó1 (ou, excepcionalmente, em *scordaturas*, o Si-1 e, mesmo, o Sib-1) até o Mi1. No contrabaixo sinfônico, o Si-1 foi solicitado por Richard Strauss no poema sinfônico “*Assim falou Zaratustra*” (Cohen, 1989, p. 190). Ainda mais grave, um Sib-1 foi solicitado por Richard Wagner na ópera *Rien-*



Exemplo 1. Os sete registros do contrabaixo acústico, que o tornam um instrumento heterogêneo ao longo de sua tessitura.

Leonard Bernstein escreveu “*Dream with me*” em 1950 como parte do musical “*Peter Pan*”, mas uma mudança de planos da produção cortou esta e outras canções da trilha sonora na sua estreia na Broadway. Assim, impôs-lhes um longo ostracismo. Foi somente em 1997, que o norte-americano Alexander Frey, então maestro da Orquestra Filarmônica de Roma redescobriu “*Dream with me*”, gravando-a pela primeira vez em 2005 com a soprano Linda Eder (Lacher, 2009). O caráter onírico desta canção faz referência ao amor platônico da personagem Wendy, já adulta, pelo personagem adolescente que dá nome ao musical. Assim, a atmosfera “inatingível” e “sonhadora”, traduzida nos voos dos personagens é representada por Bernstein por meio de incessantes modulações para tons afastados. Na Introdução escrita especialmente para este arranjo (Exemplo 2), esta atmosfera ao mesmo tempo fugidia, leve e etérea é enfatizada por meio de (1) utilização de todos os 7 registros do contrabaixo, (2) utilização de harmônicos naturais/artificiais, (3) *rubati* antecedendo as modulações, (4) harmônicos artificiais com *glissandi*, (5) *ponticello* nos registros médio, agudo e superagudo do contrabaixo em *arco* e (6) arco simultâneo com *pizzicato*.

zi (BRUN, 1989), demandando que o contrabaixista abaixe em um tom a Corda solta Dó1, que é a nota mais grave do contrabaixo de 5 cordas (ou do contrabaixo de 4 cordas com extensão). (2) **Registro Grave**: que vai da nota Mi1 (Corda IV), passa pelo Sol2 (a fundamental da série harmônica da Corda I), e vai até o Ré3 na Corda I (uma 5ª justa acima da corda solta). (3) **Registro Médio** (ou de Transição): que vai do Ré3 na Corda I até o Sol3 na Corda I (1o parcial da série harmônica), que coincide com o início da posição tradicional de *capo tasto*. (4) **Registro Agudo**: que da primeira oitava acima das cordas soltas (início da posição tradicional de *capo tasto*) até duas oitavas acima das cordas soltas, ou seja, o 3o parcial da série harmônica (ex. na Corda I, o Sol4). (5) **Registro Superagudo**: que vai do 3o parcial da série harmônica até o final do espelho, por volta do 5o parcial da série harmônica (pois não há um padrão de comprimento do espelho do contrabaixo; na Corda I, por volta do Ré5). (6) **Registro Pós-Espelho**: que vai do final do espelho até o cavalete. (7) **Registro dos Harmônicos Artificiais**: que vai, aproximadamente da 1ª oitava de cada corda até, teoricamente, o cavalete.



harmônicos naturais em arco

registro superagudo em ponticello

harmônicos artificiais em pizz.

harmônicos artificiais com gliss. de arco

registro agudo em ponticello

arco + pizz.

registro sub-grave

acompanhamento em pizz. nos registros grave e medio

Exemplo 2. Introdução do arranjo para “*Dream with me*” de Leonard Bernstein, com utilização de diversos timbres nos sete registros do contrabaixo.

TOCAR, ARRANJAR, COMPOR E... DA CAPO!

Quase nenhum compositor chega à versão definitiva de uma obra na primeira vez que coloca suas ideias no papel. Mas quando a figura do instrumentista se mistura à do compositor e/ou do arranjador, a busca por uma versão definitiva e com uma linguagem idiomática sofisticada realmente é um processo de experimentação e evolução de ideias mais intensa até que cheguem à versão final na partitura.

Freddie Mercury se destacou como cantor eclético, compositor prolífico, letrista e arranjador do grupo de rock Queen. “*My melancholy blues*”, uma de suas canções menos conhecidas, é de cunho autobiográfico. No arranjo para voz e contrabaixo desta canção, seções ritmadas com *swing* (como na Introdução) alternam-se com seções em estilo recitativo com frases dialógicas entre os dois performers. O Exemplo 3 mostra o início das Versões 1, 4, 7 e 8 do arranjo, nos quais se pode observar a evolução da escrita idiomática. Na Versão 1, ainda incipiente, a *Introdução* tem apenas o caráter da realização rítmica (*swing*) e um cromatismo ascendente tirado da canção original de Freddie Mercury. Este cromatismo é colocado no registro agudo do contrabaixo junto com harmonias (G6 e Fo) que se traduzidas em cordas duplas ou arpejos de linhas melódicas. Este cromatismo foi utilizado como motivo recorrente ao longo de todo o arranjo. Na Versão 4, a linha do contrabaixo sai da região aguda e vai para a região grave, que se mostrou mais apropriada à instrumentação típica do gênero blues. Também foi atribuída uma segunda linha ao (à) contrabaixista, que deve realizar a técnica estendida de *arco + pizzicato* simultâneos. Nesta versão, a cantora tem a demanda de também participar da *Introdução* como percussionista, realizando o típico *finger snap*, marcando os tempos 2 e 4 do compasso quaternário, como o *hi hat* da bateria de jazz. Na Versão 7, o efeito de interrupção do som com a mão esquerda (*left hand mute*) e um solo em cordas duplas na região aguda são acrescentados ao contrabaixo. Na Versão 8, que é a versão final, a rítmica da percussão realizada pela cantora é refinada com o acréscimo de palmas das mãos e batidas nas coxas com o ritmo suingado de



colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias. Na textura a duas vezes (*pizz.* + *arco*) do contrabaixo, foram acrescentados o efeito de *glissando* em algumas notas com *arco* na voz inferior.

Exemplo 3. Processo progressivo de busca da escrita idiomática, observado em 4 versões na *Introdução* composta para o arranjo para voz e contrabaixo de “*My melancholy blues*”, de Freddie Mercury. Versão 1: realização rítmica do gênero blues, cromatismo e harmonias G6 e Fo; Versão 4: *finger snap* e textura *arco+pizz.*, Versão 7: *l.h.* (efeito *left hand mute*) e cordas duplas; Versão 8: *groove* nas mãos e pernas da cantora, *arco* com *glissandi*.

“O CONTRABAIXO COMO UM TAMBOR...” E OUTROS INSTRUMENTOS

Bertram Turetzky já anunciava o potencial percussivo do contrabaixo em seu tratado sobre a escrita idiomática deste instrumento (1989, veja capítulo *The Bass a Drum*). Aqui, na *Introdução* composta para o arranjo de “*Surprise Samba*”, de Bill Mays (que arranjei para quarteto de voz, contrabaixo, piano e percussão), esta possibilidade foi utilizada dentro de um contexto do samba brasileiro. A ambientação sonora é cênica e simula o início de um jogo de futebol com as charangas de torcidas, explorando as possibilidades percussivas dos três instrumentistas (Exemplo 4). Após um apito de juiz de futebol soar forte na plateia (onde o percussionista deve se encontrar antes de subir ao palco com um tamborim), o contrabaixo imita um *riff* típico da cuíca, realizando *glissandi* curtos ascendentes e descendentes sem alturas definidas, partindo do registro agudo para o registro superagudo do instrumento. Simultaneamente, o pianista percute a madeira do piano, imitando um *groove* do tamborim. E, antes de realizar um *pizzicato* com a mão esquerda, o contrabaixista imita um surdo tocando com o punho fechado no tampo do instrumento em duas regiões graves, mas distintas.



Samba de breque $\text{♩} = 88$ to Bill Mays at 1

Exemplo 4. Introdução do arranjo para “*Surprise Samba*”, de Bill Mays, com referências percussivas de uma partida de futebol: apito do juiz e cuica, tamborim e surdo.

A RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA ENTRE O CONTRABAIXO E A VOZ

No arranjo para voz e contrabaixo de “*Sol e Chuva*” de Chico Buarque e Edu Lobo, a sofisticada letra do poema, que trata do desejo de libertação feminina no amor, dá margem para se buscar imagens que refletem este conteúdo. O trecho “...Sim, pode vir uma enxurrada e levar tudo que eu tinha...” é um índice de perda (material e psicológica) devido ao movimento brusco da água de tempestade. Por isso, logo após a palavra “*enxurrada*” (Exemplo 5), esta imagem é sugerida, virtuosisticamente, com a técnica estendida de *glissando* de cordas duplas em *pizzicato* (o bicoorde de 10ª maior Sol1- Si2, obtido com uma forma de mão esquerda não convencional, que toca as cordas I e IV), que parte do registro grave e sobe, levando a um cromatismo descendente, também em *pizzicato*, no registro agudo.

Exemplo 5. Relação texto-música no arranjo de “*Sol e Chuva*” de Chico Buarque: contorno melódico virtuosístico que sobe e desce no contrabaixo em *pizzicato* (*glissando* de 10ª maior ascendente no registro grave + cromatismo descendente no registro agudo) sugerindo “...pode vir uma enxurrada”.



REDUZINDO UMA ORQUESTRAÇÃO SINFÔNICA PARA O DUO DE VOZ E CONTRABAIXO

“Canção de Amor” é um dos quatro poemas que Heitor Villa-Lobos encomendou a Dora Vasconcelos para melodias que ele já havia escrito para o filme da MGM “Green Mansions” e que, depois, resolveu reutilizá-las no poema sinfônico “Floresta do Amazonas” (Hatoum, 2010, p. 12). Um dos desafios deste arranjo foi reduzir a enorme orquestração desta que é “... uma de suas últimas composições de grande porte” (Hatoum, 2010, p. 11). Assim, a partir da partitura para orquestra completa (com coro e instrumentos adicionais brasileiros), foram filtradas informações para se chegar ao duo voz e contrabaixo, de natureza eminentemente melódica. Para preservar uma variedade instrumental mínima, buscou-se uma exploração de técnicas estendidas do contrabaixo de maneira a sugerir outros instrumentos e realizar texturas com mais de uma voz ao mesmo tempo. O Exemplo 6 mostra a utilização de um longo trecho em harmônicos naturais no contrabaixo com *arco*, como se fosse uma flauta, pontuado ocasionalmente com *pizzicati* de mão esquerda (*l.h. pizz.*) em cordas soltas no registro grave, ambos fazendo um contraponto à linha do canto.

Exemplo 6. Linha do contrabaixo em estratos contrastantes para acompanhar a voz no arranjo de “Canção de amor” de H. Villa-Lobos: harmônicos naturais com *arco* (sugerindo uma flauta, nos registros superagudo e pós-espelho), alternando com *pizzicati* de mão esquerda em cordas soltas (registro grave).

O Exemplo 7 mostra outra emulação instrumental no contrabaixo, o qual é tocado como se fosse um violão sincopado para acompanhar a voz. Aqui, a linha mais grave do baixo é tocada pelo polegar e a linha de bicordes é tocada em *plaquê* com os dedos 1, 2 e 3 da mão direita.



Exemplo 7. Técnica estendida emulando um acompanhamento de violão no arranjo para voz e contrabaixo de “Canção de amor” de H. Villa-Lobos.

BUSCA DE NOVAS TÉCNICAS ESTENDIDAS

No arranjo para “*Surprise samba*”, de Bill Mays, parti apenas da *lead sheet* para chegar à formação de quarteto para voz, contrabaixo, piano e percussão. Busquei uma intensa exploração de técnicas estendidas no contrabaixo para emular uma instrumentação diversa em um único instrumento. Isto resultou em vários trechos com intervenções curtas com técnicas muito diversas de timbre e articulação, o que exige uma grande coordenação motora na sua realização. O excerto mostrado no Exemplo 8, retirado da Versão 8 deste arranjo (de um total de 10 versões), mostra as muitas alterações que buscaram, no seu estilo composicional, remeter tanto à escrita pontilhista e atonal da Segunda Escola de Viena, quanto à estética do *free jazz*, refletindo a natureza *crossover* que permeou este projeto. Pode-se observar aí uma combinação destas técnicas, algumas pouco utilizadas no contrabaixo: (1) *pizz. hammer on* ascendente com *glissando* descendente, (2) *pizz. Bartok* com *glissando* ascendente, (3) *glissando* de *pizz.* para se chegar a harmônicos naturais em cordas duplas, (4) *glissando* de oitavas em *pizz.*, (5) *pizz. Bartok* com *pull off* duplo para se chegar à corda solta, (6) *glissando* de harmônico artificial ascendente seguido de descendente com *molto vibrato*, (7) declamação e declamação simultânea ao tocar e (8) *rasgueado* de *pizzicato*.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo criativo de natureza autoetnográfica (tocar, arranjar e compor, ciclicamente), buscou-se o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo acústico em um repertório diverso, abrangendo os gêneros da canção erudita, canção de musical da Broadway, samba, balada e blues. A estética *crossover* foi explorada internamente às canções, combinando-se técnicas instrumentais da música erudita (harmônicos naturais e artificiais, *ponticello*, *pizzicato* de mão esquerda, *pizzicato Bartok*, registros extremos do instrumento, cordas duplas com *arco* e *pizz.*) e da música popular (*hammer on*, *pull off*, *pizzicato* com *glissando*, *finger snap*). Buscou-se também uma ampla utilização de técnicas estendidas no contrabaixo (texturas com dois, três e quatro estratos; imitação de outros instrumentos, como flauta, violão, cuíca e surdo; percussão no corpo dos performers e declamação).

Espero que o repertório aqui desenvolvido possa servir de referência para 1) uma melhor compreensão do processo cíclico vivenciado pelo performer-compositor-arranjador; 2) o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo acústico de hoje; 3) a ampliação das práticas de performance do instrumento e, especialmente, das técnicas estendidas; 4) as adaptações idiomáticas realizadas em reduções da instrumentação; e 5) inspirar a integração dos repertórios erudito e popular e a criação de técnicas instrumentais ecléticas (como o *crossover*).

REFERÊNCIAS DE TEXTOS

BORÉM, Fausto. (2010) *Um Sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*. Belo Horizonte: UFMG. 187 p. (Tese de Pós-Doutorado).

BORÉM, Fausto. (2019) *mAAVm: um método de análise de áudios e vídeos de música e suas ferramentas*. Belo Horizonte: UFMG, 25p. (Projeto de pesquisa submetido e aprovado pelo CNPq).

BORÉM, Fausto. (2016) *MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música*. *Musica Theorica*, v.1, p. 1-37. São Paulo: TeMA/USP.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana. (2016) Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). *Opus*, v.2, n.2. Campinas: UNICAMP, 2016, p. 195-196. DOI 10.20504/opus2016b2208.

BRUN, Paul. *A History of the double bass*. (1989). Trad. Lynn Morrel e Paul Brun. Enschede, Holanda: Febodruk Press.

COHEN, Irving Hersch. (1967) *The historical development of the double bass*. New York: New York University. 263p. (Tese de Doutorado).

HATOUM, Milton. (2010) *Floresta do Amazonas*. Texto de apresentação no encarte do CD Floresta do Amazonas, com Orquestra do Estado de São Paulo, John Neschling (maestro da or-



questra), Anna Korondi (soprano), Coro masculino da OSESP, Naomi Munakata (maestro do coro). São Paulo: OSESP, 2010.

LACHER, Iene. Peter. Wendy. Lenny? (2008) *Los Angeles Times*. Seção Teatro. Santa Barbara. 14 de dezembro, 2008. p. 1-2. Disponível em <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-dec-14-ca-peter-pan14-story.html>. (Acesso em 3 de agosto, 2019).

SPARKES, Andrew. C. (2016) Autoethnography and Narratives of Self: Reflections on Criteria in Action. *Sociology of Sport Journal*, v. 17, p. 21-43, 2000. Disponível em: <https://tinyurl.com/y6ezbjba>. Acesso em: 29 nov. 2016.

TURETZKY, Bertram. (1989). *The Contemporary Contrabass*. 2. ed. rev. Berkeley: University of California.

REFERÊNCIAS DE PARTITURAS

BERNSTEIN, Leonard. (1950) *Dream with me*. Canção do musical Peter Pan (partitura para trio de voz, violoncelo e piano). Winona, Minnesota: Hal Leonard.

BORÉM, Fausto. (2018) *Sunset Blues*. Partitura para canto e contrabaixo. Belo Horizonte: Musa Brasiliis (edição do compositor).

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. (1994) *Sol e chuva*. In: Song Book - Edu Lobo. Transcrito e editado por Almir Chediak. Revisão de Ian Guest e Ricardo Gilly. Rio de Janeiro: Editora Lumiar (leadsheet). p. 207.

MAYS, Bill. (2018) *Surprise Samba*. New York: manuscrito (leadheet do compositor).

MERCURY, Freddie. (2018) *My melancholy blues*. (transcrição a partir de vídeo no Youtube). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=85gBquP4y3k>. (Acesso em 3 de janeiro, 2018).

VILLA-LOBOS, Heitor; VASCONCELOS, Dora. (2002) *Canção de amor*. Canção do poema sinfônico Floresta do Amazonas. Revisão e edição de Roberto Duarte. Rio de Janeiro; Academia Brasileira de Música (partitura eletrônica).



NATAL





4 EPIGRAMAS DE JOSÉ HENRIQUE LINS PARA VOZ E PIANO

CLAUDIA CUNHA
(UFRJ)

claudiarobertacunha3@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o ciclo *Epigramas* de José Henrique Lins, o qual é formado por quatro curtas canções compostas em 1986, com poemas de Oswald de Andrade, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade: *Fim e Começo*, *Epigrama n. 9*, *Cerâmica* e *Oferta*. O artigo apresenta um breve resumo biográfico do compositor, que faleceu com apenas 37 anos e permanece desconhecido fora do meio musical pernambucano do qual participou. Após este resumo biográfico, o artigo apresenta uma breve discussão sobre os poemas utilizados e sobre os elementos musicais por meio dos quais o compositor expressou o conteúdo poético dos textos. A discussão sobre os *Epigramas* demonstra que o compositor utilizou elementos da harmonia tradicional, porém subvertendo algumas expectativas, correspondendo dessa forma com o caráter incerto dos poemas. Os *Epigramas* encontram-se entre 39 canções que foram editadas pela autora e são apresentados com o intuito de serem utilizados para alunos iniciantes de canto, como uma alternativa para a introdução do repertório brasileiro contemporâneo, devido à sua relativa simplicidade e curta duração.

Palavras-chave: José Henrique Lins. Canção de câmara brasileira. Performance.

4 Epigrams of José Henrique Lins for voice and piano

Abstract: This article presents the song cycle *Epigramas* by José Henrique Lins, which is formed by four short songs composed in 1986, with poems by Oswald de Andrade, Cecília Meireles and Carlos Drummond de Andrade: *Fim e Começo*, *Epigrama n. 9*, *Cerâmica* e *Oferta*. The article presents a brief biographical summary of the composer, who died with only 37 years of age and remains unknown outside of the musical community of the state of Pernambuco. After this biographical summary, the article presents a short discussion about the poems and about the musical elements through which the composer expressed the poetic content of the texts. The discussion about the *Epigramas* demonstrates that the composer used elements of traditional harmony, but subverting some expectations, this corresponding to the uncertain character of the poems. The *Epigramas* are among 39 songs edited by the author and are presented with the goal of being used by beginning voice students, as an alternative to the introduction of Brazilian contemporary repertoire, due to their relative simplicity and short duration.

Keywords: José Henrique Lins. Brazilian chamber song. Performance.

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta o ciclo *Epigramas* de José Henrique Lins (1963-2000), que inclui quatro curtíssimas canções, compostas em 1986. Os manuscritos das partituras foram obtidos pela autora, que providenciou sua edição utilizando o programa MuseScore. As canções possuem nível de dificuldade apropriado para alunos iniciantes e podem ser uma alternativa eficaz para a introdução do repertório brasileiro contemporâneo. O objetivo deste trabalho é fornecer subsídios que auxiliem na tomada de decisões do *performer* para o estudo e a interpretação das canções, por meio de uma discussão sobre os poemas e elementos musicais utilizados nas canções.

O artigo também mostra um resumo biográfico do compositor, considerando que ele permanece bem desconhecido fora de um círculo de pessoas que interagiram com ele em Recife durante sua breve vida. É importante observar que qualquer discussão biográfica deve ser “acompanhada de uma discussão mais ampla sobre a questão da singularidade de um indivi-

duo versus o contexto social e histórico em que está inserido”. (GOLDENBERG, 1997, p. 36). A coleta de dados para a elaboração deste resumo biográfico foi realizada por meio de questionários e entrevistas.

As discussões sobre os poemas e a estrutura musical das canções terão suporte nos parâmetros de análise musical propostos por LaRue (1970) e na análise literária do texto poético abordada por Goldstein (1995). De acordo com Goldstein:

Não há ‘receitas’ para analisar e interpretar textos, nem isto seria possível, dado o caráter particular e específico de cada criação de arte. O próprio texto deve sugerir ao estudioso quais as linhas de seu trabalho. Mas, de certo modo, é possível pensar-se em “técnicas” de análise que seriam uma espécie de auxiliar para o trabalho com texto. (GOLDSTEIN, 1995, p. 6).

LaRue aborda a inter-relação entre palavra e música sob o ponto de vista vocal, por meio de uma perspectiva analítica que facilita a solução de eventuais problemas técnicos de execução, conseqüentemente resultando em melhores resultados para a interpretação.

O COMPOSITOR

Nascido em Olinda/PE, no dia 02 de novembro de 1963, José Henrique Lins Cabral de Mello iniciou aulas de piano com sua mãe aos seis anos de idade. Mudou frequentemente de cidade devido à carreira militar do pai, até retornar a Olinda em 1981. Neste mesmo ano, Henrique Lins ingressou no Colégio de São Bento de Olinda para dar continuidade aos estudos do segundo grau, onde havia um incentivo à prática de atividades artísticas para os alunos, com uma banda marcial, um grupo de teatro e um Centro de Educação Musical (CEM), criado em 1979 pelo professor e regente Jader de Alemão Cysneiros¹ (1953). Em 1982, entrou no coral e inscreveu-se nos cursos de piano, solfejo e teoria musical. Em 1985, ingressou no curso de licenciatura em Música na UFPE; posteriormente, entraria no bacharelado com habilitação em canto, tornando-se também aluno particular da professora de canto Arlinda Rocha² (1908-1993).

Nessa década, teve início uma série de atividades musicais que marcaram sua formação e delinearam sua atuação profissional. Iniciou sua participação como cantor do Madrigal Revivis, regido pelo maestro Geraldo Menucci³ (1929), cujo repertório era dedicado ao Renascimento. Começou a atuar como preparador vocal do coral da AABB por volta de 1985 e, em 1986, assumiu a direção do Madrigal Revivis. Em 1987, teve início o Madrigal Reflexus e os trabalhos em conjunto com a Camerata ad Libitum, com um repertório predominantemente voltado aos períodos Renascentista e Barroco. A música antiga assumiria de fato um papel de protagonista em sua trajetória profissional. Suas atividades como docente iniciaram no Conservatório Pernambucano de Música (1988-1990), onde assumiu classes de canto e a preparação do vocal

¹ Jader de Alemão Cysneiros foi o idealizador e diretor do Centro de Educação Musical do colégio São Bento de Olinda. Exerceu as funções de regente da banda marcial e do coral do colégio. Foi professor da Staatlichen Jugendmusikschule Hamburg (Escola Juvenil de Música de Hamburgo).

² Arlinda Rocha foi fundadora dos cursos de canto no Conservatório Pernambucano de Música e na Universidade Federal de Pernambuco.

³ Geraldo Menucci foi violinista e regente auxiliar da Orquestra Sinfônica do Recife. Regeu o madrigal Revivis e criou a Fundação Centro de Criatividade Musical de Olinda - FCCMO.



do Coro Ernani Braga, sendo que, em 1991, ingressou como professor de canto no departamento de música da UFPE.

Sua atuação foi marcante como professor de canto, preparador vocal, regente e diretor artístico. Tinha um temperamento crítico e perfeccionista que, muitas vezes, fazia com que se excedesse em seus comentários, causando desapontamentos em alguns alunos. Por outro lado, seu perfeccionismo impulsionou os grupos dirigidos por ele a produzir performances excelentes. Pelo que nos revelaram alguns dos entrevistados, a atividade de compor músicas era um dilettantismo, um divertimento ao qual dedicava-se nas horas vagas, exercitando a escrita autoral com base em seus conhecimentos e em sua aguçada e sensível percepção musicais, sem nunca ter estudado composição de fato, sendo autodidata nesta área.

Seu trabalho contribuiu de maneira significativa para a divulgação e propagação do repertório Renascentista e Barroco, assim como para a formação de cantores e de público para música antiga no Recife e no Estado de Pernambuco. Trabalhou incansavelmente e lutou bravamente até 2000, ano em veio a falecer, com apenas 37 anos. Tendo tido um impacto significativo em sua breve vida, podemos apenas imaginar como suas atividades de composição teriam se desenvolvido caso ainda estivesse vivo.

EPIGRAMAS

Com base nos manuscritos encontrados, podemos afirmar que os Epigramas foram as primeiras experiências do compositor neste gênero. As quatro canções (*Fim e Começo*, *Epigramas nº9*, *Cerâmica*, *Oferta*) são curtas, como o próprio nome sugere:

1. pequena composição em verso sobre qualquer assunto;
2. composição poética breve, satírica, que expressa, de forma incisiva, um pensamento ou um conceito malicioso; sátira;
3. palavra mordaz, dito picante, sarcasmo, zombaria, etc. introduzida em uma composição em prosa ou verso, em uma conversa, uma narrativa;
4. dito picante, mordaz. (HOUASSIS, 2004)

Este tamanho reduzido é uma característica que poderemos verificar em composições posteriores, como os ciclos *Três recitativos* e *Três miniaturas*, de 1996. Vemos neste ciclo e em grande parte de suas canções a preferência de Henrique Lins por poetas modernistas. Lins identificava-se com a rebeldia dos modernistas, que difundiam a liberdade quanto à forma e ao conteúdo, reagiam aos preceitos românticos e ao formalismo parnasiano e escreviam versos livres, usando a linguagem coloquial e gírias (CAMPOS, 1978).

Fatores que tornam estas canções compatíveis com o nível de iniciantes incluem linhas vocais que não ultrapassam uma oitava, que exploram arpejos e intervalos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª e 8ª com frequência e frases curtas que podem ser executadas por principiantes que ainda não dominam, do ponto de vista técnico, o apoio, a projeção vocal e a utilização dos ressonadores supra-glóticos. A música utiliza uma linguagem tonal que não se comporta da maneira esperada em vários momentos, podendo-se argumentar que o nosso ouvido procura inconscientemente resoluções harmônicas tradicionais.



FIM E COMEÇO

Esta canção utiliza um poema de Oswald de Andrade (1890-1954), parte do livro *Pau Brasil*, escrito em 1925 e tido como um dos livros mais importantes do modernismo brasileiro.

*A noite caiu com licença da Câmara
Se a noite não caísse
Que seriam dos lampiões?*

O poema *Fim e Começo* faz parte da seção denominada “RP1”, abreviação da sigla de “Rápido Paulista”, trem que ligava a cidade de São Paulo ao Rio de Janeiro (DE OLIVEIRA, 2001). Neste momento, o poeta faz uma rememoração afetiva desse trajeto, sugerindo a imagem do trem noturno passando por pequenas cidades com ruas iluminadas por lampiões.

A primeira nota da canção é um lá oitavado no piano, seguido do acorde de sol sustenido diminuto, sugerindo que estamos na tonalidade da Lá menor (Exemplo 1). A canção prossegue alternando-se a voz e o piano, sendo que, até o compasso 15, todas as notas pertencem a arpejos do acorde de sétima da diminuta. A peça alterna os compassos 9/8 e 6/8 até o compasso 8, que introduz um compasso 2/4. Com um tempo mais lento a partir do compasso 11, percebemos uma ênfase na atmosfera de dúvida e questionamento dos dois últimos versos do poema. A mudança para Sol natural no compasso 15 marca a primeira mudança harmônica desde o 1º compasso inteiro da peça, seguida de um salto de sétima maior na voz, o maior intervalo da peça, sinalizando também a importância do significado dessa última frase.

Exemplo1. *Fim e Começo* de Henrique Lins, Compassos 1-6.



EPIGRAMA N. 9

De autoria de Cecília Meireles (1901-1964), este poema faz parte do livro intitulado *Viagem*, publicado em 1937, composto por noventa e nove poemas, dos quais treze são epigramas. O livro é uma espécie de viagem introspectiva, reflexiva e intimista, considerado como uma das mais importantes obras da autora. Há neste livro muitas características do modernismo brasileiro, em especial alusões a sonhos e fantasias, traços nítidos da fase simbolista da poeta (COELHO, 2001).

*O vento voa,
a noite toda se atordoa,
a folha cai.
Haverá mesmo algum pensamento
sobre essa noite? sobre esse vento?
sobre essa folha que se vai?*

Em seis versos livres, com um esquema de rima AABCCB, o poema apresenta uma atmosfera reflexiva que é sugerida por vários elementos na estrutura da composição. O trêmolo agitado inicial do piano, sobre um acorde de Ré meio-diminuto, sugere o vento e confere um caráter melancólico ao início da canção. Na palavra “atordoa”, o acorde muda para um acorde diminuto (com a passagem do Dó para o Si), enfatizando dessa forma o significado desta palavra (Exemplo 2). A linha vocal, quase silábica, escrita com colcheias pontuadas e construída com intervalos de 4^a e 3^a, desenvolve-se utilizando as mesmas notas da harmonia do piano e cria uma textura rítmica contrastante entre a voz e o instrumento. Nos compassos 5 e 6, com dinâmica *mp*, o texto ‘a folha cai’ é escrito com intervalo de um trítone descendente, um recurso pictórico para expressar o sentido do verbo “cair” (Exemplo 2). No compasso 5, o Sol, sem nenhum acorde na palavra “a folha”, deixa o ouvinte sem entender inicialmente o sentido harmônico deste trecho, o qual é esclarecido no compasso seguinte, que introduz outro acorde de sétima da diminuta, um semitom abaixo do anterior.

Exemplo2. *Epigrama n. 9* de Henrique Lins, Compassos 3-6.



O sentido de dúvida e indagação dos três últimos versos inicia-se no compasso 7 com o verbo no futuro do presente (“haverá”). A primeira pergunta surge numa frase ascendente delimitada dentro do arpejo entre o Mi 3 e o Mi 4, sobre acordes longos que fazem sobressair o desenho da linha vocal. O compasso 7, com Lá Maior na primeira inversão, sugere que tonalidade central poderia ser Ré menor, porém esse acorde nunca aparece. O Lá como dominante é acrescido de intervalos de 7^a, 9^a e 11^a no compasso seguinte. Sua resolução é, porém, frustrada no compasso 11 por um retorno à harmonia inicial.

As duas últimas perguntas são feitas com frases descendentes, as interrogações sucedendo-se de maneira enfática. O baixo move-se de forma cromática nos compassos 11 e 12, com uma sucessão de acordes inesperados: Si maior, Mi aumentado e Fá menor, antes do baixo retornar ao Ré no compasso 13, porém com um acorde de Sol menor na mão direita, ressaltando o caráter das perguntas sem resposta do texto. A impressão deste acorde é como se ele fosse resolver para um acorde de Ré menor, porém isso não ocorre, deixando ouvintes e intérpretes suspensos na dúvida do poema.

CERÂMICA

De Carlos Drummond de Andrade, este poema foi publicado em 1962, como parte do livro *Lição das Coisas*.

*Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
Ela nos espia do aparador.*

O poema revela um olhar melancólico e cético do presente diante do passado, por meio da imagem de cacos que foram se quebrando com o passar do tempo e que nunca voltarão a ser o que eram um dia. O ceticismo é demonstrado pela falta de utilidade desta xícara que nos espia indiferente.

O compositor expressa o poema de forma bem-sucedida e criativa. A estrutura rítmica da mão esquerda do piano continua a mesma do início ao fim da canção; seu padrão rítmico, reforçado pelas notas graves duplicadas em oitavas, parece sugerir a movimentação de um pêndulo a contar as horas e os dias (Exemplo 3). Na mão direita, os grupos de semicolcheias podem sugerir os cacos da vida colados. O acorde central da peça é uma sétima da dominante sobre Ré, porém sempre invertida, com a 7^a ou a 3^a no baixo, fazendo um trítone, sendo interessante observar que essa dominante não se resolve para Sol, criando porém uma relação com o epigrama anterior, que terminou justamente em Sol menor. No compasso 2, quando a voz entra, esse acorde a passa a possuir um intervalo de 9^a também e, no compasso 4, de 11^a.

Na segunda metade do compasso 6, o baixo enfim muda, havendo uma sugestão de Mi Maior ou de Dó menor, sendo este último acorde reforçado por um arpejo no baixo nos compassos 6 e 7. Entre os compassos 8 e 13, continuamos a alternância entre Dó menor e sétima da dominante sobre Ré, até a música gradualmente se dissolver para uma nota Dó nos compassos 14 e 15.



quase dramático

Canto

Piano

mp sempre

Canto

Pno.

cresc.

Os ca - cos da vi - da, co -
la - dos, for - mam u - ma es tra - nha xí - ca - ra. Os

Exemplo3. *Cerâmica* de Henrique Lins, Compassos 1-6.

OFERTA

Escrito por Oswald de Andrade, este poema faz parte do livro de 1927 “Primeiro caderno do aluno de poesia”, o qual descreve com poemas telegráficos e paródias as diversas fases da infância, adolescência, maturidade e velhice.

Quem sabe
Se algum dia
Traria
O elevador
Até aqui
O teu amor

Canção miniatura de apenas sete compassos (Exemplo 4), sua estrutura lembra um recitativo *secco* das óperas do século XVII. Assim como a segunda canção do ciclo, esta começa com a sonoridade de um acorde meio-diminuto (tendo o compositor escrito a nota Si em vez do Dób que faria sentido harmonicamente). No compasso 2, o compositor nos apresenta com um acorde de sexta aumentada, também escrito enarmonicamente, com Fá em vez de Mi sus-tenido. Este acorde normalmente se resolveria para um Fá sus-tenido maior, porém Henrique Lins resolve para um acorde maior com a quinta diminuta; no compasso seguinte, com a adi-



ção de Mi bemol, o acorde novamente torna-se um acorde meio-diminuto. Os compassos 4 e 5 parecem apresentar uma lembrança da sétima da dominante do 3º Epigrama. O 2º tempo do compasso 5 retorna ao acorde meio-diminuto inicial e o compasso 6 retorna ao acorde de sexta aumentada do compasso 2. Porém, desta vez, ele não resolve da mesma forma: as vozes internas realizam um movimento cromático (Dó sustenido para Ré e Si para Si bemol), com a música terminando em Sol menor, criando dessa forma uma unidade com o final do 2º Epigrama.

The image displays a musical score for the piece 'Oferta' by Henrique Lins, covering measures 1 through 8. The score is presented in two systems. The first system (measures 1-4) is in 4/4 time. The vocal line (Canto) begins with a rest in measure 1, followed by a melodic line starting in measure 2 with the lyrics 'Quem sa-be se al-gum di - a tra -'. The piano accompaniment (Piano) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The second system (measures 5-8) changes to a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major). The vocal line continues with the lyrics 'ri - a o_e - le - va - dor a - té a - qui o teu a - mor!?' and includes a 'rall....' marking. The piano accompaniment (Pno.) uses a variety of dynamics including mezzo-piano (*mp*), piano (*p*), and pianissimo (*pp*), along with another 'rall....' marking. The score concludes with a final cadence in measure 8.

Exemplo 4. *Oferta* de Henrique Lins, Compassos 1-8.

COMENTÁRIOS FINAIS

Nesta breve discussão, percebemos que Henrique Lins utiliza elementos da harmonia tonal tradicional, porém usados de forma diferentes e, às vezes, surpreendente para os ouvintes. As surpresas harmônicas são utilizadas de forma intencional para ilustrar o caráter interrogativo e incerto dos poemas utilizados em cada um dos Epigramas. O compositor também demonstra ser capaz de utilizar poucos elementos de forma econômica, sucinta e expressiva. Por exemplo, a primeira canção é unificada por meio de um acorde de sétima da diminuta; a segunda e quarta canções utilizam acordes meio-diminutos; enquanto a terceira canção é baseada em um acorde de sétima da dominante. O compositor utiliza esses elementos de modo a fazer com que ouvintes e intérpretes encontrem-se em um ambiente sonoro familiar que, no entanto, comporta-se de forma imprevisível, ressaltando dessa maneira o caráter dos poemas. Propomos ser esse entendimento de grande importância para que intérpretes das canções possam expressar o caráter destas de forma acentuada e precisa.



REFERÊNCIAS

- CAMPOS, G. (1978). *Pequeno dicionário de arte poética*. Editora Cultrix.
- COELHO, N. N. (2001). Cecília Meireles: vida e obra. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 21(28-29), 11-17.
- De CECÍLIA, M. N. D. P. (2015). *Doutorado em Letras–Literatura Brasileira*.
- GOLDENBERG, M. (1997). *A arte de pesquisar*. Editora Record.
- GOLDSTEIN, N. S. (1995). *Versos, sons, ritmos*. Editora Ática.
- HOUAISS, A. (2004). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. rev. Objetiva, Rio de Janeiro.
- KOBBÉ, G. (1991). *O livro completo da ópera*. Trad. Clóvis Marques. Org. Conde de Harewood. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- LaRUE, J. (1970). *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal* (No. 781). Estados Unidos.
- LARROUSSE. (2004). *Dicionário Larousse Ilustrado da Língua Portuguesa*, Editora Larrouse, Rio de Janeiro.
- SALGUEIRO, W. C. F. (2003). “Aos que me dão lugar no bonde”: breve guia para Drummond (seguindo a obra do poeta). *IPOTESI–REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS*, 7(1), 99-109.
- TEIXEIRA, A. L. (2014). A LETRA E O MITO: Contribuições de Pau Brasil para a consagração bandeirante nos anos de 1920. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 29(86), 29-44.



CONTRIBUIÇÕES DO CHORO PARA O ENSINO DAS PRÁTICAS EM CONJUNTO

MARCO CESAR DE OLIVEIRA BRITO
UFRN
mcbandolim@hotmail.com

EZEQUIAS OLIVEIRA LIRA
UFRN
ezequiaslira7@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta discussões preliminares de pesquisa em andamento acerca das contribuições do choro para o ensino das práticas de conjunto no contexto acadêmico. Destacaremos os reflexos das tradições das rodas de choro e a figura do Instrumentista Solista Colaborador, na condução pedagógica da prática. Fundamentamos este texto em nossa experiência empírica de mais de 30 anos como músico e pedagogo, especialista nesse gênero, e em entrevistas com músicos renomados de circulação nacional no cenário do choro.

Palavras-chave: Roda de choro. Prática de conjunto. Choro. Violão acompanhador.

Choro's Contributions to Teaching of joint practices

Abstract: This article presents the preliminary discussions of ongoing research about the contributions of Choro to the teaching of joint practices in the academic context. We will highlight and reflect the traditions of the Choro circle and the figure of the Soloist Collaborating Instructor, in the pedagogical conduct of the practice. The text is based on our empirical experience from over 30 years as musicians and pedagogue experts in this genre, together with research interviews with renowned national musicians, in the Choro music scene.

Keywords: Accompanying Guitar. Choro Combo. Set Practice.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende discutir algumas considerações acerca das contribuições que o universo e a vivência nas rodas de choro possibilitam para a formação do músico de cordas dedilhadas. Durante anos participamos de rodas de choro pelo Brasil, convivendo com grandes músicos representantes da escola do choro e interpretando canções emblemáticas do repertório consagrado na função de solista e acompanhador. Esta experiência tácita nos permitiu perceber algumas características metodológicas de ensino, inerentes ao aprendizado no ambiente assistemático da música popular, as quais passamos a organizar e aplicar no ensino, as chamadas práticas invisíveis e empíricas comentadas por Sandroni (2000).

Nasce o desejo de transplantar essas vivências para o ambiente acadêmico. Bitar (2010) reflete acerca do desafio maior de transplantar os conceitos práticos, realizados na tradição da música popular e rodas de choro para a sala de aula, e o desafio da sistematização quando essas práticas passam para a sala de aula. Em outras palavras, no caso explanado pelo supracitado autor, na prática do violonista Pernambucano Jaime Florence¹, o professor Meira,

“Um dos aspectos que nos parece fundamental na metodologia utilizada por Meira é o fato dele trazer para o espaço formal de ensino-aprendizagem do violão (aqui não estamos nos referindo à nenhuma instituição de ensino, mas sim às aulas ministradas em sua própria re-

¹ Conhecido no meio artístico da época como Meira, violonista Pernambucano de 6 cordas, foi integrante do regional de Canhoto do Cavaquinho e entre seus alunos estão Baden Powell, Rafael Rabelo e Maurício Carrilho.



sidência) não somente os métodos consagrados de ensino de violão, mas também os métodos pertencentes à oralidade, muitas vezes chamados de informais. Assim, Meira trabalhava os elementos necessários para um bom desempenho no acompanhamento dos diversos gêneros pertencentes ao universo do choro, sem descontextualizá-los da situação da prática musical” (BITAR, 2010, p. 584).

O pesquisador Sandroni, em seu artigo “Uma Roda de Choro Concentrada”, relata que os estudantes de violão popular, em geral, se apresentam com uma habilidade e um conhecimento empírico, prático, desenvolvido e adquirido de forma “relaxada” nas rodas de choro e nos grupos de samba (SANDRONI, 2000). Fato que constatamos durante nossa prática docente de vários anos, ministrando aulas de Violão sete Cordas, Cavaquinho e Bandolim para alunos oriundos do choro e do Samba. Diante disso, sentimos a necessidade de organizar sequencialmente nosso ensino em etapas, direcionando os alunos à compreensão teórico-harmônica do conhecimento adquirido informalmente pelos discentes instrumentistas solistas e violonistas, partindo da vivência prática desses estudantes e do contexto musical e social deles.

Dessa forma, apresentamos neste artigo dados preliminares que estão presentes em nossa reflexão e pesquisa em andamento, acerca desse processo de sistematização com vistas a criação de conteúdos e material para preparação de atividades didáticas, a fim de orientar as aulas de práticas de conjunto. Em um primeiro momento, teceremos algumas palavras acerca do Choro e seu surgimento. Em seguida, abordaremos a Roda de Choro, a importância e os principais aspectos, que em nossa visão, podem ser transplantados para as aulas de prática de conjunto. Por fim, comentaremos sobre a função do “correpetidor solista” na prática de conjunto e sua importância no processo de formação do músico acompanhador.

CHORO

O nascimento do Choro se deu no final do século XIX, no Rio de Janeiro, mantendo-se vivo até hoje com a influência dos nossos dias (PRATA; PUGLIESE, 2002, p. 7), por uma mistura de estilos e sotaques a partir das danças europeias (principalmente a polca), somadas ao sotaque inerente à música de cada colonizador e à influência negra (CAZES, 1998, p. 18). Existem no Estado da Arte, diversos discursos e correntes a respeito da origem do choro. Segundo o folclorista Luiz da Câmara Cascudo o choro vinha de *xolo*, um baile nas fazendas, feito pelos escravos que em gradativa mudança passou a ser *xoro* e, finalmente, Choro. O termo “Choromeleiros” foi citado por Ary Vasconcelos que acreditava ser originado das corporações de Músicos do período colonial, constituído por causa dos instrumentos de sopro da família das palhetas, o qual recebe outro significado pelo encurtamento do termo (Choro). Por outro lado, José Ramos Tinhorão considera que o termo, Choro, viria da impressão de melancolia gerada pelas baixarias do violão e que a palavra *chorão* seria uma decorrência. A etimologia da palavra Choro poderá receber ainda muitas interpretações e consideramos que a tradução mais próxima e aceita por muitos praticantes é a que se refere à maneira exagerada, peculiar, sentimental de tocar o repertório das danças europeias, que os músicos populares da época abraçavam (CAZES, 1998, p. 17-18). O maestro Heitor Villa-Lobos afirmava ser o choro a “alma musical do povo brasileiro” (DINIZ, 2003, p. 11).



Rodas de Choro

As Rodas de Choro tradicionais são caracterizadas por reuniões de músicos que utilizam instrumentos de pau e cordas, sopro (flauta de ébano) e de cordas dedilhadas (bandolins, cavaquinho e violões de seis e sete cordas), que executam amplo repertório para solistas e acompanhadores, tradicionalmente, de Choro. Essa prática requer uma habilidade técnica considerável, assim como um conhecimento da harmonia que geralmente são adquiridos informalmente nesses encontros. O “tocar de ouvido”, ou seja, sem partitura, requer um treinamento da técnica do instrumento, memorização do dedilhado, escalas, para o solista, e as montagens dos acordes para o violonista acompanhador e o cavaquinista.

A prática assídua da roda de choro proporciona um aprendizado, “misturado com a prática”, muitas vezes classificado como assistemáticos ou informais, mas de uma importância fundamental na formação do instrumentista (SANDRONI, 2000, p. 7). Essa formação “misturada com a prática” contribui para violonista acompanhador conhecer as sequências harmônicas básicas do repertório consagrado e participar, de forma eficaz e competente, da roda de choro, proporcionando ao solista expressar melhor as ideias centrais das composições. Em entrevista para este trabalho, Hamilton de Holanda pontua sobre a contribuição da Roda de Choro para a formação do Músico.

Eu acho que a Roda de Choro dá uma visão 360 graus pro músico. Em geral, para o acompanhador também, ou seja, justamente por ser uma roda você tem uma visão completa da música, então o pandeiro tá por perto. O bandolim ou outro instrumento solista vai estar por perto, o cavaquinho também, e isso possibilita, vamos dizer assim, uma antena harmônica mais precisa que você fica sempre com os três elementos básicos da música: a harmonia, a melodia e o rítmico, estão sempre à mão ali, na roda. Então, isso facilita a antena, como eu falei, a antena harmônica, a capacidade de ter um ouvido e saber a onde tá a música, em que acorde que tá, em que parte que tá (HOLANDA, entrevista² em 17/04/2019).

Outro aspecto importante da roda de choro é a ambiência criada pelas Rodas, sociabilização e convência mútua no momento da prática musical. Alexandre Gonçalves Pinto (*O Animal*) relata em seu livro, *Reminiscências dos Chorões Antigos*, que muitos desses ambientes simples tocavam na alma, através das vibrações das músicas daquela época com os chorões do luar e bailes das casas de famílias, onde imperavam a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade, a comunhão de ideias e a uniformidade de vida (PINTO, 2009, p. 10).

Instrumentista Colaborador Solista³

Uma habitual prática das rodas de choro tradicionais e de fundamental importância em nossa reflexão sobre a prática de conjunto, com reflexos da tradição da roda de choro é a execução repetidas vezes, como um ensaio, de músicas compostas de melodias inéditas ou originais

² Entrevista com Hamilton de Holanda - Concedida ao primeiro autor deste trabalho e transcrita em 17/04/2019.

³ Para este trabalho, adotamos inicialmente o termo correpetidor solista que tem origem etimológica do francês co-repetiteur, e quer dizer: “que participa do ensaio”, para designar o instrumentista que executa o solo dos choros. Aplicando a ideia na Roda de Choro, é o solista que auxilia na preparação, formação e desenvolvimento das habilidades do instrumentista acompanhador nas práticas em conjunto. O importante papel de atuação desse solista nas rodas de choro é fundamental para a prática dos acompanhadores e para a ampliação do repertório e exercício pleno da oralidade e da prática do ouvido intuitivo. Decidimos adotar em nosso trabalho, a expressão (Instrumentista Colaborador Solista - ICS), Como substituição ao termo “Correpetidor Solista”.



efetuadas por um solista, para serem assimiladas pelos músicos acompanhadores, transmitindo oralmente a ideia central da melodia e da harmonia além da forma, dinâmica, expressão e interpretação.

O bandolinista Hamilton de Holanda comenta a atividade do colaborador solista em sua prática de ensino:

[...] ao mesmo tempo, se eu me lembro bem, quando dava aulas em Brasília, na escola de choro, na escola de música e em aulas particulares, eu era uma espécie de correpetidor, porque... eu ficava fazendo os solos ali enquanto os alunos de cavaquinho, alunos de violão iam fazendo a parte de harmonia e de ritmo. (HOLANDA, entrevista concedida ao primeiro autor em 17/04/2019).

Essa atividade de correpetidor é utilizada por músicos e pedagogos do choro e é notória a contribuição para o aprendizado harmônico e rítmico dos acompanhadores, para o desenvolver da prática em grupo, na técnica dos instrumentistas, para o estudo empírico da percepção e memorização, além de transformar a sala de aula em ambiente propício ao exercício do ouvido intuitivo⁴, característico da roda.

Outro músico de referência no choro brasileiro, o violonista de sete cordas e compositor, Luiz Otavio Braga⁵, pontua a necessidade de se praticar música brasileira de conjunto, com reflexo do choro em um projeto de ensino,

A eficiência da roda-de-choro é uma questão de necessidade. A necessidade que se tem de fazer música em conjunto: para toda música, independentemente de estilo e gênero. As escolas de música que ensinam a música de choro, hoje - e que não havia, há 40 anos - não podem prescindir de uma segura prática de conjunto - a qual deve ser a menina-dos-olhos do projeto de ensino. Os músicos que no passado se formaram na roda-de-choro, procuravam-na, porque sentiam essa necessidade inelutável, era a chance de fazer prática de choro; se não as tinham, recorriam às gravações. (BRAGA, entrevista concedida ao autor em 17/04/2019).

Refletindo sobre as contribuições das tradições informais da Roda de Choro para o ensino das práticas de conjunto, sentimos a necessidade de inserir essa herança metodológica, “misturada com a prática” nas práticas em grupo, dentro da formação acadêmica, na área da música brasileira popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas de conjunto de choro, oriundas da tradição e transmissão oral, conhecidas como Rodas de Choro, contribuem de forma relevante na formação do músico instrumentista de cordas dedilhadas. Nas entrevistas que realizamos com renomados músicos profissionais do choro, compositores e professores, concluímos que é pertinente a inserção de alguns dos procedimentos de aprendizagem, inerentes ao ambiente informal das rodas de choro no contexto acadêmico. A sistematização reflexiva das práticas assistemáticas do ambiente do choro pode

⁴ Ouvido Intuitivo – Termo utilizado nas rodas de choro para designar a habilidade do músico acompanhador em harmonizar as peças, no ato de sua execução, sem a utilização de uma partitura ou qualquer recurso de leitura.

⁵ Violonista de 7 Cordas, compositor e professor da UNIRIO, Phd em história social pela UFRJ, atuou com grandes nomes da música Brasileira, entre eles Radamés Gnattali, e foi integrante da Camerata Carioca.



contribuir para a área acadêmica e ampliar as possibilidades organizacionais na preparação de aulas e capacitação dos instrumentistas em sua atuação profissional. Vale ressaltar que muitos dos aspectos que discutimos neste artigo já foram testados em nossas aulas, com inúmeros alunos em nossos 37 anos de atuação, alunos que hoje são profissionais atuantes no cenário musical brasileiro. Portanto, este artigo apresentou um horizonte inicial dessa pesquisa que visa, a posteriori, propor uma sistematização, um método de ensino dos instrumentos de cordas dedilhadas, para a formação de músicos profissionais com fundamento nas tradições do choro.

REFERÊNCIAS

BRITO, Marco César de Oliveira. *Entrevista com Hamilton de Holanda*, concedida ao autor por WhatsApp em 17/04/2019. Rio de Janeiro.

BRITO, Marco César de Oliveira. *Entrevista com Luiz Otávio Braga*, concedida ao autor por Correspondência eletrônica em 12/04/2019. Rio de Janeiro.

BRITO, Marco César de Oliveira. *Entrevista com Sérgio Prata*, concedida ao autor por WhatsApp em 17/04/2019. Rio de Janeiro.

BITAR, Iuri Lana. A roda de choro é uma aula: uma análise dos processos de aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira). In: I SIMPOM, 2010, UNIRIO. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. v. 1, p. 580-589.

CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. 4. ed. Local: Editora 34, 1998.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Edição Jorge Zahar, 2003.

MUNIZ, Franklin Roosevelt. *O pianista camerista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação*. 2010. 49 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical e Interfaces) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

PINTO, Alexandre G. *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

PRATA, Sergio. PUGLIESE, Maria Vicencia. *Tributo à Jacob do Bandolim*. 1. ed. Rio de Janeiro: Centro Cultural Antonio Carlos Carvalho, 2002.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: *Anais...* do IX Encontro Anual da ABEM, p. 19-26. Belém: ABEM, 2000.

[CORREPETIDOR]. In: DICIO, *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: [url da palavra]. Acessado em: 21/05/2019.



ENCOMUN - PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO DO 1º ENCONTRO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE NATAL

JOANA HOLANDA

(UFRN)

joanaholanda10@yahoo.com.br

FÁBIO PRESGRAVE

(UFRN)

fabiopresgrave@yahoo.com

CLEBER SILVEIRA CAMPOS

(UFRN)

cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: Este artigo relata a experiência de Produção e Realização do ENCOMUN, um evento de Música Contemporânea sediado em universidade pública. Apresenta os objetivos do evento: difusão da performance, ensino, estudo e pesquisa da Música Contemporânea, e apresenta um detalhamento das atividades organizadas em seminários, oficinas, mesas redondas, palestras, ensaios abertos e concertos. O artigo discute como os três pilares da atuação universitária- o ensino, a pesquisa e a extensão- associam-se ao próprio formato do evento e como estão refletidos em cada uma das atividades de sua programação. Detalha as estratégias de pré-produção e de divulgação de produtos como concertos e gravações. Ao apresentar os principais resultados do evento, aferido em números de ações realizadas, estreias e articulações interinstitucionais, aponta para desdobramentos futuros. O artigo traz uma reflexão acerca da importância e urgência da articulação de iniciativas como essas para a formação das novas gerações de músicos e de público para a música nova.

Palavras-chave: Música Contemporânea. Encontro. Produção.

Production and realization of the 1st Meeting of Contemporary Music of ENCOMUN

Abstract: This article reports the experience of Production and Realization of ENCOMUN, a Contemporary Music event hosted at a public university. It presents the goals of the event: dissemination of the performance, teaching, study and research of Contemporary Music, and presents the activities organization in detail: seminars, workshops, round tables, lectures, open rehearsals and concerts. The article discusses how the three pillars of university action- teaching, research and extension- are associated with the event's own format and how they are reflected in each of its programming activities. It details the pre-production strategies and the promotion of products such as concerts and recordings. By presenting the main results of the event, measured by the number of actions taken, premiers and interinstitutional articulations, it points to future developments. The article reflects on the importance and urgency of articulating initiatives as these for the blossoming of new generations of musicians and audiences for new music.

Keywords: Contemporary Music. Meeting. Production.

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta um relato de Experiência de Produção e Realização de Evento de Música Contemporânea em um contexto Universitário. Apresenta as estratégias adotadas em sua pré-produção, discute o formato do evento e suas implicações na indissociabilidade entre os três pilares da atuação universitária: Ensino, Pesquisa e Extensão.

Como aporte para o relato, o artigo apresenta breve discussão sobre o contexto nacional em que o evento se insere. As estratégias de produção, formato do evento e principais resultados são discutidos à luz desta contextualização.



O EVENTO - ENCOMUN

A Escola de Música da UFRN vem se destacando no cenário nacional por seu envolvimento com a produção musical da atualidade. Na pesquisa, o Programa de Pós-Graduação em Música da EMUFRN enfatiza a produção artística e processos criativos dos séculos XX e XXI. No âmbito da extensão, tem-se a atuação de diversos Grupos Musicais permanentes como a Filarmônica da UFRN, o UFRN Cellos, a OPC - Orquestra Potiguar de Clarinetas, o GIL - Grupo de Improvisação Livre, e outros. O grupo de percussão Percumpá levou ao público a música de compositores brasileiros da atualidade como Ney Rosauero e Jônatas Manzôlli.

O ENCOMUN- Encontro de Música Contemporânea de Natal- foi um evento realizado nesta universidade pública e que abrigou diversas atividades visando difundir a performance, o ensino, o estudo, a pesquisa e a difusão da Música Contemporânea. O encontro visou a partilha de idéias, produtos, metodologias de pesquisa e experiências com Música Contemporânea.

A equipe executora envolveu docentes, discentes da pós-graduação e da graduação e técnicos-administrativos. A realização do evento foi um marco na atuação da Escola de Música da UFRN como difusora de Música Contemporânea refletindo, já em seu formato, a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão.

A estrutura do Encontro foi organizada em **seminários, oficinas, mesas redondas, palestras, ensaios abertos e concertos**, buscando atender a pluralidade do fazer da Música Contemporânea na atualidade. O evento teve duração de três dias com intensa programação enfocando a prática e a pesquisa em Música Contemporânea.

O Seminário e as **oficinas** oportunizaram aos discentes da EMUFRN e à comunidade a aprendizagem junto a artistas de reconhecido mérito. As **palestras** e as **mesas redondas** com convidados e pesquisadores de outras instituições oportunizaram a socialização do conhecimento e o intercâmbio interinstitucional. Os **ensaios abertos** e os **concertos** oportunizaram estreias e divulgação de obras, contribuindo para a formação de público e também para a consolidação de parcerias interinstitucionais.

PRÉ-PRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO

O primeiro desafio que se impõe quando um evento como este é idealizado é o seu financiamento. O projeto do ENCOMUN foi contemplado em um edital interno de realização de Eventos da Pró-Reitoria de Extensão da Instituição sede. A avaliação do mérito destacou o formato instigante e a abrangência da programação. Ressalte-se a importância das instituições públicas na realização de eventos com essa temática ao fomentar a reflexão e pesquisa aliadas à prática artística e à formação de público.

Com o financiamento aprovado, a equipe desenvolveu um plano sólido de divulgação. As etapas incluíram: 1) A elaboração de um projeto gráfico 2) Elaboração de um release de divulgação distribuído a veículos da imprensa 3) Divulgação em mídias sociais com páginas do evento no Facebook e postagens periódicas de divulgação FB e Instagram e 4) Gravação de Spot para divulgação na Rádio Universitária. O evento teve boa divulgação em blogs culturais, bom alcance das mídias sociais e matéria de destaque no principal jornal da região.

Quanto à divulgação das atividades do evento durante a sua realização, a instituição sede tem um Estúdio de Gravação e oferece curso de Produção Fonográfica. O Evento pode contar



com a expertise desta equipe na gravação e veiculação ao vivo no canal do youtube dos seus cinco concertos, disponíveis na rede mundial de computadores.

O CONTEXTO E PRINCIPAIS RESULTADOS

Em âmbito Latino-Americano, a pesquisa, a performance e o intercâmbio da produção de Música Contemporânea são fundamentais para a divulgação e consolidação de suas práticas interpretativas. O pouco intercâmbio com a produção dos países vizinhos é um dos fatores que contribuem para que o círculo vicioso de reiteração canônica perpetue-se mesmo no repertório de música nova. A Música Contemporânea fica, portanto, restrita a um círculo muito pequeno e um público maior fica privado de ter contato com propostas estéticas plurais e de seu tempo.

Pesquisas recentes no Brasil tratam de processos de utilização do acaso na música contemporânea (Del Pozzo, 2007), dos recursos expressivos possibilitados por técnicas expandidas nos campos da composição e da performance (CASTRO, 2007) (PADOVANI e FERRAZ, 2011) e (HOLANDA, 2013); do processo colaborativo entre compositores e intérpretes (DOMENICI, 2009) (CARDASSI, 2011) e (FREIRE e CAMPOS, 2017), dentre outros. Apesar disto, o acesso de intérpretes e público em geral à produção recente é ainda restrito e a literatura brasileira especializada permanece carente de estudos enfocando a rica produção da atualidade. Entre os títulos dedicados à produção recente destacamos: *Música Contemporânea Brasileira* (NEVES, 1984), o último capítulo de **Música Menor-a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea** (NASCIMENTO, 2005), **Cem Anos de Música no Brasil, de 1912 a 2012**, organizado por João Marcos Coelho (COELHO, 2012) e **Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos** (PRESGRAVE *et al.*, 2017)

Em capítulo do livro **Cem Anos de Música no Brasil, de 1912 a 2012**, a compositora Tatiana Catanzaro fez um panorama de diversas iniciativas agregadoras voltadas para a difusão e projetos envolvendo a prática de Música Contemporânea no Brasil. Mapeou desde meados do século XX a 2012 a criação de grupos, iniciativas de regentes frente a orquestras, programas de rádio, criação de fundações, festivais, seminários, Encontros e Semanas da Música Contemporânea Brasil afora. Embora significativas, a autora ressalta a importância da continuidade e da consolidação dessas iniciativas:

A nosso ver, as atividades quixotescas que nossos heróis realizam no campo da música contemporânea constituem esse caos. O caos ainda não é criativo. Para poder transformar-se em uma potência realmente criativa ou fecunda, é preciso estabelecer um sistema gravitacional entre esses diversos corpos que propicie a existência de um universo capaz de lutar politicamente, através de uma força coletiva, por um espaço que garanta a perenidade de seus sistemas. Enquanto isso não ocorrer, qualquer tipo de intempérie continuará acarretando sistemas imprevisíveis, furacões gerados pelo simples bater das asas de uma borboleta do outro lado do mundo. Para isso, a única alternativa possível é a de começarmos a nos conscientizar do nosso valor, a aprendermos a nos entrever, a nos apreciar mutuamente de maneira humana, mas também através da conservação da nossa memória, da pesquisa sobre nossos criadores, da propulsão criativa através da criação de novas peças, da formação de instrumentistas que trabalhem em colaboração com os compositores, da perenidade de corpos artísticos especializados, da difusão em diversas mídias, entre tantas outras conquistas que só dependem, parafraseando Perez sobre o MusArtS, do entusiasmo desses Dom Quixotes e sua disposição para trabalhar de forma cooperativa, a fim de finalmente poder transformar nossos dragões em simples moinhos de vento. (CATANZARO, 2012, p. 284).



A Universidade Pública, na articulação de seus eixos de ensino, pesquisa e extensão, tem um papel importante a desempenhar neste cenário. Foi nesse contexto que o ENCOMUN articulou 1) o ensino, a partir do envolvimento dos estudantes nas ações do projeto, 2) a extensão, a partir da formação de público e da difusão das atividades de Música Contemporânea e 3) a pesquisa com o envolvimento do PPGMus da EMUFRN e de representantes de outros programas de pós-graduação.

No campo do ensino, muitos dos alunos tiveram, no contexto do evento, o seu primeiro contato com a performance de Música Contemporânea. O compositor argentino Dante Grella trabalhou um repertório de Música de Câmara Latino-Americana com alunos dos cursos de graduação e de pós-graduação em Música. Grella defende a importância do estudo da produção latino-americana no meio acadêmico:

No que me diz respeito, tenho a mais absoluta convicção de que uma formação musical profissional de nível universitário deve ser proposta fundamentalmente a partir do período histórico e do lugar em que vivemos (e não me refiro aqui especificamente a nossos países, mas ao nosso continente- América Latina), e somente a partir daí e em função disto, incorporar o inerente às etapas da história e da produção musical europeia e de qualquer outra procedência.” (GRELLA, 2013, p. 24, tradução nossa).

Sua palestra de abertura no evento: “Criação Musical Latino-Americana dos Séculos XX e XXI” reforçou este ponto a partir da apresentação de um amplo panorama histórico. A palestra destacou a necessidade premente de aprofundarmos a pesquisa, estudo, performance e divulgação desta pujante produção.

No eixo da extensão, destacamos a realização de cinco concertos abertos ao público e transmitidos ao vivo pelo youtube pelo estúdio Ritornello. É fundamental que eventos dessa natureza pensem estratégias para potencializar o seu alcance e a transmissão ao vivo foi uma força difusora do encontro. As apresentações estão à disposição na rede mundial de computadores. Os vídeos no youtube somam, no momento, 785 visualizações. Este é um número considerável quando se considera o perfil experimental e o número de estreias nos concertos. Outros produtos de extensão são os áudios gravados e que foram mixados e masterizados pela equipe do Estúdio. Os áudios estão sendo disponibilizados para os participantes do evento como um registro de sua produção. Estes registros vem sendo veiculados em programas de rádio como a rádio universitária da UFC e o programa da FUNARTE.

PROGRAMAÇÃO DO EVENTO

Palestra de Abertura: A Palestra de abertura apresentou uma original abordagem da Música Latino-Americana a partir de uma perspectiva histórica e teve duração de 3 horas. O professor Dante Grella é um dos maiores conhecedores e pensadores sobre esta temática. É autor de numerosos ensaios sobre pedagogia da composição, análise, orquestração e sobre a criação musical contemporânea na América Latina. Grella foi compositor e professor convidado em vários Festivais de Música Contemporânea na Argentina, Brasil, Uruguai, Chile, El Salvador, Canadá e Estados Unidos, tendo ministrado diversos cursos e conferências sobre composição, análise, técnicas e estéticas da música contemporânea e criação musical na América Latina. A palestra foi aberta ao público.



Palestra 2: *O Trabalho Colaborativo na Música Contemporânea* - Luciane Cardassi apresentou uma palestra sobre processos colaborativos. A atividade foi aberta ao público e teve duração de uma hora. Cardassi refletiu sobre a sua experiência acumulada ao longo dos anos em suas colaborações com compositores e artistas visuais. Sua palestra dialogou com pesquisas desenvolvidas atualmente no âmbito do PPGMus da UFBA que enfocam projetos colaborativos.

Concertos: Foram realizados cinco concertos abertos à comunidade durante o ENCOMUN. Os concertos foram no auditório da EMUFRN entre os dias 26 e 28 de abril. Tivemos 5 estréias mundiais e uma estreia brasileira da obra da Canadense/Chinesa Alice Ping Yee Ho. O evento cumpriu portanto a meta de ser um difusor da produção musical da atualidade, abrigo também a interação de performers e compositores na preparação deste repertório. Grupos Musicais da EMUFRN participaram do ENCOMUN, o que contribuiu para a integração entre projetos de extensão e para o fortalecimento e divulgação da produção dos grupos.

Ensaio Aberto: Ensaio aberto ao público com o trabalho colaborativo entre os músicos e compositores presentes.

Mesa Redonda 1 - Música e Tecnologia - As participações dos integrantes da mesa foram complementares e apresentaram perspectivas diferentes sobre aspectos de composição, ensino e performance envolvendo música e tecnologia. A atividade foi aberta ao público.

Mesa Redonda 2 - Grupos e Eventos Coletivos - A mesa redonda enfocou iniciativas de Grupos e Coletivos na produção e difusão da Música Contemporânea. O debate sobre estratégias de ação e de fortalecimento dessas ações permearam o debate depois das exposições dos integrantes da mesa. A atividade foi aberta ao público.

Mesa redonda 3 - Recursos didáticos no Âmbito da Música Contemporânea- Os participantes da mesa redonda ofereceram perspectivas distintas sobre o uso de recursos didáticos contemplando métodos e publicações recentes, recursos de softwares e diferentes propostas pedagógicas tanto para a composição quanto para a performance. As exposições provocaram um rico debate posterior envolvendo profissionais atuantes em diferentes instituições de ensino superior. A atividade foi aberta ao público.

SEMINÁRIO DE MÚSICA DE CÂMARA LATINO AMERICANA

O professor e compositor argentino Dante Grela trabalhou um repertório de Música de Câmara Latino-Americana com alunos da EMUFRN dos cursos de graduação e de pós-graduação em Música.

As atividades envolveram a seleção de repertório, a realização de ensaios preparatórios em grupo e a orientação do professor Grela para a performance deste repertório durante o ENCOMUN. Muitos dos alunos tiveram, no contexto do evento, o seu primeiro contato com a performance de Música Contemporânea. A apresentação do dia 28/04 envolveu as seguintes músicas preparadas no seminário: Um no Outro (1984) de Eduardo Bértola, Ja5-Z36/Z12 (2011) de Sergio Santi e Interferences III (1984) de Alcides Lanza.

Oficina de Performance - A oficina de Performance proporcionou um amplo debate sobre a performance da música contemporânea. Os ministrantes enfatizaram também suas perspectivas de processos colaborativos com compositores.

Oficina de Iniciação à Composição - A oficina de composição envolveu atividades direcionadas a aspectos da formação do compositor. Atividades práticas foram combinadas com reflexões acerca do ofício compositivo.



Oficina de Improvisação Livre - A oficina de Improvisação Livre foi coordenada pelo professor com projeto de extensão e vasta atuação nesta prática. Os exercícios de improvisação eram sempre sucedidos por uma reflexão e discussão do grupo sobre a atividade realizada. Este formato bastante didático contemplou tanto os participantes mais experientes quanto os iniciantes. A atividade realizada serviu como introdução à prática de improvisação livre e à divulgação do trabalho realizado pelo Gil- Grupo de Improvisação Livre.

CONCLUSÕES

O 1º ENCOMUN na UFRN recebeu estudantes, pesquisadores e professores da UFPB, da UFBA, da UFC, da UECE, e da Universidad Nacional de Rosario- Argentina. A interação entre esses participantes possibilitou o intercâmbio interinstitucional entre Universidades estrangeiras e Brasileiras com programas de Pós-Graduação em Música e o fortalecimento de parcerias para o desenvolvimento de projetos em conjunto no futuro.

A indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão refletiu-se nas atividades do ENCOMUN. Todos os cinco concertos foram abertos ao público e transmitidos ao vivo pelo canal do Estúdio Ritornello no youtube. As palestras apresentadas pelo convidado Dante Grela “Criação Musical Latino-Americana dos séculos XX e XXI” e pela convidada Luciane Cardassi “Processos Colaborativos na Música Contemporânea” dialogam com pesquisas desenvolvidas atualmente no âmbito do PPGMus da EMUFRN.

O Seminário de Música Latino-Americana, desenvolvido pelo professor convidado Dante Grela permitiu que discentes da graduação e da pós-graduação em Música da EMUFRN tivessem uma experiência de preparação e performance de música nova, explorando outras linguagens musicais. Para diversos dos alunos de graduação esta foi a primeira experiência com Música Contemporânea, o que contribui para uma formação mais integral e reforça a importância da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão.

O desafio que se impõe agora é viabilizar e garantir a continuidade do ENCOMUN e suas próximas edições. O objetivo é inserir-se no calendário internacional de eventos em articulação com os diversos Núcleos de Música Contemporânea, Grupos, Instituições de Ensino Superior e Festivais de toda a América Latina. É um trabalho árduo e de longo prazo, mas fundamental para construir a tão necessária “força coletiva” no campo da Música Contemporânea. A divulgação deste evento em artigo do Congresso da ABRAPEM, PERFORMUS-19 é parte importante deste percurso. Associações tem importante papel no fortalecimento de nossas ações coletivas. Este artigo é também um convite para que colegas e interessados em Música Contemporânea participem e acompanhem as próximas edições do ENCOMUN.

REFERÊNCIAS

COELHO, J. M. (org) (2015). *Cem anos de Música no Brasil, 1912-2012*. São Paulo, SP: Andreato Comunicação e Cultura.

CARDASSI, L. (2011) Meu Rosto Mudou: time and place within a performer-composer collaboration. *Sonic Ideas*, 14, 31-38.



CASTRO, C.C.B. (2007) *O Piano Expandido na Música Brasileira*. (Dissertação de Mestrado não publicada) UNIRIO, Rio de Janeiro, Brasil.

CATANZARO, T. (2015). A Composição brasileira em 2012. In: Coelho, J. M. (org). *Cem anos de Música no Brasil, 1912-2012* (p. 212-284) São Paulo, S.P: Andreato Comunicação e Cultura.

Del POZZO, M. H. (2007) *Da Forma Aberta à Indeterminação: Processos da utilização do acaso na Música Brasileira para Piano*. (Dissertação de Doutorado não publicada) Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, São Paulo, Brasil.

DOMENICI, C. (2010) O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. (p. 1142-1147) Florianópolis, S.C: Universidade do Estado de Santa Catarina.

FREIRE, P. H. M. e Campos, C.S. (2017) Processo colaborativo na obra *Arengarôa* (2017) – Uma performance para tororó, percussão e live electronics. *Revista Vórtex*, v. 6, n. 2, 1-36.

GRELA, D. (2013) La música contemporânea en la universidad. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, 6, 15-42.

HOLANDA, J. C. (2013) De corpo presente: Uma perspectiva dos gestos em Kristallklavierexplosionsschattensplitter. *Revista Vórtex*, v. 1, n. 2, 87-98.

NASCIMENTO, G. (2005) *Música Menor – a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea*. São Paulo, SP: Annablume.

NEVES, J. M. (1981) *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, SP: Ricordi Brasileira.

PADOVANI, J. H. e FERRAZ, S. (2011) ProtoHistória, Evolução e Situação atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Música Hodie*, v. 11, n. 2, 11-35.

PRESGRAVE, F. (coord); MENDES, J. J. F. & NODA, L. (org) (2017) *Ensaios sobre a Música dos Séculos XX e XXI. Composição, Performance e Projetos Colaborativos*. Natal, RN: EDUFRRN.



O OUVINTE COMO ELEMENTO CONSTRUTIVO DA PERFORMANCE MUSICAL

CAIO VICTOR DE OLIVEIRA LEMOS
(UNESP)
caiovictordeoliveira@gmail.com

Resumo: Neste texto, discutiremos a relação que se estabelece entre intérprete e ouvinte na realização musical visando apontar caminhos para o tratamento teórico de um fator até agora relativamente pouco explorado nos estudos de performance musical. Para isso, lançaremos mão do conceito de contrato veridictório, oriundo da semiótica de linha francesa, e discutiremos sobre como essa ligação entre enunciador e enunciatário deixa marcas no próprio discurso, viabilizando assim uma abordagem imanente do ouvinte/espectador. Conceito amplamente discutido em estudos linguísticos, o contrato veridictório será discutido aqui brevemente a partir de Greimas (1974), Barros (2001) e Fiorin (2015, 2016). Em seguida, investigaremos o proveito que esse instrumental teórico oferece ao campo musical, mais especificamente à performance musical. Dessa forma, poderemos incluir em nosso debate os atores da cena performática que raramente, nos estudos acadêmicos, possuem seu papel explicitado enquanto instância relevante na própria construção dos sentidos em uma performance musical. Ao incorporar o ouvinte/espectador como elemento relevante na construção do sentido global da performance, acreditamos contribuir para o tratamento científico da performance na totalidade do ato, sem eleger artificialmente um plano hierárquico entre seus participantes ou elementos constitutivos.

Keywords: Performance musical. Ouvinte e intérprete. Semiótica. Enunciação musical.

The listener as a constructive element in musical performance

Abstrac: On this text, we discuss the relation that is established between performer and listener in a musical performance so as to suggest ways for the theoretical treatment of this factor that has not been up to this point largely explore in the performance studies. In order to do so, we will use the concept of veridiction contract, established by the French school Semiotics, and discuss how the connection between enunciator and enunciatee leaves traces in the discourse itself, thus promoting an immanent approach to the notion of listener/spectator. Largely discussed in the linguistic studies, the concept of veridiction contract will be briefly presented here through the contributions of Greimas (1974), Barros (2001) and Fiorin (2015, 2016). We will then investigate the use of this theoretical tool in the musical field, more specifically that of musical performance. This will enable us to include in our debate the actors in the performance scene which rarely have their roles explicated in academic studies as relevant instances in the construction of meaning in musical performance. In incorporating the listener/spectator as a relevant element in the construction of the global meaning of performances, we believe that we are contributing to the scientific treatment of the performance act as a whole, thus not artificially electing a hierarchical plane of participants or constitutive elements.

Keywords: musical performance. Listener and performer. Semiotics. Musical enunciation.

INTRODUÇÃO

Na pesquisa acadêmica em performance musical, o papel do ouvinte/espectador raramente possui um lugar explícito na construção de sentidos do discurso musical. A relação que se estabelece entre o intérprete musical e o ouvinte/espectador é, geralmente, mencionada como fundamental e necessária na realização musical, já que o intérprete em sua realização musical, via de regra, se dirige a um público alvo. No entanto, o diálogo/tensão que se estabelece entre essas duas instâncias da cena performática carece de um instrumental teórico que possibilite incluir o ouvinte enquanto elemento constitutivo da própria construção discursiva na performance musical.



A ênfase na pesquisa em performance é ainda, majoritariamente, dada à partitura, ao preparo técnico e às informações musicológicas – instâncias de grande importância e que incidem diretamente na realização musical –, no entanto, são apenas uma parte do ato performático. Em outras palavras, o ato performático não é tratado em sua totalidade e, além disso, considerações sobre a cena enunciativa e seus participantes também são, muitas vezes, descartadas, como, por exemplo, o ambiente, o público, o contexto, etc.

Neste texto apresentaremos e exploraremos brevemente o conceito de contrato veridictório, oriundo da semiótica de linha francesa, mais especificamente da teoria enunciativa, e, em seguida, investigaremos a pertinência que esse instrumental teórico pode ter em explicitar a relação performer/espectador em uma realização musical visando a construção de sentidos no enunciado musical.

O CONTRATO VERIDICTÓRIO

Enunciação e enunciado, ato e produto, são objetos distintos, no entanto, possuem uma estrutura similar. Nesse sentido, Greimas afirma que “a enunciação é um enunciado, cuja função predicativa é a intencionalidade e cujo objeto é o enunciado discurso” (FIORIN, 2016, p. 36). O próprio semioticista lituano explica que:

A enunciação possui uma estrutura que é aquela do enunciado e que, conhecendo a estrutura do enunciado e conhecendo um dos elementos deste enunciado que foi manifestado, podemos, logicamente, pressupor a existência de outros elementos deste enunciado que se chama enunciação. (GREIMAS, 1974, p. 10).

O que se pretende mostrar é que, a partir de um enunciado, podem-se localizar as marcas que remetem à enunciação – ou seja, a enunciação enunciada, os traços deixados no texto do ato pressuposto pela própria existência do objeto musical – mas, por trás dessas marcas, existe ainda uma intencionalidade implícita, uma “visão de mundo”, que é possível depreender do texto e que ajuda a construir a imagem do enunciador. Para ilustrar esse ponto, Fiorin (2015, p. 139) utiliza o exemplo de um professor que diz “eu sou muito competente”, uma enunciação enunciada, explicitada no enunciado. No entanto, isso não serve de prova para constatar a competência do professor, isto é, para construir uma imagem de um enunciador competente – e frequentemente tem o sentido inverso, o de gerar dúvida quanto à competência do professor: “por que ele precisa afirmar isso?”. Ao contrário, essa imagem será construída à medida que discorrer sobre os temas, na organização de suas aulas, em sua relação com os alunos, dessa maneira, implicitamente estará mostrando que é competente. Sobre isso, Bertrand (2003, p. 96-97) afirma que:

Já que a enunciação é considerada como um ato entre outros, porque como todo ato é orientada, voltada para um objetivo e uma “visão de mundo”, ela pode ser considerada como um enunciado cuja função é a “intencionalidade”. Essa intencionalidade se deduz da realização do ato de fala, assim como a intencionalidade de uma personagem da narrativa se lê, posteriormente, seguindo de trás para frente as transformações dos estados de coisas que ela provocou.

Para que essa intencionalidade se efetive enquanto produtora de sentidos, é preciso também levar em conta o sujeito que os apreende. Em outras palavras, quando o enunciador se



enuncia, está implícito no enunciado que ele acredita no que enuncia, que toma como verdade o que diz. Para que exista uma aproximação entre a produção de sentidos e a apreensão desses pelo enunciatário é necessário que esse também creia no que foi enunciado como verdadeiro. Greimas (1974, p. 16) ilustra esse contrato da seguinte maneira:

A enunciação é o lugar da veridicção. Quando eu digo, por exemplo, a terra é redonda, entre o eu digo implícito e a terra é redonda é que se situa ainda uma modalidade do tipo: é verdade que a terra é redonda. Isto quer dizer que transmito não somente a mensagem, mas também minha estimativa de caráter mais ou menos verídico desta constatação.

A essa relação implícita entre enunciador e enunciatário, dá-se o nome de contrato de veridicção. Esse contrato, que determina o estatuto veridictório do discurso, é regido pelo tipo de discurso e o contexto no qual está inserido o enunciado, ou seja:

A verdade ou a falsidade do discurso dependem do tipo de discurso, da cultura e da sociedade, pois o que vale para uma entrevista política não se aplica, por exemplo, ao texto literário, e o que se coloca para um discurso religioso na China não tem o mesmo valor no Brasil. (BARROS, 2001, p. 93).

O contrato veridictório não procura traçar uma teoria sobre o verdadeiro ou o falso em si mesmo, trata-se de “valores de verdade que cada um procura impor ao outro”, isto é, “o balanço incerto entre o ‘fazer crer’ de um lado e o ‘crer verdadeiro’ de outro” (BERTRAND, 2003, p. 99). Assim, o enunciador constrói uma imagem de si no intuito de convencer o enunciatário, ou seja, ter credibilidade em seu dizer e estipular como o enunciatário deve interpretar a verdade do discurso. Além disso, o dizer-verdadeiro do discurso está ligado também “a uma série de contratos de veridicção anteriores, próprios de uma cultura, de uma formação ideológica e da concepção, por exemplo, dentro de um sistema de valores, de discurso e de seus tipos” (BARROS, 2001, p. 93-94). Em sua experiência de mundo, o enunciatário sabe da impossibilidade de alguém sair voando e atirar raios pelos olhos, no entanto, em um filme de super-heróis, por exemplo, aquilo é verdadeiro e deve ser interpretado como verdade. Do mesmo modo, em um discurso irônico, o contrato veridictório é apresentado da seguinte forma: entenda o inverso do dito. Quando Mozart, em sua obra K. 522 “Ein musikalischer Spass”, compõe propositadamente com o objetivo de que a música seja percebida como primária, monótona, com fraseado assimétrico, erros de harmonia, aparente confusão das claves utilizadas em alguns instrumentos, utilização de contrastes dinâmicos em momentos inoportunos, entre outros recursos, o compositor o faz com a ideia de satirizar compositores incompetentes. Nesse caso, o contrato veridictório sugere a sátira, o riso. Todos esses “deslizes” da composição devem ser tomados como piadas: o enunciador está imitando um compositor ruim.

Portanto, estabelecido o contrato veridictório, o convencimento do enunciatário se situará em relação às estratégias discursivas utilizadas pelo enunciador que, conseqüentemente, irá construir uma imagem de si a partir de sua enunciação. Assim, a estratégia discursiva e a imagem do enunciador estão estreitamente ligadas, pois a imagem se construirá na medida em que o discurso é enunciado. Greimas (1974, p. 14) exemplifica duas estratégias discursivas através do exemplo de dois importantes oradores franceses:

Toda distância entre São Vicente de Paula e Bossuet no contexto francês situa-se aí. São Vicente de Paula, que era um mestre em retórica, dizia que era preciso pregar o Evangelho, pregar a boa nova: ela alcança, não há problema, se você disser verdadeiramente. Isso sig-



nificaria, provavelmente, que se você assume inteiramente aquilo que você diz, aquele que está na outra ponta da mensagem aceitará e assumirá a mesma fé. Ao passo que, para Bosuet, para que a comunicação se efetue, é preciso ornamentá-la, é preciso agradecer, utilizar a retórica inteira como meio de persuasão, como meio de efetivar a mensagem.

Na citação acima, percebem-se duas estratégias discursivas diferentes para convencer o interlocutor, duas estratégias em grande medida opostas, mas igualmente verdadeiras em seu contrato com o enunciatário – note-se que se trata de dois grandes oradores. Em cada uma, cria-se uma imagem também distinta do enunciador.

O OUVINTE/ESPECTADOR COMO CONSTRUTOR DO DISCURSO MUSICAL

Apesar da pouca atenção que recebe na investigação científica da performance, podemos argumentar que o enunciatário pode, ainda assim, aparecer marcado no discurso musical de diferentes maneiras. Um intérprete musical, por exemplo, fará escolhas que englobam desde a escolha do repertório a ser realizado até opções interpretativas de sua execução, que levarão em conta seu alocutário de maneira explícita ou implícita. O ouvinte, nesse caso, pode ser uma pessoa, um grande público em uma sala de concerto, um *tu* imaginário, etc. As mesmas considerações podem ser feitas a um enunciado grafado, como é o caso de uma partitura. Nesse caso, o compositor também seguirá diretrizes de decoro, inovação e conservação, opções estéticas, entre outras, que aparecerão marcados na notação de sua obra levando em conta o *tu* a quem se dirige, na forma de seus contemporâneos, seus pares, seus intérpretes possíveis, etc.

A relação performer/espectador aparece marcada no enunciado também pela relação interdiscursiva que os sujeitos da enunciação estabelecem. Assim, não se trata de uma análise apenas imanente, pois todos os aspectos discursivos marcados no enunciado se situam, também, em relação a outros discursos: interpretações anteriores, estudos musicológicos e críticas que circulam em seu tempo, enfim, toda sorte de texto musical e paramusical com que venha a dialogar de forma mais ou menos explícita. Um intérprete musical, por exemplo, enquanto enunciador, decide-se por determinados elementos interpretativos, técnico-instrumentais e assim por diante, sempre se situando em relação a outros discursos, a partir de referências prévias, fato que ocorre consciente ou inconscientemente. Em outras palavras, a construção de todos esses elementos subjetivos do intérprete se constroem pela aceitação, negação, adaptação, etc., com relação a outras propostas, de outros enunciadores, com os quais age dialogicamente. O mesmo raciocínio pode ser aplicado a inúmeros outros fatores que podem ser pressupostos pelo enunciado-discurso, por exemplo, a sua escolha estética, o instrumento utilizado, a roupa que irá usar, entre outras, todas essas escolhas aparecem marcadas no discurso e se colocam em relação a outros discursos (OLIVEIRA LEMOS, 2019).

Outro fator importante é a imagem que o enunciador cria de si mesmo e as estratégias discursivas utilizadas para efetivar sua proposta. Na outra ponta, está o enunciatário, que pode aceitar, negar, duvidar, em outras palavras, interpretará a proposta do enunciador. Sobre essa relação, Barros (2001, p. 92-93) nos explica que:

Enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem papéis actanciais de destinador e destinatário do objeto-discurso. Dessa forma, o enunciador coloca-se como destinador-manipulador, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário, a crer e a fazer. O fazer manipulador realiza-se no e



pelo discurso, como um fazer persuasivo. O enunciatário, por sua vez, manipulado cognitivamente e pragmaticamente pelo enunciador, cumpre os papéis de destinatário-sujeito, ainda que o fazer pretendido pelo enunciador não se realize. O fazer interpretativo do enunciatário, que responde ao fazer persuasivo do enunciador, ocorre também no discurso-enunciado.

A relação entre enunciador e enunciatário não segue, assim, um sentido único. Não é garantido que a produção de significados do enunciador coincida com a apreensão do enunciatário. Assim, se de um lado o enunciador constrói uma imagem de si e traça uma estratégia discursiva para fazer-criar o enunciatário, esse por sua vez interpretará o discurso atribuindo-lhe valores. Nessa tensão entre os sujeitos da enunciação, serão negociados valores que podem ser aceitos ou não.

Dessa forma, o conceito de contrato veridictório no campo musical, ou seja, na relação intérprete/ouvinte em uma performance musical faz com que o ouvinte não apenas determine parte das escolhas do intérprete *a priori*, ou seja, influencie a escolha do repertório ou as decisões interpretativas, mas também no próprio ato performático. O intérprete que resolva determinar todas as suas escolhas previamente sem levar em conta a performance pode frustrar-se em decorrência da não correspondência entre o imaginado e o realizado. Tal distância entre a concepção e o fato concreto é fruto dos diversos fatores moventes que podem afetar a realização musical. Logo, o intérprete deve estar preparado para adequar suas decisões no decorrer do próprio ato performático. Muitas vezes isso representará decisões diferentes das previamente planejadas: “Todo locutor deve incluir em seu projeto de ação uma previsão possível de seu interlocutor e adaptar constantemente seus meios às reações percebidas do outro” (DAHLET, 2005, p. 57).

A título de breve exemplo, é possível considerar que em uma performance ao vivo, o intérprete possa reconsiderar a projeção sonora de seu instrumento em relação ao espaço e como o som se propaga, fatores que, em primeiro lugar, incidirão na relação com seu alocutário. Isto é, geralmente, o performer se preocupará em garantir que o público o escute, em outros termos, projetará uma realização que adeque sua interpretação às possibilidades acústicas do espaço. Dessa maneira, o intérprete pode escolher uma faixa dinâmica diferente daquela projetada em seus estudos, de modo a aproximar o efeito pretendido previamente e as possibilidades espaciais da realização musical, o que incidirá diretamente em sua execução técnico-instrumental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O elo existente entre músico e plateia é inerente ao fazer performático, todavia, essa tensão/negociação de valores existente entre os sujeitos da enunciação na performance musical ainda não marca grande presença nos estudos acadêmicos, em especial na construção de sentidos que se podem depreender oriundos dessa correlação presente na cena performática. Dessa maneira, o conceito de contrato veridictório aplicado à área musical traz uma perspectiva positiva de operacionalização do ouvinte enquanto construtor do discurso musical, além de introduzir um corpo teórico, já consolidado na área linguística, pertinente à investigação em performance musical, e, assim, pode apresentar elementos esclarecedores que contribuam para a própria construção de uma cientificidade na área musical.

Fizemos apenas algumas ilustrações de aplicação no campo musical, basicamente, através de marcas deixadas pelo ouvinte/espectador *a priori* na atividade do intérprete, no próprio ato performático, bem como em possíveis relações intertextuais. Todavia, temos ciência que ca-



da uma das ilustrações poderia ter sido mais aprofundada, além de, possivelmente, não termos contemplado outras possibilidades de apreensão de sentido do discurso musical pela presença do ouvinte/espectador. Ainda assim, acreditamos que alcançamos o objetivo proposto para este trabalho: apresentar o conceito de contrato veridictório, bem como operacionalizar essa base teórica na área musical. O conceito apresentado mostrou-se eficiente para os nossos propósitos e as discussões empreendidas e as propostas de diálogo entre a música e a linguística sugeridas aqui abrem caminho para uma maior exploração e, também, para investigações futuras.

REFERÊNCIAS

BERTRAND, Denis (2003). *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc.

BARROS, Diana Luz Pessoa de (2001). *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. 2. ed. São Paulo: Humanitas.

DAHLET, Patrick (2005). Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: Brait, Beth (Org.), *Bakhtin: Dialogismo e Construção do Sentido*, p. 55-84. Campinas: Editora da Unicamp.

FIORIN, José Luiz (2016). *As Astúcias da Enunciação: as Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. 3. ed. São Paulo: Contexto.

_____. (2015). *Em busca do sentido: estudos discursivos*. 2. ed. São Paulo: Contexto.

GREIMAS, Algirdas Julien (1974). A enunciação: uma postura epistemológica. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, (1), 9-25. Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz.

OLIVEIRA LEMOS, Caio Victor de (2019). Performance musical como discurso: proposta de análise. *Vórtex*, v. 7, n. 1, p. 1-31. Disponível em: <http://vortex.unespar.edu.br/lemos_v7_n1.pdf>. Consultado em 4 ago 2019.



O USO DO TROMBONE BAIXO, TENOR E ALTO NA OBRA *MÚSICA PARA TROMBONES E PERCUSSÃO* DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA: CONSIDERAÇÕES PARA SUA PREPARAÇÃO TÉCNICA

ROGÉRIO PEREIRA VICENTE

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
rogermusic89@hotmail.com

RANILSON BEZERRA DE FARIAS

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
ranilsonfarias@gmail.com

Resumo: Este trabalho traz considerações a respeito dos desafios e propostas para a preparação técnica da obra *Música para Trombones e Percussão* de Estércio Marquez Cunha, tendo em vista a utilização dos trombones baixo, tenor e alto. Apresentamos alguns aspectos estruturais e performáticos da peça e seguimos propondo algumas estratégias de estudo para o aprimoramento técnico necessário à execução da obra.

Palavras-chave: Doubling. Trombone. Estércio Marquez. Preparação Técnica.

*The use of the bass, tenor and alto trombone in the work *música para trombones e percussão* by estércio Marquez Cunha: considerations for a technical preparation*

Abstract: This work aims to bring considerations about the challenges and proposals for the technical preparation of the *Music for Trombones and Percussion* of Estércio Marquez Cunha, considering the proposal of the use of bass, tenor and alto trombones. We present the main structural and performative aspects of the piece and we continue proposing some study strategies for the technical improvement necessary for the execution of the work.

Keywords: Doubling; Trombone. Estércio Marquez. Technical Preparation.

INTRODUÇÃO

O estudo e as pesquisas relacionadas ao trombone no Brasil têm crescido significativamente nos últimos anos, dessa forma podemos observar que o surgimento de cursos de pós-graduação e o movimento articulado pelos encontros de trombones realizados pela Associação Brasileira de Trombonistas nas diversas regiões do Brasil têm contribuído de maneira bastante significativa para consolidação dessa área. Esses encontros têm proporcionado aos envolvidos uma grande circulação de informações, por meio da troca de experiências que são veiculadas também através da revista *The Brazilian Trombone Association Journal*¹ criada recentemente. Toda essa circulação de informações tem proporcionado aos trombonistas uma grande oportunidade de aprimoramento técnico com pessoas de diferentes lugares do nosso país e do mundo. Tudo isso tem popularizado o trombone cada vez mais e conseqüentemente novas obras têm surgido, renovando o repertório para trombone solo com acompanhamento e sem acompanhamento. Nessa direção “podemos observar que o repertório contemporâneo para trombone vem crescendo de modo significativo e a procura dos intérpretes por novos desafios e possibilidades técnicas também têm motivado os compositores, gerando essa produção composicional para o trombone como instrumento solista” (SILVA, & FEITOSA, 2018, p. 3).

¹ Revista vinculada a Associação Brasileira de Trombonistas (ABT) que publica anualmente desde o ano de 2017 artigos relacionados a performance e pedagogia do trombone incentivando assim a pesquisa na área de trombone no Brasil.



Observando esse aumento de repertório como algo significativo no campo da performance para o trombone, podemos citar algumas obras de destaque escritas nos últimos anos: “Entrada e Acalanto” para trombone tenor solo de Fernando Morais, o “Concertino para trombone e orquestra de cordas” de Fernando Deddos, “Rapsódia Brasileira para trombone baixo e piano” do compositor Hugo Pinheiro, “Ziriguidum - concerto para trombone e orquestra/piano” do compositor Arthur Barbosa e a “Música para Trombones e Percussão” de Estércio Marquez Cunha que será evidenciada neste trabalho.

O presente artigo faz parte de uma pesquisa em andamento que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte em Natal e busca propor possibilidades e estratégias para a preparação técnica da obra “Música para Trombones e Percussão” do compositor Estércio Marquez Cunha. Podemos observar que no decorrer da obra existem mudanças entre os trombones alto, tenor e baixo, fato que consideramos uma dificuldade técnica singular. A prática da performance em mais de um instrumento por parte de um único músico recebe o nome de *Doubling*. “Para o trombonista, isso pode significar ter a habilidade de tocar vários instrumentos da família do trombone como alto, tenor, baixo ou trombone contrabaixo” (PEARCE, 2002, p. 1, tradução nossa). Podemos observar que de acordo com o autor, o termo “*doubling*” pode ser utilizado para se referir a ação de tocar mais de um instrumento da família do trombone, entretanto, segundo Antão (2014) o termo também pode ser aplicado a musicistas que tocam instrumentos de famílias diferentes, como por exemplo, trombonistas que tocam regularmente trombone e eufônio.

É importante salientar que a escrita de obras com esta característica é uma prática presente na literatura de outros instrumentos como é o caso do “Concerto for Doubles” de Thomas J. Filas (1908-1984) escrito em 1947 para saxofone em Mib, clarinete baixo em Sib e clarinete soprano em Sib (THOMPSON, 1993, p. 22). Outra obra citada por Thompson (1993) é o “Concerto Tri-Chroma” escrito em 1974 pelo compositor Michael Kibbe (1945) para ser interpretado por um único músico que toca flauta, saxofone alto e clarinete (THOMPSON, 1993, p. 29). Podemos ver também a obra “As Três Faces da Terra” que foi encomendada e citada por Antão (2014) em sua pesquisa de mestrado. Essa peça foi composta em 2014 pelo compositor português Daniel Moreira (1983) e tem como instrumentos solistas o trombone e o eufônio, os quais devem ser tocados alternadamente pelo mesmo músico (Antão, 2014, p. 39-40). Com base nas obras citadas acima, podemos ver que a prática do “*doubling*” também é recorrente em outras famílias de instrumentos. A partir dessa particularidade, serão enfatizados neste trabalho alguns aspectos importantes para o processo de preparação da obra “Música para Trombones e Percussão” de Estércio Marquez Cunha.

ASPECTOS ESTRUTURAIS E PERFORMÁTICOS DA OBRA MÚSICA PARA TROMBONES E PERCUSSÃO DO COMPOSITOR ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

Como já mencionado, “A Música para Trombones e Percussão” traz a proposta do uso de mais de um trombone de calibres diferentes, tornando assim esta obra bastante peculiar no processo de preparação técnica, tendo em vista as significativas diferenças estruturais entre os trombones envolvidos. A obra foi escrita em movimento único e em sua formação instrumental está incluído, além dos trombones, um *set* de percussão com os seguintes instrumentos: *wood blocks*, bongôs, caixa clara, bombo, *finger cymbals*, prato, gongo e marimba. Ao referir-se à esta peça Angelo (2015) afirma que:



[...] os instrumentistas têm que realizar movimentos discretos no palco enquanto tocam, utilizando de recursos cênicos para a interpretação. Num primeiro momento, os músicos estão posicionados atrás do palco onde será realizada a apresentação. O percussionista começa a tocar o *finger cymbals* adentrando no palco e se posicionando no *set* da percussão. Logo após o posicionamento, ele abaixa o *finger cymbals* em uma estante, pega as baquetas da marimba tocando um motivo musical (...). A partir deste motivo o trombone responde, ainda fora do palco, em nota longa em *pianíssimo-crescendo*, timbrando o som com a marimba, como se o som estivesse saindo da marimba e propagando no teatro. Após este momento o trombonista faz uma frase e entra no palco do lado oposto ao percussionista, posicionando-se também no seu set de trombones. (ANGELO, 2015, p. 13).

Podemos ver ainda que a obra possui aspectos gestuais que devem ser interpretados tanto pelo trombonista quanto pelo percussionista, e todos esses gestos estão descritos pelo compositor na partitura. A obra possui um andamento lento em 63 bpm que se mantém durante toda sua execução, facilitando assim a troca de instrumentos. É importante salientar que “A extensão do trombone na obra compreende entre a nota mais grave no trombone baixo Si-1, e a nota mais aguda no trombone alto, Lá 3” (Angelo, 2015, p. 12). A parte da percussão não será enfatizada neste trabalho.

PREPARAÇÃO TÉCNICA DA OBRA PARA A PERFORMANCE

Ao tratar dos instrumentos em questão sabemos que diferenças como tamanho do bocal, largura da tubulação, tessitura onde cada trombone trabalha confortavelmente, mudança de afinação, são fatores que tornam mais difícil a execução dos três em uma mesma obra. Dessa forma, é necessário um estudo sistematizado no processo de preparação da peça, levando em consideração todos os fatores aqui mencionados. Por isso, entendemos que é imprescindível desenvolver uma estratégia prévia de estudo técnico do trombone, em função das dificuldades nela encontradas. Enfatizamos aqui a importância dos estudos técnicos de rotina que influenciam diretamente no resultado performático de uma obra, assim sendo, o instrumentista deve dispensar a eles uma atenção especial.

A execução de uma música ou melodia em um instrumento musical é uma atividade que requer um grande preparo prévio por parte do intérprete. Embora a atividade fim de um músico instrumentista seja interpretar músicas, os profissionais utilizam muitas horas de sua carreira em estudos técnicos. O estudo de exercícios técnicos é de suma importância para que possamos fazer música com mais liberdade, com menos preocupações técnicas e com um pensamento mais artístico, estilístico e musical. (LEITE, 2018, p. 1).

Vejamos que na citação acima o autor reforça a questão da preparação técnica do instrumentista em função do estudo de uma peça musical. Dessa forma o músico precisa manter uma rotina diária de estudos técnicos que estejam em sintonia com as dificuldades técnicas identificadas na obra escolhida para estudar. No entanto Botelho (2018) salienta que:

[...] exercícios técnicos sem significados musicais reproduzidos de forma repetitiva e mecânica não melhoram a técnica do músico, pois não se referem às situações expressivas. Compreendemos que tais exercícios devem ser realizados somente em situações específicas para o aperfeiçoamento e/ou para adquirir certas habilidades motrizes básicas, entretanto é simplesmente um passo para a construção de um gesto musical que, por sua vez, só vai se qualificar como tal com intencionalidade expressiva. (BOTELHO, 2018, p. 72).



O autor nos lembra que todo exercício técnico deve ser praticado em função de um objetivo musical, ou seja, o desenvolvimento técnico pensado em função da aplicabilidade em determinado repertório. Partindo dessa premissa, propomos que a organização diária, para o estudo da obra aqui tratada, poderá ser iniciada com o aquecimento corporal do instrumentista através de exercícios de respiração, vibração no bocal, notas longas, estudos técnicos, estudos melódicos e notas graves (JOHNSON, 1984 como citado em Fonseca, 2008, p. 110). “Uma boa rotina de aquecimento pode aumentar consistência e confiança, ajuda definir e aliviar problemas pequenos antes que eles fiquem sérios (...)” (FONSECA, 2008, p. 109). Levando em consideração as possibilidades técnicas disponíveis no trombone baixo, propomos uma rotina de estudos diários seguindo a sequência (trombone baixo, tenor e alto). Isso irá permitir ao músico condicionar-se para as mudanças a serem feitas durante a performance da peça. O trombone baixo é o instrumento mais completo dentre os três trombones aqui mencionados, no que se refere a tessitura e possibilidades de combinações de posições alternativas, devido a presença das duas chaves de recurso em *Fá* e *Solb*. Essas chaves ao serem acionadas ampliam a tessitura do trombone baixo para a região grave. Para o uso das duas chaves no trombone baixo recomendamos lições do método “70 Estudos Progressivos para Trombone Baixo Moderno” (GILLIS, 1966).

Dessa forma sugerimos após a parte preparatória com respiração e vibração no bocal abordados por Fonseca (2008, p. 110), o exercício de aquecimento por meio de notas longas criado pelo trombonista Emory Ramington (HUNSBERGER, 1979), como mostrado no Exemplo 1:

1.

Exemplo 1. Trecho de aquecimento da rotina de estudos diários criada pelo trombonista Emory Ramington (HUNSBERGER, 1979, p. 11).

As notas longas são exercícios essenciais na rotina de um trombonista pois trabalha aspectos que são necessários para se produzir uma boa sonoridade.

[...] os exercícios de notas longas servem para que o trombonista consiga escutar cada nota tocada e ter tempo o suficiente para fazer as correções necessárias para uma boa sonoridade, tais como: afinação, controle do ar e controle de emissão... o exercício de notas longas deve ser executado em uma dinâmica confortável, *mf* (mezzo-forte) sem “forçar” o som no instrumento e em registro médio, expandindo para os registros grave e agudo buscando a mesma sensação referente à sonoridade, conforto e relaxamento ao tocar os três registros supracitados (LEITE, 2018, p. 1).



Podemos observar a importância da nota longa no processo de aquecimento do trombonista e os aspectos para os quais esse exercício contribui na qualidade da performance. Depois desse exercício, podemos citar o estudo dos harmônicos, que consiste nas notas que podem ser tocadas em cada posição do trombone, e servem para desenvolver a conexão entre os intervalos naturais de cada posição, podendo ser executado com *staccato* e depois em *legato*. Depois disso pode-se continuar a rotina de exercícios criados por Emory Raminton a qual é usada por muitos trombonistas na atualidade, onde podemos trabalhar estudos de flexibilidade, articulação, escalas e arpejos em *legato* e *staccato*. O trombonista poderá reforçar o estudo dos intervalos, preparando-se para os trechos musicais da obra que possuem esta característica. Neste caso, propomos o estudo de intervalos do *Arbans's Famous Method for Trombone*, como exposto no Exemplo 2



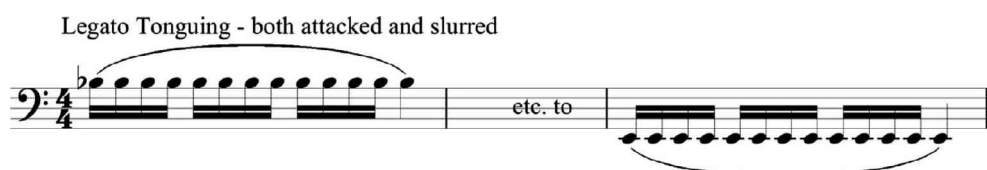
Exemplo 2. Primeiro exercício da série de estudos de *Arbans's Famous Method for Trombone* (RANDALL, 1936, p. 126).

O estudo acima pode ser transposto para outras tonalidades, explorando assim a tessitura do trombone e proporcionando ao trombonista maior domínio técnico dos intervalos. É importante considerar que estes exercícios ao serem estudados no trombone baixo não precisam ser repetidos no tenor, pois os estudos trabalhados em um trombone irão servir de base para a aplicação da técnica no outro instrumento. Dessa forma, vejamos um trecho da obra que requer o domínio técnico de intervalos no trombone tenor.



Exemplo 3. Trecho da obra contendo de intervalos que chegam a abranger uma 7ª, a ser executado pelo trombone tenor (Comp. 40-52).

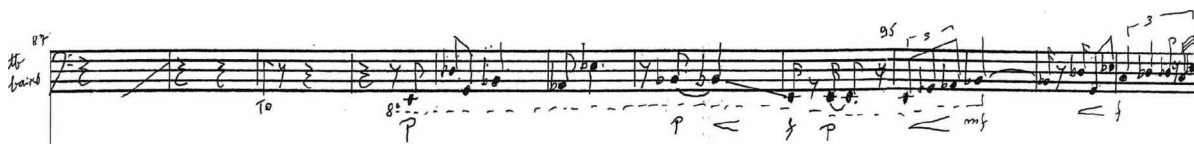
Após esse breve estudo com o trombone baixo, propomos a continuidade da rotina diária com o trombone tenor, buscando uma adaptação à mudança de calibre do instrumento bem como à diferença do tamanho do bocal. Assim, o trombonista irá realizar estudos de articulação que deverá abranger da primeira a sétima posição. Veja Exemplo 4:



Exemplo 4. Estudo retirado da rotina diária de estudo para trombone de Emory Ramington. (HUNSBERGER, 1979, p. 14).



Sugerimos esse exercício, por ser confortável e de fácil execução, permitindo que o corpo do músico se adapte ao instrumento de maneira natural. O exercício poderá ser ampliado para as demais regiões do trombone baixo, podendo ser praticado também com outras articulações como o *staccato*, por exemplo. É importante trabalhar nas regiões médias e grave do trombone baixo, pois estas são as mais exploradas na peça como observado no Exemplo 5.



Exemplo 5. Trecho da obra que deve ser executada pelo trombone baixo (comp. 87-98).

Podemos ver no Exemplo 5 a presença de intervalos e efeito de *glissando* (comp. 93-94), contudo estes procedimentos técnicos podem ser estudados no trombone tenor e no baixo, tendo em vista que esses recursos composicionais foram escritos para os dois instrumentos.

Uma das dificuldades para se tocar o trombone alto é obter dele uma boa afinação, pois a vara é mais curta e conseqüentemente as posições são mais próximas, questão que influencia bastante na afinação. A adaptação e a correção serão possíveis mediante a observação da localização das posições. Além disso, o trombone alto em Mib é considerado não transpositor e isso faz com que seja necessária uma readaptação das notas de cada posição, pois são diferentes do tenor e do baixo. Dessa forma, para a prática do trombone alto, sugerimos o estudo de escalas diatônicas e arpejos em andamento lento para fixar as posições, de preferência com o auxílio de um afinador. “A prática de escalas e arpejos (em italiano, *arpeggios*) é de grande importância para o (*sic*) todo e qualquer trombonista, sendo este um estudo técnico de grande valia no desenvolvimento da afinação, entonação e ouvido interno” (LEITE, 2018, p. 46-47). Sendo o trombone alto um instrumento que apresenta algumas particularidades que dificulta a sua execução, é necessário que o trombonista intensifique sua atenção em seu estudo, conforme explica Sluchin (2000) em seu método para trombone alto:

O trombone alto é um instrumento difícil para o trombonista por duas razões: 1. Ele é um segundo instrumento – até agora tocar trombone alto tem sido um trabalho para o trombonista tenor. Pode-se dizer, o músico toca principalmente tenor e usa o alto ocasionalmente. 2. A tonalidade é diferente do trombone tenor; ele é considerado ‘não transpositor’... (SLUCHIN, 2000, p. 18, Tradução nossa).

Alguns dos elementos de técnica expandida presentes na peça são possibilidades exploradas pelo compositor onde aconselhamos uma leitura atenta das convenções descritas no início da partitura e uma prática isolada daquelas que demandam algum procedimento técnico específico. Como descreve Angelo (2015, p. 12) a obra apresenta diversos efeitos de técnica estendida aplicadas ao trombone como o “*glissando* somente com ar, sem vibração labial, acelerando gradativo, explosão labial no trombone utilizando as sílabas ‘Pa-Ta-Pe-Tlo’”. Além desses efeitos o compositor também propõe que “o trombone alto encoste a campana no gongo e depois no prato suspenso enquanto toca” (ANGELO, 2015, p. 12). As demais convenções tratam de questões gestuais da performance ou ações teatrais que são abordadas no trabalho “O gesto Musical na Interpretação de três Obras para Trombone de Estércio Marques Cunha” (ANGELO, 2015).



É importante salientar que esta obra ainda não foi digitalizada, motivo pelo qual, sua partitura manuscrita foi utilizada neste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou trazer algumas considerações pertinentes à peça: *Música para Trombones e Percussão* de Estércio Cunha, propondo algumas possíveis resoluções para o desafio de uma preparação técnica da obra. Percebemos que a peça exige do trombonista uma preparação que contemple aspectos técnicos do trombone baixo, tenor e alto. Apesar de serem instrumentos da mesma família guardam entre si diferenças estruturais que exigem do instrumentista um estudo mais aprofundado de cada um deles. Dessa forma buscamos encontrar saídas que estivessem em conexão com os atributos técnicos expostos na peça. Temos ciência que as sugestões aqui propostas não esgotam as possibilidades de estudo técnico da obra, nem restringe as possibilidades ao que foi aqui exposto, no entanto, percebemos que as propostas aqui consideradas podem contribuir para um melhor desenvolvimento técnico em relação a sua execução, tendo em vista a utilização de métodos que já são estabelecidos no processo de estudo do trombone baixo, tenor e alto. Sabemos que existem diversas outras possibilidades de utilização de métodos, e metodologias de estudo, e que cada indivíduo é único, considerando suas facilidades e dificuldades técnicas, por isso, nos limitamos a citar apenas alguns livros de estudo, dentre os vários que existem para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da técnica instrumental. Evidenciamos ainda, que o estudo de três instrumentos por um único trombonista é algo que não é comum no nosso meio, por isso, consideramos importante tratar do assunto e colocar em discussão esta questão, através de uma obra que contempla esta prática.

REFERÊNCIAS

ANGELO, Jackes Douglas Nunes. (2015). *O Gesto Musical na Interpretação de Três Obras para Trombone de Estércio Marquez Cunha*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. Recuperado de <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/4935/5/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Jackes%20Douglas%20Nunes%20Angelo%20-%202015.pdf>.

ANTÃO, Ricardo Rodrigues. (2014). *Diferenças Estruturais e Sonoras entre Eufónio e Trombone*. Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico do Porto, Porto, Portugal. Recuperado de http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/8850/1/DM_RicardoAntao_2014.pdf.

ALESSI, Joseph, BOWMAN, Brian. (2002). *Arban: complete method for trombone e euphonium*. United States: Encore Music.

BOTELHO, Marcos. (2018). O Repertório para Trombone solo: Procedimentos preparatórios. *The Brazilian Trombone Association Journal*, 2. Recuperado de <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/btaj/article/view/41181>.

CUNHA, Estércio Marquez. (2014). *Música para Trombones e Percussão. Partitura*. Goiânia, GO, Brasil. (Partitura não publicada).

FONSECA, Donizete. (2008). *O trombone e suas atualizações: sua história, técnica e programas universitários*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Recuperado de <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05072009-231656/publico/54074.pdf>.

GILLIS, Lew. (1966). *70 progressive studies: for the modern bass trombonist*. San Antonio, TX: Southern Music Company.

HUNSBERGER, D. (1979). *The Remington Warmups Studies: An annotated Collection of the famous daily routine developed by Emory Remington at the Eastman School of Music*. North Greece: Acura Music. Recuperado de http://www.elfar.ssru.ac.th/thassanai_ph/pluginfile.php/81/block_html/content/Remington%20Warm-Up%20Studies.pdf.

LEITE, Diego Ramires. Estudos Técnicos: Sugestões de Tópicos para a Rotina Diária de Trombonistas. *Revista Científica da Associação Brasileira de Trombonistas*, 2(1), 40-48. Recuperado de <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/btaj/article/view/41179/20638>.

PEARCE, Lawrence John. (2002). *The Art of Tenor/Bass Trombone Doubling: an examination of the performance philosophies and practices of three selected trombonists* (Tese de Doutorado). Graduate College, University of Oklahoma, Estados Unidos. Recuperado de <https://shareok.org/bitstream/handle/11244/428/3040844.PDF?sequence=1&isAllowed=y>.

RANDALL, Charles. *Arban's Famous Method for Trombone*. New York: Carl Fischer.

SILVA, Pedro Augusto da, FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. (2018). A construção da performance musical no trombone: uma revisão de literatura. *Revista Claves*, João Pessoa, 2018, 1-20. Recuperado de <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/42278/21067>.

SLUCHIN, Benny. (2000). *Study Material for Alto Trombone*. England: Warwick Music, 2000.

TARR, Edward H. (2011). "Remington, Emory". In: *Grove Music Online*. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002093463>.

THOMPSON, Phil A. (1993). *A Historical Survey of Woodwind Doubling and A Form/Style Analysis of Four Works for Doubler and Wind Ensemble, a Lecture Recital together with Three Recitals of Selected Works by W. A. Mozart, A. Glazounov, P. Tate, A. Szalowski, A. Copland and Others* (Dissertação de Doutorado). – University of North Texas, Texas, United States. Recuperado de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278544/>.



TÉCNICAS PERCUSSIVAS NO CONTRABAIXO EM DUAS OBRAS DO REPERTÓRIO ARMORIAL: *TORÉ DE ANTÔNIO MADUREIRA E JUREMA ENCANTADA DE DANILO GUANAIS*

AÍRTON FERNANDES GUIMARÃES FILHO
(UFRN)
guimaraes.airton@hotmail.com

FÁBIO SOREN PREGRAVE
(UFRN)
fabiopresgrave@yahoo.com

Resumo: Este artigo trata do uso de técnicas percussivas no contrabaixo, no repertório armorial¹, em dois diferentes contextos: a percussão utilizada pelo contrabaixista Xisto Medeiros (1972), no Grupo *Quinteto da Paraíba*, como também a percussão utilizada pelo autor, no trabalho colaborativo da peça *Jurema Encantada* do compositor Danilo Guanais (1965). Objetiva-se apresentar a existência de técnicas estendidas TE, presentes no uso percussivo do contrabaixo, a partir de um repertório armorial. A metodologia foi aplicada por meio de entrevistas semiestruturadas e encontros presenciais com o contrabaixista do Quinteto da Paraíba e o compositor da *Jurema Encantada*. Também foram utilizadas ferramentas eletrônicas como áudio, vídeo, CDs, DVDs e partituras. A revisão bibliográfica ampara-se nos estudos feitos por Queiroz (2002), Lima (2014), Holschuh (2017), Ventura (2007), que tratam do Movimento Armorial, como também Rosa (2014), Ray (2011), Ferraz (2011) e Borém (2016), que falam sobre o uso da TE no contrabaixo acústico. Espera-se por intermédio deste artigo, contribuir para discussões sobre o uso de efeitos percussivos no contrabaixo acústico no repertório armorial.

Palavras-chave: Música Armorial. Técnica estendida. Quinteto da Paraíba. *Jurema Encantada*. Baixo acústico.

Técnicas percussivas no contrabaixo em duas obras do repertório armorial: Toré de Antônio Madureira e Jurema Encantada de Danilo Guanais

Abstract: This article deals with the use of double bass percussive techniques, in the armorial repertoire, in two different contexts: the percussion used by the double bassist Xisto Medeiros (1972), in the Quinteto da Paraíba Group, as well the percussion as that used by the author, in the collaborative work of the piece “Jurema Encantada” by the composer Danilo Guanais (1965). The objective is to present the existence of extended TE techniques, present in the percussive use of double bass, from an armorial repertoire. The methodology was applied through semi-structured interviews and face-to-face meetings with the bassist of Quinteto da Paraíba and the composer of *Jurema Encantada*. Electronic tools such as áudio, video, CDs, DVDs and sheet music were also used. The literature review is supported by the studies. made by Queiroz (2002), Lima (2014), Holschuh (2017), Ventura (2007), which deals with Movimento Armorial, as well as Rosa (2014) and Ray (2011), who talk about the use of TE on acoustic bass. Through this article, we hope to contribute to discussions about the use of percussive effects on acoustic double bass in the armorial repertoire.

Keywords: Armorial Music. Extended technique. Quinteto da Paraíba. *Jurema Encantada*. Acoustic bass.

¹ De acordo com Ariano Suassuna, o Movimento Armorial foi criado na década de 70 do século XX, e objetivava a construção (a partir da união de artistas e escritores) de uma arte brasileira erudita, fundamentada na raiz popular da nossa cultura. “Procuramos essa arte também com o objetivo de lutar contra o processo de descaracterização e de vulgarização da cultura brasileira.” (SUASSUNA *apud* LIMA, 2014, p. 11).



INTRODUÇÃO

O presente artigo trata do uso de técnicas estendidas para contrabaixo acústico, presentes no repertório armorial. Utilizaremos dois exemplos do seu uso: a) o registro da gravação da obra *Toré* de Antônio José Madureira (1949), lançado pelo grupo Quinteto da Paraíba em 1998; e b) a peça *Jurema Encantada* para contrabaixo solo de Danilo Guanais. A delimitação deste artigo refere-se às técnicas estendidas utilizadas pelo contrabaixo nos dois contextos citados. O objetivo principal é apresentar os efeitos percussivos utilizados tanto na peça *Toré* como na *Jurema Encantada*, como exemplos de possibilidades idiomáticas para o contrabaixo. A justificativa para a escolha do tema é apresentar elementos que contribuam para um maior conhecimento sobre os efeitos percussivos aplicados no contrabaixo no repertório armorial. A metodologia amparou-se em revisão de literatura, reuniões presenciais e entrevistas semiestruturadas com o compositor Danilo Guanais e com o contrabaixista do Quinteto da Paraíba, Xisto Medeiros. Também foi utilizada correspondência eletrônica para troca de informações, como também áudios e partituras das obras em estudo. Este artigo é um recorte de uma pesquisa em andamento, que trata da colaboração entre compositor e intérprete na peça *Jurema Encantada*. Pretende-se apresentar o uso de técnicas estendidas, que resulta em uma poética inovadora, buscando contribuir para a ampliação das possibilidades idiomáticas no repertório para o contrabaixo.

DANILO GUANAIS

Danilo Guanais tem uma carreira consolidada como compositor, violonista, e atualmente é professor doutor da Escola de Música da UFRN, lecionando Linguagem e Estruturação Musical nessa universidade. Segundo Lima (2014, p. 32), “O paulistano mais potiguar que São Paulo já produziu” nasceu em 29 de março de 1965, sua família mudou-se para Natal, Rio Grande do Norte, antes de ele completar um ano de vida.

Compõe para diversas formações da música erudita. Além de arranjador, tem composto “diversas trilhas sonoras para teatro, cinema e dança, e até pela literatura” (QUEIROZ, 2002, p. 21). Guanais recebeu diversos prêmios, sendo dois internacionais (V Festival Internacional de Teatro em Pelotas - RS e II Festival Internacional de Artes Cênicas de Resende - RJ) (NÓBREGA, 2000 *apud* HOLSCHUH, 2017, p. 36-37).

A influência do armorial em sua carreira é destacada por Lima (2014) e Queiroz (2002), em suas dissertações de Mestrado. No trabalho de Queiroz (2002), encontra-se disponível um catálogo de obras do compositor, em que há destaques para obras compostas em estilo Armorial. De acordo com Holschuh (2017), três entre suas composições mais importantes são consideradas como parte desse estilo. São elas: a *Missa de Alcaçuz* (1996) (GUANAIS, 2012); a Sinfonia n. 1 (2002) (GUANAIS, 2002) e a *Paixão segundo Alcaçuz* (2013) (GUANAIS, 2013) (HOLSCHUH, 2017, p. 36-37).

Sua obra mais antiga em estilo armorial é a *Missa de Alcaçuz* (GUANAIS, 2012 *apud* HOLSCHUH, 2017, p. 37). Atualmente, Guanais se dedica a um conjunto de composições para solistas de instrumentos de corda (Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo), intitulada *Tetralogia das Tragédias*. Compõem essa tetralogia *Com loro nei fiume*, para viola solo; *O Caldeirão dos Esquecidos*, para violino solo; *Jurema Encantada*, para contrabaixo solo; e



a última, uma peça para violoncelo solo, com argumento e nome não definidos até o presente momento².

O CONTRABAXISTA XISTO MEDEIROS

Xisto Medeiros nasceu em Patos/PB. É Cantor, compositor, contrabaixista, arranjador e produtor. Iniciou seus estudos em música aos 13 anos sob a orientação do seu tio João Linhares e do professor Hector Rossi. Tem atuado muito fortemente na música brasileira em seus vários estilos, dividiu o palco com grandes nomes da música, a exemplo de Nelson Ayres, Nailor “Proveta” Azevedo, Leo Gandelman, Carlos Malta, Toninho Ferragutti, Richard Galliano, Maestro Duda, Toninho Horta, Roberto Sion, Didier Lockwood e Ricardo Herz. Também tocou e gravou com Sivuca, Maestro Moacir Santos, Arthur Maia, Richard Bona, Chico César, Lenine, Zeca Baleiro, Elba Ramalho, Elomar, Xangai, Antônio Nóbrega, Virgínia Rosa, Totonho, Luis Pastor, Arnaldo Antunes, Sandra de Sá, Vitor Ramil, Zélia Duncan, Ana Carolina, Cátia de França, Vital Farias, Orquestra Armorial, entre outros.

Xisto Medeiros é professor de contrabaixo elétrico e acústico da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e ocupa o cargo de primeiro contrabaixo da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OS-PB). Integra os grupos JPSax e Quarteto de Baixo Elétrico da Paraíba (Paraibass). É como integrante do Quinteto da Paraíba que Xisto Medeiros desenvolveu uma linguagem singular para o contrabaixo acústico, com uso de técnicas estendidas, explorando sonoridades percussivas que chamou de Zabumbaixo (uso da caixa acústica do contrabaixo como instrumento percussivo, semelhante ao Zabumba).

TÉCNICAS ESTENDIDAS E O CONTRABAIXO

Sobre o conceito de técnicas estendidas, Rosa (2014) compreende que há duas visões atualmente mais aceitas por estudiosos do tema: “elementos inovadores ou elementos tradicionais em contextos diferenciados” (ROSA, 2014, p. 836). Acreditamos que as técnicas estendidas aplicadas, tanto na *Jurema Encantada* de Guanais quanto na gravação de *Toré* pelo Quinteto da Paraíba, encontram-se elementos inovadores para o repertório do contrabaixo.

Ainda sobre a conceituação de técnicas estendidas, Ray (2011) argumenta que autores usam os termos “estendida” e “expandida” com o mesmo significado, seja na referência a técnicas inovadoras na “forma de execução”, seja no “contexto em que são executadas” (RAY, 2011 *apud* ROSA, 2014, p. 836).

Considerando a conceituação de Ray (2011), chamaremos a técnica investigada por nós de estendida, por entender que é o caso de uma técnica de caráter inovador.

De acordo com Ferraz, a expressão “técnicas estendidas” está associada às técnicas de performance instrumental, “se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX” e se referem “aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico”. (FERRAZ, 2011, p. 11). Ainda de acordo com esse autor, “pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais

² Informação fornecida por Danilo Guanais, em sua casa, em Natal, em outubro de 2017.



e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural. (FERRAZ, 2011, p. 11).

Ferraz lembra que ocorreram várias “transformações importantes na instrumentação e na orquestração desse início de século, as quais viriam a permitir aos compositores explorar novas possibilidades instrumentais na música orquestral, o que acarretou “uma profunda transformação da escritura composicional, seja ela para instrumento solista, para grupo de câmara ou para orquestra”. (FERRAZ, 2011, p. 19).

Sobre o início da utilização de técnicas estendidas no contrabaixo, Rosa (2014) apresenta um dado bastante relevante, havendo registros de sua utilização já no século VII:

No contrabaixo é possível traçar um breve histórico da utilização de TE. Possivelmente o primeiro compositor a utilizar TE no contrabaixo foi Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704). Em sua obra *Battalia*, composta em 1673, Biber lança mão de vários parâmetros que justificam o enunciado anterior, sendo possível perceber um grande interesse na exploração de sonoridades que só voltariam a ser investigadas no século XX. (ROSA, 2014, p. 836).

Biber foi um precursor bastante original do uso de técnicas estendidas, ainda mais quando se observa que essa utilização só voltaria a ser investigada no século XX. De qualquer modo, “toda prática instrumental sempre implicou em técnicas estendidas, resultantes da própria experimentação musical com recursos instrumentais e vocais” (FERRAZ, 2011, p. 12). Na música moderna e no caso da *Jurema Encantada*, por exemplo, há uma dramaticidade que deve ser construída. A peça de *Guanais* é programática, ela se propõe a contar uma história, Ferraz argumenta que o uso de “diferentes sonoridades, de diferentes tipos de ataque, o som al ponticello (ao cavalete), o som alla tastiera (sobre o espelho), isso não é jamais um fim em si. Na realidade, isso responde sempre, digamos, a um desenho dramático” (FERRAZ, 2011, p. 15-16). Borém, em artigo que trata da utilização de TEs em música popular, afirma que:

[...] em relação ao desenvolvimento e utilização da escrita instrumental idiomática conhecida como técnicas estendidas, observa-se que isto é quase inexistente ou, em uma perspectiva otimista, é ainda muito tímida nos arranjos de música popular. Uma das razões para esta carência está no fato dos tratados de orquestração ou referências de instrumentação estarem muito desatualizados. No caso do contrabaixo acústico, que não foge à regra dos outros instrumentos orquestrais, há muito poucas referências. As duas principais não foram escritas por teóricos da orquestração, arranjadores ou compositores de renome, mas por instrumentistas. Estas fontes referenciais surgiram no último quartel do século XX e, ainda hoje, permanecem isoladas como poucas e relevantes referências sobre este assunto. *The Contemporary Contrabass*, do contrabaixista norte-americano Bertram Turetzky, foi publicado pela primeira vez em 1974 e teve uma edição revisada somente depois de duas décadas (TURETZKY, 1989). Já *Modes of playing the double bass: a dictionary of sounds*, que é um dicionário de técnicas estendidas escrito pelo contrabaixista francês Jean-Pierre Robert (1995), se tornou o primeiro livro a incluir um CD com áudios ilustrativos dos procedimentos não-tradicionais de mão esquerda e de mão direita no contrabaixo. (BORÉM, F.; CAMPOS, J. P., 2016, p. 49).

Embora tenhamos uma carência de materiais de orquestração atualizados, “onde há muito poucas referências para o contrabaixo” (BORÉM, 2016). Há uma produção acontecendo, seja em trabalhos colaborativos entre compositor e intérprete (por exemplo, a peça de



Guanais), seja a partir de iniciativas de contrabaixistas como Borém, Rosa, Medeiros, dentre outros.

Nesse sentido, acreditamos que tanto as TEs presentes na peça *Toré*, gravada pelo *Quinteto da Paraíba* (nomeada por Xisto Medeiros como *Zubumbaixo*), quanto a que foi aplicada na *Jurema Encantada* (que chamamos de *arco/pizzicato/percussão*), são contribuições que apresentem elementos inovadores para o repertório do contrabaixo.

TÉCNICAS PERCUSSIVAS NA CONSTRUÇÃO DA OBRA *JUREMA ENCANTADA*

Passaremos agora a apresentar a TE que nomeamos de *arco/pizzicato/percussão*, utilizada na *Jurema Encantada*. Na Figura 1, penso que se encontra o exemplo mais significativo da origem da ideia que desenvolvemos em colaboração com Guanais. Foi o momento em que surgiu a nossa primeira contribuição significativa para a peça. Essa experimentação, sendo baseada no conhecimento empírico da música armorial, deu subsídios para as proposições, tanto de Guanais quanto as minhas. Dessa forma, como podemos ver na Figura 1 abaixo, a proposição de Guanais era a execução da percussão com a mão direita, no tampo do instrumento, a nossa sugestão foi a percussão com a mão esquerda no braço do instrumento, o que resultou num efeito percussivo mais fluido e ao mesmo tempo bastante inovador, que chamamos *arco/pizzicato/percussão*. Ele é a junção do pizzicato com a batida da mão esquerda por cima das cordas, alternado com o uso do arco. A sonoridade que resultou se deve ao uso, inclusive, do som da batida do anel usado em minha mão esquerda, o efeito sonoro tornou-se inusitado também por conta desse choque da mão junto com o anel. Na Figura 2, apresentamos como ficará a versão final desse excerto da *Jurema Encantada*. Além da partitura, encaminhamos o link para a audição dos excertos da *Jurema Encantada*: <https://www.youtube.com/watch?v=-V08dIMdea6g> e de *Toré*: https://www.youtube.com/watch?v=eettOaMwzwU&list=RDMMeet-tOaMwzwU&start_radio=1.

$\text{♩} = 100$
 \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow
 \star
 como um eco \star
 mf pizz. p arco pizz.
 (*) percussão no tampo

Figura 1. Partitura original do efeito *arco/pizzicato/percussão* com a mão esquerda (que posteriormente foi modificado como na figura 2).

Fonte: Guanais (primeira versão do Mov. II).

Abaixo, na Figura 2, apresentamos o trecho da partitura finalizada, o arco permaneceu o mesmo, porém a figura rítmica foi modificada. Em lugar da percussão no tampo, como proposto anteriormente por Guanais, fizemos a percussão diretamente no espelho do instrumento:



61 $\text{♩} = 100$ arco *como un arco* pizz. *pizz. simile*
 (* batida no espelho
 (** pizz com mão esq.)

70 arco pizz. arco pizz. pizz. arco pizz. pizz. arco pizz. arco pizz. arco

77 pizz. arco pizz. arco 1. arco 2. arco pizz. arco pizz. arco

Figura 2. Versão do arco/pizzicato/percussão com as sugestões propostas por mim.

Fonte: Guanais (primeira versão do Mov. III).

O USO PERCUSSIVO EM TORÉ PELO QUINTETO DA PARAÍBA

1 $\text{♩} = 100$ arco
 2 arco pizz.

Figura 3. Exemplo da “levada” do triângulo (linha de cima) e zabumba no Baião (linha de baixo).

Fonte: Cortes (2014).

Essa figura do Baião, apresentada por Cortes, influenciou de maneira decisiva a TE utilizada na peça de Guanais, o ritmo grave do Zabumba junto com o Bacalhau foram os definidores da ideia que se desenvolveu posteriormente.

Pode-se dizer que essa ideia permeou igualmente o trabalho feito por Xisto Medeiros no Quinteto da Paraíba. Em entrevista dada ao autor deste artigo no ano de 1998 (ano em que foi gravado o primeiro CD do Quinteto, com o título de *Armorial e Piazzolla*), após fazermos uma audição de todo o CD, fiquei extremamente surpreso com o uso que Xisto Medeiros fez de elementos percussivos, especialmente nas músicas do repertório armorial. Perguntei, então, como ele havia desenvolvido essa forma de tocar percussão no contrabaixo:

Eu nasci no Sertão Paraibano, na cidade de Patos, convivi com a música tocada nas feiras e mercados da cidade, era comum ouvirmos o trio nordestino tradicional de Sanfona, Triângulo e Zabumba, essa sonoridade e esse ritmo, fazem parte da minha formação, estão nas minhas origens musicais (Informação verbal).

Abaixo, apresentamos excertos (Figuras 4, 5 e 6), retiradas da partitura do contrabaixo de Toré, que Xisto Medeiros nomeou de Zabumbaixo, devido à forma de pensar o ritmo, assemelhando-se à figura rítmica do Zabumba, típica do Baião Nordestino. O arranjo original foi feito



por Adail Fernandes, arranjador de grande parte das peças gravadas pelo Quinteto da Paraíba. Adail foi o primeiro contrabaixista do grupo, arranjador e contrabaixista com uma contribuição relevante para a música brasileira e nordestina em particular.

Na seção A da Figura 4 e na seção C da Figura 5, encontram-se as figuras rítmicas que foram modificadas por Xisto Medeiros, ao substituir a “batida na caixa”, proposta por Fernandes, pelo uso da ponta do arco PA (ponta do arco no espelho), descrito na Figura 7.

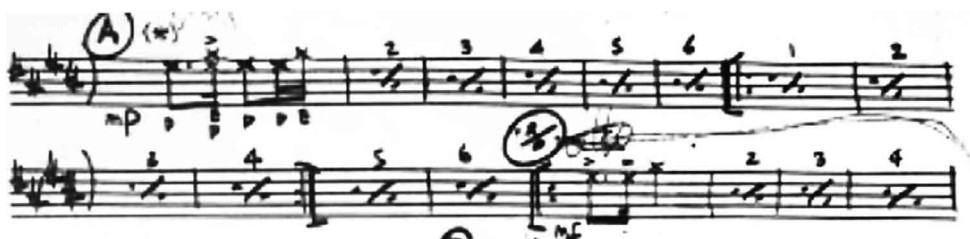


Figura 4. Partitura da parte A do Toré.

Fonte: Xisto Medeiros.



Figura 5. Partitura da parte C e D do Toré.

Fonte: Xisto Medeiros.

Abaixo, na Figura 6, encontra-se o glossário explicativo descrito por Fernandes (que reescrevo a seguir), para orientar como deveria ser feita a percussão no contrabaixo:

* Batidas c/ as mãos na caixa (referindo-se à caixa acústica do baixo, destaque nosso), uma de cada lado do instrumento, procurando dois sons diferentes (mão direita som grave, mão esquerda som agudo).

** Batida com a mão esquerda na caixa.

Na terceira orientação, Adail usa uma estrela como marcador do item: Abafando o pizzicato acentuadamente.

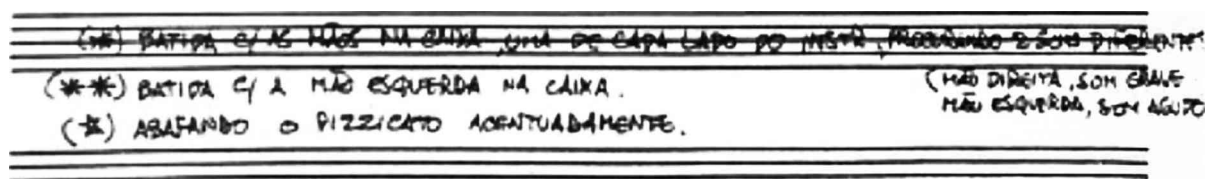


Figura 6. Indicações de técnicas estendidas na partitura de Toré (Texto transcrito acima).

Fonte: Quinteto da Paraíba.



Assim como aconteceu na *Jurema Encantada*, em que propomos a modificação na parte de contrabaixo, Xisto Medeiros propôs algumas modificações na execução da percussão do *Toré*, os ritmos foram modificados a partir do material proposto na partitura original, apresentando uma rítmica mais idiomática da Música Armorial, como pode ser observado nas transcrições escritas por mim na Figura 7, a partir da gravação executada pelo Quinteto da Paraíba:

9

Primeira Célula Segunda Célula Terceira Célula Quarta Célula

F F/T F T Col legno F PA

Figura 7. Transcrição dos ritmos utilizados por Xisto Medeiros no *Toré*.

Fonte: Transcrição do autor.

Convencionamos o uso das letras F (fundo da caixa acústica), T (tampo da caixa acústica), e PA (ponta do arco percutindo no espelho). Fizemos isso porque com a nova concepção aplicada por Xisto Medeiros, a partitura original já não é suficiente para o entendimento da execução da peça.

As células rítmicas aplicadas por Xisto Medeiros são bastante semelhantes à partitura original (Figs. 4, 5 e 6), no entanto, a forma como são aplicadas (Figura 7) se diferencia bastante da parte original, pelo uso, tanto de regiões diferentes do tampo do instrumento (que no arranjo original é chamado de “caixa”) como pelo uso do arco percussivamente, causando uma sonoridade que se aproxima mais do “bacalhau” característico do Zabumba. Na quarta célula (Figura 7), o ritmo PA causa o efeito exato do bacalhau do zabumba.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observados os exemplos musicais advindos da composição para contrabaixo de Guanais, como também na execução do contrabaixo de Xisto Medeiros, encontramos exemplos de TEs bastante inovadoras. Como vimos, já existem, no Brasil, alguns estudos acadêmicos sobre a utilização da TE no contrabaixo acústico, acreditamos ser um dado importante, que mereceria no futuro um trabalho mais aprofundado sobre o assunto. A peça *Toré*, gravada por Xisto Medeiros no Quinteto da Paraíba e a escrita da *Jurema Encantada* para contrabaixo de Guanais, são exemplos do uso de TEs aplicadas ao contrabaixo. A peça *Jurema Encantada* de Guanais é fruto de um trabalho colaborativo entre esse autor e o compositor Danilo Guanais, e foi uma oportunidade ideal para experimentações de possibilidades do uso de TE para o contrabaixo. O fato de serem obras de caráter armorial cria um espaço privilegiado para a utilização de recursos rítmicos advindos da música nordestina como o Baião, por exemplo. A familiaridade com esses ritmos nos auxiliou tanto no desenvolvimento de novas ideias como também em sua aplicação, visto que é resultado também da vivência do intérprete com o estilo musical que faz parte de suas primeiras escutas.

Esperamos que este artigo seja uma contribuição para discussões futuras sobre o repertório para o contrabaixo e possa ampliar suas possibilidades interpretativas, por meio do uso de TE.



REFERÊNCIAS

BORÉM, F., & CAMPOS, J. P. (2016). Técnicas estendidas do contrabaixo em arranjos crossover. *Revista Música Hodie*, 16(2), 48-59. Recuperado de <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/45247/22415>.

CÔRTEZ, A. (2014). Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per Musi*, (29), 195-208. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000100020&lng=en&nrm=iso.

PADOVANI, J. H., & FERRAZ, Silvio. (2011). Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Revista Música Hodie*, 11(2), 11-35. Recuperado de <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21752/12803>.

HOLSCHUH, M. M. (2017). *O caldeirão dos Esquecidos de Danilo Guanais: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. Recuperado de <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/24899>.

LIMA, E. B. (2014). *Danilo Guanais e sua trilogia composicional: um percurso nordestino e seu impacto na interpretação* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Aveiro, Aveiro, Distrito de Aveiro, Portugal. Recuperado de <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/13756/1/Tese.pdf>.

QUEIROZ, R. B. (2002). *Abordagem analítico-interpretativa da Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, SP, Brasil. Recuperado de http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/285117/1/Queiroz_RuckerBezerra_M.pdf.

RAY, S., & ROSA, A. (2011, maio). Considerations on the use of the body in the double bassist's daily routine. *Anais do Performa'11 – Encontros de Investigação em Performance*, Aveiro, Distrito de Aveiro, Portugal, 3. Recuperado de <http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/Sonia%20Ray&AlexandreRosa.pdf>.

ROSA, A. S. (2014). *Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil: revisão de literatura, performance e ensino*. São Paulo: Editora Unesp. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11449/113733>.

VENTURA, L. C. (2007). *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. Recuperado de <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16995/1/LeonardoCV.pdf>.



SALVADOR





SIMILITUDES E RECORRÊNCIAS ESTILÍSTICAS ENTRE TROMPETISTAS DE OLINDA E RECIFE DURANTE A EXECUÇÃO DO FREVO DE RUA

ÉRICO VERÍSSIMO CARVALHO DE OLIVEIRA
Conservatório Pernambucano de Música
ericoverissimob15m@yahoo.com.br

AYRTON MÜZEL BENCK FILHO
Universidade Federal da Paraíba
benckfilho@gmail.com

Resumo: Este artigo busca explicar sobre recorrências interpretativas entre os trompetistas que executam o frevo de rua, partindo-se do pressuposto de que há uma recorrência estilística intrínseca entre os trompetistas de Olinda e Recife, assinalando um sotaque típico da região. Os resultados, obtidos a partir de entrevistas semiestruturadas com doze profissionais com mais de dez anos na prática do frevo de rua, foram analisados sob a ótica da análise manual de conteúdo. O trabalho apontou para a existência de similitudes interpretativas entre os trompetistas durante a execução de células rítmicas típicas do frevo de rua e essas, apesar de recorrentes, diferem interpretativamente entre os diversos grupos de instrumentistas dos vários contextos do frevo.

Palavras-chave: Estilo. Performance. Trompetista. Frevo de rua.

Similarities and stylistic recurrences between trumpeters from Olinda and Recife during the performance of frevo de rua

Abstract: This article seeks to explain interpretative recurrences among trumpet players performing the frevo de rua, assuming that there is an intrinsic stylistic recurrence between the trumpet players of Olinda and Recife, indicating a typical accent of the region. The results, obtained from semi-structured interviews with twelve players with more than ten years old of practice, were analyzed from the perspective of manual content analysis. The work pointed to the existence of interpretive similarities among the trumpet players during the execution of typical rhythmic cells of the frevo de rua and these, although recurrent, differ interpretively between the various groups of instrumentalists from the various frevo contexts.

Keywords: Style. Performance. Trumpet player. Frevo de rua.

INTRODUÇÃO

A aprendizagem e prática da performance instrumental do frevo de rua ainda é muito entregue à tradição oral, à percepção auditiva das diversas nuances e variedades do uso de articulações e fraseados, sobretudo no período que antecede o carnaval. Pesquisar sobre as características interpretativas e descrever a tradição oral do frevo de rua é importante para ajudar a encontrar nossa identidade. A partir disso, podemos pensar em inovar, conservar ou consolidar bases para o desenvolvimento do ensino e da interpretação desse gênero, contribuindo ao fomento de novas pesquisas, sobretudo, voltadas ao que concerne à performance do frevo de rua.

Essa preocupação com uma consciência sobre os parâmetros da performance, próprias do frevo de rua, é um tema que os autores Benck Filho (2008) e Simões (2013, não publicado) já demonstraram nas suas reflexões sobre a prática performática desse gênero, notadamente em face de um cuidado em evidenciar as tradições, sua manutenção ou inovação em relação a um referencial previamente estabelecido. Valente (2014) apontou que os estudos acadêmicos voltados à prática do frevo de rua estão ainda em um estágio embrionário, quando comparados a outros gêneros musicais como, por exemplo, o jazz. Essa lacuna estimulou-nos a refletir sobre



os processos de recorrência¹ estilística que denotem um sotaque típico desse gênero entre os trompetistas de Olinda e Recife.

O trabalho buscou descrever e identificar similitudes e recorrências interpretativas entre os trompetistas de frevo de rua de Olinda e Recife. Consistiu na análise e reflexão oriundas de entrevistas semiestruturadas a doze trompetistas atuantes no frevo, usando um gravador da marca *Tascam*, modelo D40, distante entre 1 metro a 1,5 metro do entrevistado. Os áudios foram salvos em arquivos *wav*, 44.1 kHz, 16-bit estéreo. Os dados das entrevistas foram analisados qualitativamente através da análise manual de conteúdo. (BAUER *et al*, 2015). A fim de exemplificar a prática instrumental com performances ao vivo, também foram usados excertos de frevos de rua tradicionais, comparando-se os dados obtidos nas entrevistas com os áudios gravados dos excertos e a partituras manuscritas. O recorte e análise desses áudios foram feitos com a ajuda do programa Audacity e a transcrição foi feita com a ajuda do programa Finale.

SIMILITUDES OU RECORRÊNCIAS: UMA BREVE ABORDAGEM SOBRE ESTILO

De acordo com Meyer (1989), estilo² é um termo usado para designar “traços” característicos de uma concepção singular que possui semelhantes identificações num contexto mais amplo, sejam essas mais próximas ou com sutis distinções quando comparadas a criações de outros indivíduos num mesmo gênero criativo. Esses traços ou padrões não precisam ser necessariamente iguais em todos os aspectos. Corroborando esse pensamento, Maciel Filho (2004) aponta que o “estilo é uma marca, característica ou conjunto de traços que fazem diferença”. E para Blacking (1976) esses “traços” são transmitidos mimeticamente como herança ou emulação.

De acordo com Pascall (2001), a discussão teórica sobre estilo destacou-se primeiro na área de produção literária no final do século XVI. Anzolch (2009) corrobora quando diz que se originou na escrita e depois transpassou-se para as artes. Segundo o autor, o estilo permite acesso à compreensão dos significados das obras, situando manifestações de grupos no tempo e no espaço, como e para que foram feitas. Tal termo fazia parte das artes visuais no início do século XVII e seu significado tinha uma conotação mais moderna, sendo considerada uma maneira de exprimir o pensamento.

Refletir sobre esses pensamentos é importante para tentar compreender, de uma forma mais ampla, o fenômeno que estamos abordando, partindo-se da premissa de que a execução do frevo de rua obedece a parâmetros estilísticos que são moldados ao contexto em que está inserido. Tradicionalmente alguns compositores de frevo de rua não escrevem em suas partituras notações de expressão musical, como por exemplo, os sinais de articulação e acentuação. Submetido a oralidade e a contextos não escolares e com processos de sistematização mais pluralizados ou “informais” enquanto à sua interpretação, subtende-se que os músicos locais já saibam ou pelo menos deveriam saber como executar os frevos.

Schlueter (1996, não publicado), comenta sobre um princípio básico de estilo: “o músico [nesse caso o instrumentista] deve definir a igualdade, para que o compositor possa definir a diferença”. Essa busca pela recorrência remonta ao uso do material retido na memória, recordando constantemente as suas experiências passadas, numa contínua análise e comparação do

¹ Recorrência é a ação de recorrer. Por extensão significa o reaparecimento periódico ou frequente de [um] fato ou fenômeno (Holanda Ferreira apud Benck Filho, 2008 p. 91).

² Estilo é uma replicação de padronização, quer seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de limites. (MEYER, 1989, p. 3, tradução nossa).



material musical executado no presente com o que está acumulado cognitivamente. Sobre isso Souza (2007) comenta a respeito do modelo de Vygotsky, estabelecendo a Figura 1 para ilustrar os processos de construção e mediação existentes que resultam na performance musical. Além da simbiose entre a recorrência das experiências passadas, inerentes à memória, temos os diferentes contextos e suas relações sociais, todos com suas características e padrões próprios com vínculo estreito com os princípios de similitude. Tais semelhanças asseguram a manutenção de convenções, tradições e, por conseguinte, a determinação de estilos.

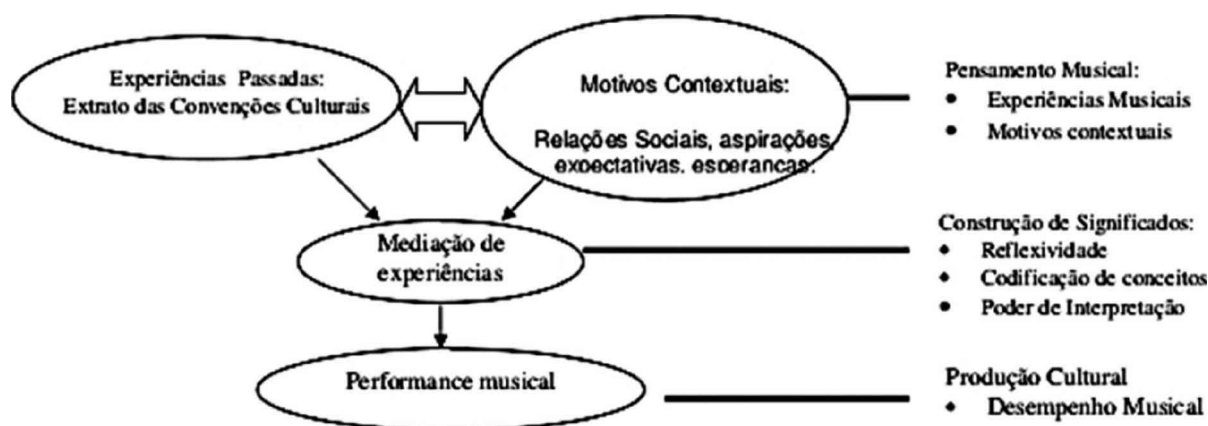


Figura 1. Apresentação do processo de desempenho para a performance musical, baseado em Vygotsky (1993).

Fonte: Souza (2007, p. 21).

A performance musical reúne, portanto, diversas ações. Tudo converge à performance, sendo ela estudada por educadores, musicólogos e instrumentistas. No caso da execução instrumental, sempre existiram parâmetros que fundamentam o *performer*, mas esses variam de acordo com os contextos sociais.

No cenário do frevo de rua, Benck Filho (2008), entrevistando diferentes maestros de frevo de rua, comenta sobre as influências da função social ou sobre os diversos contextos em que a música é executada. Alguns dos parâmetros que sofrem alterações podem ser: a dinâmica, o andamento e a articulação ou técnica de emissão dos sons. Ao analisar, por exemplo, o fenômeno da articulação, o instrumentista deve buscar constantemente comparar o material musical e como ele será pronunciado, mantendo ou não padrões articulatórios de acordo com suas experiências passadas, deixando entender o que alguns mencionam como *sotaque*³. Essa ação ativa do *performer* ajuda a formar essa referência essencial que se caracteriza, inclusive na busca por encontrar similitudes, recorrência de padrões ou divergências.

O SOTAQUE NO FREVO DE RUA

O sotaque na música é um termo com um conceito subjetivo, por isso para tentar defini-lo há uma tendência a correlacioná-lo com a linguagem, como vemos na citação a seguir:

³ De acordo com Silva (2015), o termo sotaque é usado para indicar a forma com que um falante profere os fonemas, tais efeitos auditivos podem identificar sua procedência geográfica.



Os estilos musicais são diferenciados por elementos como qualidade de som, articulação, fraseado e interpretação rítmica. Enquanto todas as formas de músicas integram melodia, ritmo e harmonia, os estilos contrastantes empregam traços que permitem ao ouvinte identificar imediatamente o gênero em questão: Rock do Clássico, Country do Hip Hop, etc. Podemos comparar diferentes estilos musicais a diferentes sotaques dentro da língua inglesa. Enquanto a mesma gramática básica e vocabulário podem ser usados de uma região (ou mesmo país) para outra, é o sotaque que permite ao ouvinte identificar onde o falante pode chamar de sua casa. Não é difícil determinar a diferença entre um nativo de Massachusetts de um nativo da Carolina do Norte, simplesmente por causa da maneira como as palavras são pronunciadas e as frases são expressas. O estilo de jazz é simplesmente outra forma de falar dentro da linguagem musical e é identificado por qualidades sutis e evidentes que formam seu “sotaque”. (CAMPBELL, 2016, p. 1, tradução nossa)⁴.

Com base nisso, deduzimos que sotaque em música poderia ser uma forma pela qual um intérprete se utiliza de inflexões e diferentes nuances através de acentuações, uso de *rubato*, variações timbrísticas e de afinação, dentre outros fatores. Ações intimamente relacionadas a um contexto, criando um estilo de tocar recorrente em determinada região ou grupo social. Os sotaques exprimem padrões íntimos que podem revelar o grau de aproximação ou interação do intérprete. Refletir sobre esses aspectos é importante quando tratamos do frevo de rua, tendo em vista que sua performance se sobrepõe ao que está escrito na partitura. O sotaque é um dos fatores na construção da identidade performática de um gênero musical, de um *performer*, de uma população ou conjunto instrumental, inclusive porque os contextos variam. Isso é uma das diferenças sempre mencionadas e que levam a uma marca “característica”, ou melhor, “original”. A originalidade pode ser discutida, mas isso faz-nos refletir sobre as bases que o instrumentista precisa desenvolver, o entendimento que se faz necessário das distintas interações, mediações desses fundamentos.

INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

O estudo envolveu basicamente trompetistas de Olinda e Recife, duas das cidades mais relevantes onde os grupos de frevo têm destaque durante o ano, além de possuírem um papel bastante significativo no carnaval.

No intuito de manter o anonimato, cada entrevistado foi representado por um codinome: E1 até E12. Todos concordaram em assinar um termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE). Para o recorte dos excertos, escolhemos os critérios da prática que, por sua vez, foi seguido pelo critério rítmico-articulatório que denotam desafios técnico-instrumentais relevantes, obtidos seja por uma experiência *in loco*, seja pela observação das partituras. Também outro critério para a escolha dos trechos foi escolhê-los dentre os frevos que tivessem sido gravados várias vezes. Vale salientar que todos os entrevistados já conheciam amplamente os frevos es-

⁴ Musical styles are differentiated by elements such as tone quality, articulation, phrasing, and rhythmic interpretation. While all forms of music integrate melody, rhythm, and harmony, contrasting styles employ traits that allow the listener to immediately identify the genre at hand: Rock from Classical, Country from Hip Hop, etc. We can compare different musical styles to different accents within the English language. While the same basic grammar and vocabulary may be used from one region (or even country) to another, it is the accent that allows the listener to identify where the speaker may call their home. It is not difficult to determine the difference between a native of Massachusetts from a native of North Carolina, simply because of the manner in which words are pronounced and sentences are phrased. The jazz style is simply another form of speaking within musical language and is identified by subtle and overt qualities which form its “accent.” (CAMPBELL, 2016, p. 1).



tudados. As partituras foram colhidas do arquivo pessoal do maestro Oséas⁵, na biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e no Paço do frevo, em Recife.

As entrevistas semiestruturadas consistiram em quatorze perguntas, onde uma das questões incluía o cantarolar do excerto pelo trompetista esboçando assim como ele iria interpretar no trompete. O intuito era posteriormente relacionar o que foi pronunciado com o que estava no manuscrito e o que foi executado no trompete. O passo seguinte foi subir o áudio, ajustá-lo e analisar lentamente as células rítmicas no programa *Audacity*, buscando identificar e descrever como os entrevistados estavam executando tais excertos. A partir disso, transcrevemos, com a ajuda do programa *Finale*, a execução do excerto pelo entrevistado, assinalando assim os pontos de similitude ou recorrência.

Na figura abaixo, ilustramos os excertos dos frevos em sua versão manuscrita e na versão editorada que caracteriza como foi tocado o trecho pelo entrevistado, indicando as similitudes de articulação e acentuação, dentre outras. São trechos das obras: Nino o Pernambuquinho, de Duda; Freio a óleo e Galo de Ouro, de José Menezes; Gostosão e Isquenta Muié, de Nelson Ferreira; e Duas épocas, de Edson Rodrigues. Além das similitudes executadas nos áudios e assinaladas nas transcrições, interessante é notar as diferenças quando confrontadas com a partitura manuscrita.

Manuscritos dos frevos usados na pesquisa	Resultados: recorrências e similitudes nas execuções
	
	
	
	
	

Figura 2. Excertos dos frevos abordado na pesquisa e as transcrições dos resultados.

Fonte: O autor (2019).

⁵ O Maestro Oséas é conhecido por fazer a folia de vários blocos e troças de rua de Olinda, por exemplo a famosa troça carnavalesca Ceroula. Ele é um trompetista olindense que está à frente de sua orquestra a 36 anos e conta com um vasto repertório em seu arquivo. Fonte: O próprio Oséas.



Através desses resultados é possível observar as células rítmicas onde há similitudes, são nesses pontos que existem pequenas variações de acentuações e articulações.

Conforme os entrevistados, essas similitudes são modificadas principalmente de acordo com o contexto em que eles estão inseridos. Em Olinda, as orquestras de frevo têm a tradição de se apresentarem andando sob o sol ou chuva, subindo e descendo ladeiras. Os músicos levam empurrão ou banho de cerveja dos foliões, tocando em clima de descontração, brincando conjuntamente com os foliões. Já no caso do Recife, também há orquestras de rua, mas tradicionalmente existem mais bailes e shows em palcos, nesse caso, os músicos tocam com microfone e as vezes sentados. Isso muda não só a performance do trompetista, as técnicas instrumentais usadas, mas também sua forma de interpretar os frevos de rua.

CONCLUSÕES

Através da análise qualitativa foi possível depreender que existem similitudes interpretativas entre os trompetistas durante a execução do frevo de rua e que são influenciados de acordo com o contexto no qual estão inseridos, isso principalmente em termos dos parâmetros de dinâmica, afinação e articulação, pois são padrões que sofrem interferência direta conforme o local onde o frevo é executado.

Foi possível perceber que existe uma recorrência estilística na maneira de executar os frevos de rua que foi internalizada pelos trompetistas locais e que é transmitida aos instrumentistas mais novos, ou seja, existe um padrão intrínseco aos músicos locais. Talvez, por esse motivo, alguns compositores não indicam nas partes os sinais de expressão. Contudo, as similitudes são mais evidentes de acordo com os grupos instrumentais e seu contexto. Ou seja, há similitudes específicas dentre os que executam na rua e outras para os que tocam nos palcos. Ocorrem também semelhanças comuns aos dois grupos. Tudo isso aponta para várias possibilidades de como se deve interpretar tais células rítmicas do frevo de rua sem descaracterizá-las, ou mesmo adequá-las ao contexto indicado e as questões idiomáticas e técnicas do trompete.

Como sugestão a novas pesquisas, recomendamos um mapeamento dos motivos rítmicos encontrados nos frevos e o levantamento de suas diferentes interpretações. Além disso, pode ser feito um levantamento sobre o perfil socioeconômico e sociocultural dos trompetistas e das orquestras no centro histórico de Olinda, Recife e do interior de Pernambuco, para entender as possíveis contribuições, diferenças ou similitudes performáticas existentes.

Com esse trabalho, esperamos fomentar mais estudiosos a pesquisarem sobre o fenômeno, contribuindo ainda mais para a descrição dos processos interpretativos do frevo de rua e na formação do músico desse gênero.

REFERÊNCIAS

ANZOLCH, R. (2009). *Geometria dos estilos genealogia da noção de estilo em arquitetura*. (Tese de doutorado em Arquitetura) – Programade Pós-graduação em Arquiteutura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS: UFRGS.

BAUER, M. W. G. G. (2015). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. (13. Ed). Rio de Janeiro: Vozes, v. 13.



BENCK FILHO, A. M. (2008). *O Frevo-de-Rua no Recife: Características Socio-Histórico-Musicais e um esboço estilístico-interpretativo*. (Tese de doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Musica, Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA: [s.n.].

BLACKING, J.(1976 [1973]). *Quão Musical é o Homem? [Rascunho de How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber.: Tradução de Ghilherme Werlang].

CAMPBELL, W. (2016). *The Jazz Style: Learning to Speak with the Correct Musical Accent*. UNC Charlotte Saied Music Company.

MACIEL FILHO, L. (2004). *SOBRE A(S) LEITURA(S) DOS MÉTODOS MUSICAIS: DA MIMESE AO ESTILO*. (Tese de Doutorado em educação) Campinas: Universidade Estadual de Campinas-SP.

MEYER, L. B. (1989). *Style and Music: Theory, history, and ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, Chicago.

PASCALL, R. (2001). *THE NEW GROVE: Dictionary of Music and Musicians*. (2. ed.). Macmillan, v. 27. New York, London:

SOUZA, F. Â. F. D. (2007). *Hoje vamos tirar um coco com Ana Lucia e pombo roxo*. Lisboa: [s.n.].

SIMÕES, N. (2013). *A importância da articulação na interpretação do frevo pernambucano*. Recife: [s.n.]. (Não publicado).

SILVA, T. C. (2015). *Fonética e Fonologia do Português*. Contexto: São Paulo.

SCHLUETER, C. (1996). *Zen and the Art of the Trumpet*. Boston-MA, U.S.A.: (Não publicado).

VALENTE, F.(2014). *Spok e o novo frevo um estudo etnomusicológico*. (Dissertação de mestrado em etnomusicologia) LISBOA: [s.n.].

MESAS REDONDAS



Quarta, 23out2019 16h00 - 18h00 (Horário de Brasília)

**Mesa 1:
CULTURAL POLICIES FOR PRODUCTION AND SUPPORTING PROJECTS
ON MUSIC PERFORMANCE NOWADAYS**

Ney Carrasco (Cultural Secretary of Campinas City, BRAZIL)
Rodolfo Acosta (Composer, Conductor and Producer in Bogotá, COLOMBIA)
Clea Galhano (Performer and Producer, Indiana University, USA)

Quinta, 24out2019 16h30 - 18h30 (Horário de Brasília)

**Mesa 2:
MUSIC PERFORMANCE REPERTOIRE AND CHALLENGES OF
CONTEMPORANEITY: COMPOSER-PERFORMER COLLABORATION,
EDITION AND PUBLICATION ISSUES, PERFORMANCE AND ITS AUDIENCE**

Cesar Adriano Traldi (Percussionist, UFU - Brazil)
Manuel Falleiros (Composer, Saxophonist - UNICAMP, Brazil)
Zé Alexandre Carvalho (Double Bassist - UNICAMP, Brazil)

Sábado, 26out2019 16h30 - 18h30 (Horário de Brasília)

**Mesa 3:
PREPARING FOR INDIVIDUAL/CHAMBER MUSIC PERFORMANCE:
COGNITIVE, PEDAGOGICAL, IDIOMATIC AND/OR INTERDISCIPLINARY ASPECTS**

Carina Joly (Pianist - Chief of the Committee "SIG Saúde e Bem-Estar do Músico", ISME, Brazil)
Ricardo Freire (Clarinetist - UnB, Brazil)
Joana Hollanda (Pianist, UFRN, Brazil)