

# PERFORMA'15: International Conference on Music Performance

Proceedings



**Universidade de Aveiro**  
June 11<sup>th</sup> > June 13<sup>th</sup>, 2015

# PERFORMA'15: International Conference on Music Performance

## Proceedings

**Universidade de Aveiro**  
June 11<sup>th</sup> > June 13<sup>th</sup>, 2015



universidade de aveiro  
theoria poiesis praxis

DECA | ua



inet<sup>®</sup>  
instituto de etnomusicologia  
centro de estudos de música e dança

ABRAPEM  
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL



Associação Portuguesa  
de Flautas

Título/Title

**PERFORMA'15: Proceedings of the International Conference on Music Performance**

Editores /Editors

**Alfonso Benetti, Jorge Salgado Correia, Maria do Rosário Pestana, Sara Carvalho**

Oradores Principais/Keynotes

**Marcel Cobussen – Leiden University in the Netherlands / Orpheus Institute in Gent, Belgium**

**John Croft – Brunel University, London**

Entidades Organizadoras/ Organized by

**Departamento de Comunicação e Arte**

**Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)**

**Universidade de Aveiro**

**Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM)**

**Associação Portuguesa de Flautas (APF)**

Comissão Organizadora / Organising Committee

**Jorge Salgado Correia, Sara Carvalho, Maria do Rosário Pestana, Catarina Domenici**

Comissão Científica / Scientific Commission

**Catarina Domenici, Cristina Gerling, Daniela Coimbra, Diana Santiago, Francisco**

**Monteiro, Helena Marinho, Helena Santana, Isabel Nogueira, João Pedro Oliveira,**

**Jorge Castro Ribeiro, Luca Chiantore, Manuel Deniz Silva, Maria do Rosário Pestana,**

**Maria Elizabeth Lucas, Paulo Vaz de Carvalho, Rui Penha, Sara Carvalho, Sílvia**

**Martinez, Susana Sardo, Suzel Reily**

Comissão Executiva / Executive Commission

**Aoife Hiney, Susana Caixinha, Alfonso Benetti, Amandi Bandeira, Gilvano Dalagna,**

**Klénio Barros, Josélia Ramalho, Luís Bittencourt, Marcos Araújo, Pedro Cravinho,**

**Ricardo Lobo Kubala, Rui Marques**

Imagem / Design

**Álvaro Sousa**

Editora / Publisher

**UA Editora**

**Universidade de Aveiro**

**Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia**

1ª Edição / 1st Edition

**Outubro / October 2017**

ISBN

**978-972-789-510-6**

## ÍNDICE

### **A técnica de canto belting e sua aplicabilidade em versões de musicais na língua portuguesa do Brasil: Quais os desafios na performance?**

Adriana Barea Cardoso; Angelo José Fernandes & Cassio Cardoso Filho  
P.9

### **Movimento espontâneo do pé na inferência da pulsação sonora**

Alejandro Grosso Laguna  
P.15

### **Guitarra, gesto & movimiento**

Alfonso Aguirre Dergal  
P.26

### **Bartolomeo Campagnoli and his 41 Capricci: The Ever-changing Role of the Virtuoso Viola and Its Technique**

Alicia Marie Valoti  
P.27

### **Carlos Alberto Pinto Fonseca e sua Missa Afro Brasileira (de Batuque e Acalanto)**

Angelo José Fernandes; Leandro Augusto Cavini & Daniel Alves Duarte Pedroso Júnior  
P.36

### **Movimento corporal e gestual na construção da expressividade de harpistas experts**

Arícia Ferigato & Ricardo Dourado Freire  
P.43

### **A utilização de guias de execução como estratégia de memorização da Allemande BWV 1013 de J.S. Bach para flauta solo**

Ariel da Silva Alves & Leonardo Loureiro Winter  
P.50

### **Exploring the right hand's little finger:**

### **From Radames Gnattali to Ricardo Tacuchian and Carlos Almada**

Bartholomeu Wiese  
P.61

### **Tocar de ouvido em conjunto num contexto de aulas de Piano Funcional**

Bruna Vieira  
P.68

### **O teatro cantado na cidade de Coimbra, entre 1880 e 1910: espaços performativos, companhias, músicos e públicos**

Catarina Braga  
P.77

### **Reflections on Creative Processes in Fredric Lieberman's Ternary Systems**

Christian Fernqvist  
P.85

**How do instrumental teachers communicate musical ideas in performance teaching?**

Clarissa Foletto; Sara Carvalho & Andrea Creech

P.86

**Sax-Klangfarbenmelodien: Tras la expresividad tímbrica en el repertorio para saxofón de finales del S. XX**

David Sánchez Blázquez

P.98

**Reis, Congadas, Partido Alto e Samba de Enredo: Permanências e Deslocamentos das Tradições Musicais Centro - Africanas na Cidade do Rio de Janeiro (1890 -1950)**

Denise Barata

P.99

**Memórias indesejadas: um estudo sobre os esquecimentos de informações recém adquiridas na preparação de uma performance musical**

Edmarcos Pereira da Costa & Yang Yang

P.105

**Memórias e não-memórias, fragmentação de uma performance em Moçambique: O Caso das práticas performativas chope**

Eduardo Lichuge

P.112

**Revisitando o WC+1 – Espectáculo músico-performático-sanitário-escatológico**

Eduardo Paes Barretto; Fernanda Zanon Torchia & João Vilnei de Oliveira Filho

P.119

**The "Dolls" of Lina Pires de Campos for piano: teaching and performance subsidies**

Ellen de Albuquerque Boger Stencel & Maria José Dias Carrasqueira de Moraes

P.126

**O diálogo entre compositor e interprete na efetivação da Performance musical: aspectos interpretativos da Paixão segundo Alcaçus de Danilo Guanais (1965)**

Erickinson Bezerra de Lima & André Luiz Muniz Oliveira

P.133

**POLACA: O concerto solista com acompanhamento de Banda Filarmônica do Recôncavo Baiano**

Fabio Carmo Plácido Santos

P.145

**Técnicas estendidas em obras brasileiras para tímpanos solo: uma reflexão sobre inovação e implicações interpretativas**

Fernando Hashimoto

P.152

**A voz na música de Câmara de Jorge Peixinho**

Francisco Monteiro

P.153

**Three Levels of Vocality in Performing Grieg's Piano Music:  
A Phenomenological Case Study**

Georgia Volioti

P.160

**Concerto didático: uma customização da tradição orquestral**

Gina Denise Barreto Soares; Mônica de Almeida Duarte & Annibal José Scavarda

P.167

**Timoneiro; Um arranjo para violão solo reutilizando os recursos interpretativos  
de "Baden Powell À Vontade"**

Gustavo de Medeiros Santos

P.173

**Comunicação de emoções básicas em Ponteios de Guarnieri em  
performances ao vivo**

Heidi Kalshne Monteiro; Ney Fialkow & Regina Antunes Teixeira dos Santos

P.181

**Estudo de portamenti em gravações do início do século XX  
e sua aplicabilidade na obra de Nicolau Medina Ribas**

Hélder José Batista Sá

P.188

**Canto coral em um projeto social: O diário de aula como um espaço para  
(auto)narrativa**

Helena Doris Sala & Ana Lúcia Louro

P.189

**"Do canto falado à fala cantada – as ideias de Caccini e Hermeto Pascoal"**

Henrique Cantalogo Couto & Edmundo Pacheco Hora

P.196

**Impulsus: Multidimensionality of an Augmented Performance**

Henrique Portovedo & Paulo Ferreira Lopes

P.202

**Estratégias de incremento da habilidade de velocidade-precisão bimanual em  
guitarristas**

Inácio Rabaioli

P.207

**Esquemas de ação do professor Sérgio Barrenechea (UNIRIO) na pedagogia  
da performance da flauta**

João Batista Sartor

P.214

**Conclusões da pesquisa “Tempo musical e performance - um diálogo entre teoria e prática na interpretação”**

João Miguel Bellard Freire

P.221

**Uma leitura interpretativa da canção “Retiradas” de Oswaldo de Souza**

John Kennedy Pereira de Castro

P.230

**Bachian elements in the piano music of Chopin: a performing perspective**

Jorge M. Figueiredo Sarabando Moreira

P.238

**As sonatas para piano solo de Boris Abramovitch Petchersky: interpretação e performance**

Jorge Miguel Figueiredo Sarabando Moreira

P.244

**Ação musical, utopia e micropolítica em performance: Um diálogo sobre a organização de um grupo de forró no Rio de Janeiro**

José Alberto Salgado & Flora Kuri Milito

P.256

**Las tres versiones del primer concierto para piano y orquesta de P. I.**

**Tchaikovsky: Una propuesta interpretativa**

Juan Francisco Lago Cuéllar

P.264

**For her – an exploration of the piano recital as a tool for raising social issues awareness**

Késia Decoté Rodrigues

P.265

**A teatralidade no constructo da performance musical: a composição do Clown na Sequenza V de Luciano Berio (1925-2003)**

Klênio Jonessy de Medeiros Barros & Erickinson Bezerra de Lima

P.266

**Los glosados de Antonio de Cabezón:  
una interpretación desde el clave y el arpa ibérica de dos órdenes**

Laura Puerto Cantalejo

P.274

**Performance em bandas de música escolares: transformando o ensaio em uma aula de música**

Lélio Eduardo Alves da Silva

P.275

**“Não serve pra nada... só pra delirar”: sambas, forrós e a construção de um imaginário de brasilidade em bares da Baixa do Porto**

Lucas Wink

P.283

**Contemporary Music, Unofficial Languages, Subaltern Voices: Composing Musical Pieces on Sicilian Texts**

Marcello Messina

P.290

**Approaching the Liminal in the Performance of Iannis Xenakis' Instrumental Solo Works**

Margarethe Maierhofer-Lischka

P.297

**The effect of pianistic gesture anticipation: interpretive resources and strategies in the practice of *Brasilianas 8 and 12 for piano four hands* by Osvaldo Lacerda (1927-2011)**

Maria Bernardete Castelan Póvoas & Luís Claudio Barros

P.298

**Bach, Sonatas BWV 1001, 1003, 1005 – Interpretative Approaches on the Guitar**

Maria Paula Marques

P.309

**O Tai Chi como instrumento de desenvolvimento da performance musical**

Mário Teixeira

P.319

**Trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos: Reflexões interpretativas sobre a performance**

Miriam Bastos Rocha & Margarida Borghoff

P.325

**Afinación como elemento expresivo en la música de cámara:**

**Aplicación en el dúo de viola y guitarra clásica**

Noelia Gómez González

P.335

**Perspectivas recentes da Pesquisa em Performance Pianística:**

**Estado do Conhecimento de teses e dissertações em Performance Musical e Práticas Interpretativas no Brasil (2007-2012)**

Renata Coutinho de Barros Correia & Mário Rodrigues Videira

P.336

**Isto acaba por nos ligar mais – performance musical e mobilização social em grupos de músicos não-profissionais**

Rui Filipe Duarte Marques

P.343



**Som, cor e poesia em movimento performativo:**

**Images II para Piano de Claude Debussy**

Shao Xiao Ling

P.348

***El sueño... el vuelo: a commissioned multimedia piece from the collection Song of the Monarch: Women in Mexico, and its multiple possibilities of analysis for performance***

Silvia Maria Pires Cabrera Berg

P.349

**Portugal no Coração - A performance no Festival RTP da Canção como veículo de uma narrativa nacional**

Sofia Vieira Lopes

P.357

**A movência do texto musical: Um passo em direção ao performer em ato**

Valeria Bittar

P.364

**De freguês em freguês: uma leitura de performances da canção “Freguês da meia-noite”**

Wallas Gomes Zoteli & Jorge Luís Verly Barbosa

P.370

## A técnica de canto belting e sua aplicabilidade em versões de musicais na língua portuguesa do Brasil: Quais os desafios na performance?

Adriana Barea Cardoso<sup>1</sup>

Instituto de Artes, UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), Brasil

Angelo José Fernandes

Instituto de Artes, UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), Brasil

Cassio Cardoso Filho

FCM, UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), Brasil

**Resumo:** A técnica do cantar belting, oriunda da escola dos teatros musicais americanos e ingleses, foi sendo introduzida no Brasil no início da década de 1990, devido ao grande número de títulos de musicais da Broadway versionados para o português. Objetivo: analisar a técnica do belting entre cantores de língua portuguesa, identificando fatores associados a sua utilização nas versões. Métodos: Análise dos ajustes vocais utilizados, além de questionários semi-estruturados com professores e performers da cena do Teatro Musical em São Paulo na última década. Conclusões: o uso da técnica orientado por professores habilitados, aliado ao estudo permanente através de exercícios vocais, garantirá a “sonoridade Broadway”, com emissão saudável, inteligível e adaptada a nossa língua.

**Palavras-chave:** Belting, Teatro musical, Broadway, Canto, Técnica vocal.

**Abstract:** The belting singing technique from American and British musical theater was being introduced in Brazil in the early 1990s due to the large number of Broadway's musical titles versioned into Portuguese. Objective: To analyze the belting technique between Portuguese-speaking singers, identifying factors associated with its use in versions. Methods: Analysis of voice adjustments used, and semi-structured questionnaires with teachers and performers of the scene of Musical Theatre in Sao Paulo in the last decade. Conclusions: The use of the technique guided by qualified teachers, coupled with the ongoing study through vocal exercises, ensures the "Broadway sound" with healthy issue, intelligible and adapted to our language.

**Keywords:** Belting. Musical theater. Broadway. Singing. Vocal technique.

A técnica de canto belting, oriunda da escola dos teatros musicais americanos e ingleses (Sundeberg et al. 1993), foi sendo introduzida no Brasil a partir de 1990 devido ao grande número de títulos de musicais da Broadway que foram versionados para o português, especialmente no eixo Rio - São Paulo.

[...] o sucesso de bilheteria de *Les Misérables* (2001), *Chicago* (2004) e *Fantasma da Ópera* (2005) em São Paulo dá margem a um novo momento econômico para o teatro musical no Brasil. Nós viramos mercado internacional e os cantores brasileiros começam a vislumbrar o momento onde as audições, dentro dos moldes da Broadway, começam a acontecer de forma mais sistemática e profissional. (Rubim 2010)

A partir dessa nova demanda de cantores e atores belters iniciou-se a procura pelo aprendizado dessa técnica, até então inédita à fonética da língua portuguesa, caracterizada pelas emissões de foco oral, em comparação às emissões de foco nasal da língua inglesa (Baptista 2000); ressalte-se que, frente à bem estabelecida escola de canto lírico no Brasil, o belting surge como nova técnica neste cenário, gerando a inquietação que motiva o presente estudo baseando-se em premissas recentes (Mariz 2013).

Das características do belting destacam-se: voz metálica, com emissão frontal e estridente (Popeil 2007), posição de laringe alta e atraso de passagem de “voz de peito” para “voz de

<sup>1</sup> Email: musical.adriana@gmail.com

cabeça” em relação às notas usualmente referenciadas para cada naipe<sup>2</sup>. Segundo Bezzi (1984), a voz masculina tem apenas dois registros, obtendo assim apenas uma nota de passagem de um registro para o outro, sendo para o baixo: Dó<sup>4</sup> ou Dó#<sup>4</sup>; barítono: Ré<sup>4</sup> ou Mib<sup>4</sup>; tenor: Mi<sup>5</sup>, Fá<sup>5</sup> ou Fá#<sup>5</sup>. Já as mulheres possuem três registros, assim, possuindo duas notas de passagem; a mudança do registro de peito para o registro misto se dá no Mi<sup>4</sup> ou Fá<sup>4</sup>, já a nota de passagem da região mista para voz de cabeça acontece entre Ré<sup>5</sup> e Fá<sup>5</sup> (Bezzi 1984; Bourne e Garnier 2010). Como resultado somam-se características próprias de várias vertentes, como a potência do canto lírico e a inteligibilidade do canto popular (Sundberg et al. 2012), resultando em uma emissão dita “mediana”, que alia o falar ao cantar, permitindo projeção vocal ímpar no teatro brasileiro.

Segundo Schutte e Miller (1993), belting é um som com volume e brilho, um tanto duro que revela alta tensão. Já no estudo de Bestebreurtje e Schute (2000), que avaliou cantoras belters, o belting é entendido como o uso da voz de peito (modal), estendida até notas mais agudas, com posição laríngea alta e certa tensão da musculatura laríngea.

Em relação aos resultados encontrados nos sujeitos do sexo feminino, na análise da configuração laríngea foram observadas: maior grau de constrição de faringe e supraglote, o que resultou em uma ressonância mais alta e mais metálica, dados observados na análise perceptivo-auditiva, e elevação dos formantes, observada na análise acústica. (Nunes et al. 2009, 2).

Portanto, em relação à fisiologia do belting, a laringe fica elevada, há um aumento da atividade do músculo tireoaritenóideo (TA), a fase de fechamento das pregas vocais é longa com as pregas vocais ficam completamente estiradas, provocando o aumento da frequência vocal. Nestes ajustes laríngeos não se têm bem estabelecidas as diferenças nos ajustes vocais dos cantores líricos face a uma adaptação necessária às exigências do teatro musical (Edwin 2002; Mariz 2013).

A técnica belting se revela para muitos educadores vocais brasileiros como “não-natural” principalmente por alegarem uma “sobre-elevação” da laringe no cantar e uma predominância do TA, o que geraria tensões físicas na região do pescoço, e que consequentemente causariam problemas vocais. Porém, segundo Araújo (2013), as lesões vocais não são devidas a uma determinada técnica: cantores líricos, populares e de diferentes estilos estão sujeitos a lesões, e a posição da laringe no cantar também é um conceito controverso pois, ainda segundo este autor, em todos os estilos de cantar há uma mudança na posição laríngea.

A escola de “Bel Canto” europeu questionou a validade artística e até mesmo o valor estético desse estilo de cantar mais pungente e o consideraram “perigoso” por causar lesões vocais (Popeil 2007). Muitas dessas lesões vocais, segundo Parution (2009), poderiam ter sido ocasionadas pelo fato de muitos desses performers estarem experimentando este estilo de cantar por si só, por imitação, e forçando suas vozes para se enquadrarem em um padrão, e isso sem a ajuda de um profissional da voz.

Segundo Urech (2006), o segredo do equilíbrio do belting está na percepção de como usar

---

<sup>2</sup> SPN, also known as American Standard Pitch Notation (ASPN) and International Pitch Notation (IPN) is one of several methods that name the notes of the standard Western chromatic scale by combining a letter name, accidentals, and a number identifying the pitch's octave. The definition of scientific pitch notation in this article is that proposed to the Acoustical Society of America in 1939, where C0 is about 16.352 Hz.

os ajustes vocais (musculatura, apoio e ressonância), e na interação entre o TA, responsável por aduzir, tensionar e relaxar as pregas vocais e o músculo cricotireoideo (CT), que funciona como adutor secundário das pregas vocais, por provocar o alongamento das mesmas (Cielo 2011).

Até o advento da amplificação no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, a única maneira de uma pessoa ser ouvida era que ela tivesse "projeção" na fala/canto. Os únicos cantores que conseguiam alcançar essa projeção eram os cantores de ópera e os belters (que eram considerados ilegítimos) perante os cantores de ópera (os legítimos) razão pela qual o som foi rejeitado como sendo "classe baixa" por um longo tempo (Lovetri 2012). No início os belters eram frequentemente afro-americanos e eram chamados "shouters" cuja tradução para o português é "gritador"; "aclamador". Após a amplificação eletrônica, o ato de "cantar com menos esforço" tornou-se possível e os cantores com vozes mais "suaves" puderam ganhar seu espaço nos palcos dos musicais.

A formação acadêmica de professores especialistas em canto belting no Brasil é muito recente. Esses poucos mestres e doutores que estudaram o canto do teatro musical nas universidades fizeram seus cursos nos EUA e atuam hoje no eixo Rio-São Paulo como professores de aulas particulares, como coaches e ministrando cursos para alunos aspirantes a adentrar no mundo dos musicais. A professora Marta Rubim, doutora em Voice Performance pela Universidade de Michigan, relatou em um congresso de música em Londres em 1997 (Quarto Congresso Internacional de Professores de Canto) que, mesmo nos EUA, há dúvidas e contradições no ensino da técnica belting:

Lá me surpreendi com uma palestra da renomada professora e pesquisadora Jo Estill, na qual ela explicava como ensinava a técnica do belting e constatei que a maioria dos professores lá presentes, representantes de todo o mundo, tinham dúvidas a respeito da técnica e de como ensiná-la. (Rubim 2010)

Grande parte dos mestres que atuam hoje como professores de belting em todo o mundo alegam que para se iniciar nesta vertente há um pré-requisito que é o domínio do treinamento lírico ou clássico:

Em minha opinião o canto lírico é a base de todo processo formador de um cantor. Principalmente para o cantor conhecer sua fisiologia, seu instrumento. O canto lírico deve ser incentivado e se tornará grande ferramenta neste sentido. (Araújo 2010, 27)

Existem ainda muitos conflitos sobre o ensino do belting em contraposição à escola do canto lírico, tanto nos EUA como no Brasil. Segundo Lovetri (2003) isso acontece porque o belting é uma técnica muito recente, se compararmos com a música clássica com suas centenas de anos de existência. As maiores mudanças dentro do canto do Teatro Musical ocorreram nos últimos 30 anos e, segundo pedagogos, não se sabe a consequência em longo prazo.

Nos EUA existem mais de 40 escolas de bacharelado em teatro Musical e pelo menos uma instituição que oferece Mestrado em Teatro Musical (Lovetri 2003). Destacam-se nesse âmbito a University of Michigan, Carnegie Mellon, NYU-Tisch School of Arts, Penn State School of Theater, University of Oklahoma's Weitzenhoffer School of Musical Theater, Boston Conservatory, University of Texas (Austin), Elon University, University of Cincinnati College – Conservatory of Music, University of Arizona.

No Brasil, até o presente estudo, não existem cursos de bacharelado em Teatro Musical; e os primeiros cursos de pós-graduação foram lançados na UNIRIO e na UNIVERCIDADE (Rio de Janeiro/RJ). Em março de 2015, foi inaugurado o primeiro curso de pós-graduação lato sensu em “Interpretação para Musical” pela Escola Superior de Artes “Célia Helena”, com coordenação das professoras doutoras Liana Ferraz e Sônia Goussinski, com o objetivo de preparar o ator para lidar com a linguagem específica de espetáculos musicais. Existem ainda as escolas de capacitação, com os chamados “cursos livres” em que se destacam a “4Act” e a “OPERARIA” em São Paulo, e a CAL, TABLADO e o Curso de Cininha de Paula, entre outros.

### **Objetivo**

Analisar a técnica do belting entre cantores de língua portuguesa, identificando fatores associados a sua utilização nas versões em português do teatro musical brasileiro, bem como as nuances relacionadas à aplicabilidade do belting no ensino da música contemporânea.

### **Métodos**

A título de validação de instrumento para pesquisa de dissertação de Mestrado a ser defendida junto ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, optou-se por conduzir um estudo piloto em que foram aplicados questionários semi-estruturados com três perguntas a professores e performers da cena do Teatro Musical em São Paulo da última década: “1. Quais são os desafios do ensino do belting (ou do som próximo ao obtido na Broadway) no Brasil?”; “2. Por que os cantores referem ter dificuldades em produzir o mesmo som quando executam uma canção em inglês de um musical e quando executam a mesma canção versionada para o português?”; “3. Quais as estratégias para um performer brasileiro chegar nesse som – que para os norte-americanos é natural – sem ‘esforço excessivo’?”

Tais perguntas foram baseadas no levantamento bibliográfico percorrido nesta introdução, em comum acordo com o orientador, e a forma das questões intencionalmente salientou disparidades no que tange às línguas portuguesa e inglesa. Os sujeitos da pesquisa foram escolhidos um dentre cada uma destas categorias: protagonista de musical, versionista, professor de belting com formação nos EUA, preparador vocal de musicais, professor de escola-livre de teatro musical com formação no Brasil, vocal coach em aulas particulares. As perguntas foram enviadas neste formato aberto, sem limitação de tamanho para as respostas, após anuência dos sujeitos em participar deste projeto piloto. Não houve interferência dos entrevistadores durante a elaboração das respostas, que foram enviadas de volta por correio eletrônico em aproximadamente dois meses. As respostas foram então analisadas na busca de termos comuns, e também na identificação de pontos divergentes que pudessem aclarar os objetivos pretendidos.

### **Principais Conclusões**

Com relação aos desafios do ensino do belting, a maioria dos entrevistados ressaltou a falta da familiaridade com a emissão própria da língua inglesa (questões fonéticas); o que é intuitivo para os norte-americanos (no canto e na fala) não é natural para os falantes da língua portuguesa do Brasil no que refere ao belting. O entrevistado que trabalha como vocal coach alerta que no Brasil, dada a maneira como se articula o português,

aparentemente há um uso maior da musculatura que fica na laringo-faringe, enquanto que nos Estados Unidos o predomínio é da musculatura mais alta, próxima da naso-faringe. Os entrevistados atentaram para a problemática da falta de profissionais qualificados no ensino da técnica. Ressaltou-se ainda que a tentativa dos cantores de se obter esta emissão característica por imitação – sem se buscar o auxílio de professores – pode ser um problema no que se refere tanto à pedagogia quanto à saúde vocal.

No que diz respeito à aplicabilidade da técnica nas versões em português, os entrevistados concordaram que o fato da versão ser adequada para nossa fonética é essencial; e para isso o trabalho dos versionistas se faz primordial para auxiliar os cantores na performance. Além do que, segundo a preparadora vocal de musicais, o português possui predominância de palavras polissilábicas, enquanto o inglês possui um predomínio de vocábulos monossílabos, o que poderia facilitar o canto nas versões originais em inglês por entendimento completo do texto com menor articulação silábica. O professor com formação nos EUA ressalta que o belting foi idealizado e construído sobre a fonética própria do inglês, que já tem em si o twang (som anasalado) natural do idioma. Se o cantor brasileiro focar e exagerar nesse mecanismo, corre-se o risco do performer cantar o português com sotaque americano, causando uma descaracterização do idioma.

Quanto às estratégias para se conseguir uma emissão próxima ao som da Broadway sem "esforço excessivo", todos os entrevistados afirmaram que o trabalho juntamente a um professor de canto que domine a técnica belting é essencial para uma boa performance sem danos para a voz. Esse treinamento conjunto ajudará, através de vocalises e de trabalho respiratório, o acesso às musculaturas intrínsecas a essa técnica, além de propiciar uma consciência fisiológica do belting (propriocepção), com o auxílio da prática de repertório de canções de Teatro Musical e outras que recrutem o belting.

Em suma, muitos fatores influenciam na busca da sonoridade do estilo belting, como ajustes laríngeos que não são intrínsecos ao falar e ao cantar da língua portuguesa, por sua emissão predominantemente orofaríngea. Além disso, os ajustes vocais específicos do belting, como: timbre, emissão, projeção, registro, articulação, inteligibilidade do texto por vezes são diversos àqueles oriundos das escolas tradicionais (lírico). Assim, pela recente adaptabilidade fonética à língua portuguesa, nota-se que o cantar belting é mais facilmente executado na língua inglesa, em função da ressonância propiciada pela fonética do inglês, dada sua emissão predominantemente nasofaríngea. Com o conhecimento destes ajustes laríngeos e da ressonância propostos pelo belting, e sabendo do equilíbrio sadio entre nível de esforço vocal e o controle muscular, o uso correto da técnica – aliado ao estudo permanente através de exercícios vocais – poderá nos aproximar da sonoridade da Broadway, visando acima de tudo uma emissão saudável, inteligível e adaptada à nossa língua.

## Referências

- Araújo, Marconi. 2013. *Belting Contemporâneo: Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop*. Brasília: MusiMed.
- Baptista, Barbara O. 2000. *The Acquisition of English vowels by Brazilian-Portuguese speakers*. Florianópolis: Gráfica editor Pallotti.
- Bestebreurtje, Martine E. e Schutte, Harm K. 2000. "Resonance strategies for the belting style: results of a single female subject study". *Journal of Voice*, v. 14, n. 02.

- Bezzi, Maria H. "A técnica vocal". Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1984.
- Bourne, Trace e Garnier, Maëva. "Physiological and Acoustic Characteristics of the Female Music Theatre Voice in 'belt' and 'legit' qualities". Associated Meeting of the International Congress on Acoustics, Sydney, Australia, 2010.
- Cielo, Carla Aparecida et al. 2011. Músculo tiroaritenóideo e som basal: uma revisão de literatura. *Rev. Soc. Bras. Fonoaudiologia*, São Paulo, v. 16, n. 3.  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-80342011000300020&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-80342011000300020&lng=en&nrm=iso) [acessado 02/02/2015]
- Edwin, Robert. 2002. "Belting: bel canto or brutto canto". *Journal of Singing*, v. 59, n. 01, p. 67-68.
- Lovetri, Jeannette. 2012 "Confusion about Belting: A Personal Observation". *VoicePrints, Journal of the New York Singing Teachers' Association* September-October. p. 4-7.
- Lovetri, Jeannette, e Weekly, Edrie Means. 2003. "Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who's Teaching What in Non-Classical Vocal Music". *Journal of Voice*, 17(2): p. 207-216.
- Mariz, Joana. "Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo". Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2013.
- Nunes, Guilherme P. et al. 2009. "Canto belting em inglês e português: Ajustes do trato vocal, características acústicas, perceptivo-auditivas, descrição fonológica e fonética das vogais". *Anais do 17º Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia*, Salvador, BA, p. 1-5.
- Parution, Emmanuelle T. 2009. État des connaissances sur la technique vocale du belting. Article pour la revue de l'association française des professeurs de chant.  
<http://chantvoixcorps.hautetfort.com/media/02/00/789169867> [acessado 02/02/2015].
- Popeil, Lisa S. 2007. "The multiplicity of belting". *The NATS Journal*; p. 77-80.
- Rubim, Mirna. 2010. "Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional". *Revista Poiésis*, n. 16, p. 40-51.
- Schutte, Harm K., e Miller, Donald G. 1993. "Belting and pop, nonclassical approaches to the female middle voice: some preliminary considerations." *Journal of Voice*, v. 07, n. 02.
- Sundberg, Johan; Gramming, Patricia; Lovetri, Jeanette. 1993. "Comparisons of pharynx, source, formant, and pressure characteristics in operatic and musical theatre singing". *Journal of Voice*, v. 07, n. 04.
- Sundberg, Johan; Thalén, Margareta; Popeil, Lisa. 2012. "Substyles of belting: phonatory and resonatory characteristics". *Journal of Voice*, v. 26, n. 01.
- Urech, Celisa. 2006. "Belting for contemporary performance". Newsletter of the Australian National Association of teachers of singing. v. 19, n. 02.

## Movimento espontâneo do pé na inferência da pulsação sonora

Alejandro Grosso Laguna<sup>3</sup>

Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança (Universidade de Aveiro), Portugal  
Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (UNLP)

**Abstract:** This research's purpose is to get quantitative evidence on the sensorial-motor coordination of the foot's movement in accordance to music. We seek to find what visual-spatial information we can get from movement to establish a hypothesis of meeting point between sound and movement. We analyze audiovisual records of a subject spontaneously following music with his foot. Using microanalysis techniques and movement tracking through 2 visual-spatial indicators (IVE), we segment and calculate the trajectories of movement according to the instances where both IVE's velocity equal 0 (VIVE=0). We calculate the Inter-Onset-Interval of the pulse inferred kby the subject. The results suggest that the VIVE=0-Onset relation is a strong indicator of the meeting point between sound and movement. This has implications in the analysis and learning of music and dance.

**Keywords:** Pulsação, Movimento espontâneo, Microanálise, Indicadores Visoespaciales.

Quando ouvimos ou imaginamos ritmos musicais baseados numa pulsação subjacente a grande maioria das vezes os representamos espontaneamente (Mithen 2007) com ações físicas isócronas —tais como bater o pé ou mexer a cabeça— em função da pulsação percebida (Parncutt 1994; Large & Palmer 2002).

Apresentamos uma breve resenha, nem por isso menos importante, acerca das bases neurobiológicas da percepção de eventos isócronos sonoros. Winkler et al. (2009) aportaram importantes evidências de que a percepção do beat é inata e afirmaram que a aprendizagem através do movimento é fundamental para o desenvolvimento do sistema auditivo do recém-nascido que aparentemente é sensível tanto a uma pulsação regular, quanto às relações hierárquicas que se estabelecem entre dois ou mais níveis de pulsação. A estas conclusões chegaram estudando as respostas elétricas cerebrais em recém nascidos. Mostraram que quando expostos a padrões de estímulos rítmicos o sistema auditivo do recém nascido é aparentemente sensível às periodicidades e desenvolve expectativas sobre quando um novo ciclo deve começar (quando o tempo forte deve aparecer). Esta expectativa cumpre-se ainda nos casos em que o ataque do som não é marcado por um acento u outra característica espectral distintiva.

Jessica Grahn e Matthew Brett (2005) e Grahn (2009) e mostraram através de imagens de ressonância magnética que o processamento da periodicidade de beat é o controlo das sequências de movimento esta localizado na área do cérebro dos gânglios da base e na área motora suplementar. São estas as estruturas cerebrais que são mais irrigadas frente à presença perceptual de beats (sem que o indivíduo se movimente). Grahn e James Rowe (2009) mostraram que frente a ritmos baseados numa pulsação subjacente os gânglios da base e a área motora suplementar são ativadas de forma semelhante em músicos e não-músicos, argumentando que esta evidência é consistente com a ideia de que a regulação do beat baseado numa pulsação isócrona é um processo universal.

De acordo a Aniruddh Patel (2005) durante a aprendizagem vocal se estabelecem fortes conexões entre a aferência e a eferência motora e por tal existe uma forte conexão entre a aprendizagem vocal e o poder sincronizarmos a um tempo.

Tecumseh Fitch (2012) atribui à inferência da pulsação — estímulo acústico repetitivo e organizado como padrão— uma importância capital para o estudo do comportamento rítmico. Fitch afirma que,

---

<sup>3</sup> Email: cultura@netcabo.pt



“este primeiro requerimento cognitivo é tão crucial para os bailarinos como para tocar juntos, e tal é assim que não pode-se dizer que ainda os ouvintes passivos compreendam a música se não conseguem levar à frente este primeiro passo não trivial” (p.75).

O mesmo investigador (2013) expressa que os estudos sobre a produção e percepção do ritmo humano referem que a sua cognição envolve dois principais componentes; (i) a extração de uma pulsação ou tactus numa determinada taxa de tempo, que serve de base para organizar e estruturar o input dos eventos sonoros; e (ii) a atribuição do metro. A percepção do metro envolve o agrupamento de eventos em tempos hierárquicos com diferentes intensidades o níveis de proeminência perceptual assignando às pulsações periódicas no acentuadas de um sinal rítmico uma alternância sistematizada de pulsações fortes e fracas.

O autor deste trabalho (Laguna, 2008, 2013a) tem vindo a estudar aspectos dos diferentes ‘sets’ da comunicação entre músicos (interpretes, diretores compositores) e bailarinos (coreógrafos, ensaiadores, interpretes) nos seus contextos ecológicos. Laguna (2013a) demonstrou que a comunicação entre bailarinos perde eficácia quando, o cruzamento entre conteúdos proposicionais e não proposicionais encontram-se —sincrónica e metricamente— desalinhados. Uma instrução para construir uma sequência de movimento (ainda que sendo muito simples) que inclua informações multimodais metricamente dessincronizadas tem altas possibilidades de produzir respostas performativas desarticuladas.

Acerca da comunicação e a percepção da pulsação Winkler et al. (2009) apontam para a capacidade do processamento auditivo e a coordenação temporal encontrada nos recém nascidos. Acrescentam que a coordenação temporal é essencial para o sucesso da comunicação e quando esta falha a compreensão e a cooperação entre ‘parceiros’ é seriamente prejudicada.

De acordo a Shifres e Laguna (2013) os ensambles performativos entre músicos e bailarinos implicam uma co-construção métrica na multimodalidade. Quando uns e outros conseguem partilhar um entendimento corporizado (incorporado) da pulsação e da atribuição sistematizada —de acordo a saliências perceptivas, relação forte-fraco— de essas pulsações a co-construção tem altas probabilidades de ser bem sucedida. É importante assinalar que as características rítmicas são emergentes de uma situação caracterizada por um ‘enlace intersubjetivo’ (Trevarthen 1999/2000).

Por tudo o exposto até aqui resulta estimamos necessário estudar as características da resposta corporal frente a um fenómeno tão importante como a inferência da pulsação.

Duas perguntas surgem para este trabalho; (i) quais as características do movimento aquando da sincronização espontânea frente a um estímulo sonoro?; (ii) em função disto, em que situação se encontra a trajetória do movimento no instante em que se produz o ataque do som?

Uma das dificuldades que coloca o estudo quantitativo dos ensambles performativos entre músicos e bailarinos prende-se com a falta de um enquadramento teórico que permita compreender e comparar aspectos da estrutura temporal da performance de movimento em concordância com a performance musical. Laguna e Shifres (2011 e 2012) têm vindo a trabalhar numa metodologia observacional e empírica que permite ‘segmentar em elementos discretos’ os movimentos do corpo. Este procedimento é realizado através de

uma ferramenta denominada 'indicadores viso espaciais' (IVE). Os IVE são representações de distintas partes do corpo, nomeadamente segmentos distais e articulações. Em essência o método consiste em detectar o instante em que a 'velocidade de um certo indicador viso espacial e igual a zero' ( $VIVE=0$ ). O seguimento da trajetória do IVE é realizado através de uma técnica de microanálise numa resolução de 30 frames por segundo (Valsiner 2006). Esta técnica, que foi adaptada a análise do movimento pelo autor (Laguna 2013a), define 4 estados em que a localização da  $VIVE=0$  pode ser encontrada; (i) quando existe um impacto do IVE contra uma superfície; (ii) no instante em que o IVE encontra-se imediatamente prévio a uma fuga o despegue de uma superfície, (iii) quando o IVE muda de sentido e ou de direção; (Ver Fig.2); e (iv) o IVE ingressa e deixa a  $V=0$  sem mudar a sua direção e sentido.

Os aspectos gestuais da metodologia de análise que aqui apresentamos tomou em consideração enquadramentos teóricos de quatro áreas do conhecimento, linguística, desporto, biomecânica e psicologia.

A teoria psicolinguística de Kendon (1980) postula 3 fases para a análise do gesto: a preparação, o golpe e a retração. McNeill (1992) atribui especial importância á fase do golpe, afirmando que é nesta fase que o gesto coincide com os segmentos linguísticos co expressivos.

A teoria do movimento de Meinel e Schnabel (2004) descreve os atos motores desportivos como estando formados por uma estrutura trifásica para a qual é determinante a função de 3 fases básicas: preparatória, principal e final.

Os estudos da biomecânica definem as diferentes fases da análise da marcha considerando o ponto em que calcanhar impacta o contra o chão (Bramble & Liberman 2004).

Desde a perspectiva psicológica de Daniel Stern (2010) o movimento vivenciado pela mente tem um contorno temporal, começa, flui e termina, leva a atribuição de força dentro dele, acontece e cria uma sensação no espaço, tem direccionalidade e um sentido de intencionalidade.

Este trabalho apresenta um procedimento metodológico de microanálise de natureza quantitativa para estudar aspectos temporais e espaciais das respostas corporais rítmicas espontâneas frente a estímulos musicalmente métricos.

## **Objetivos**

Estudar que informação relativa à inferência do beat fornece a velocidade dos 'indicadores viso espaciais igual a zero' ( $VIVE=0$ ) nos movimentos espontâneos do pé frente a um estímulo musicalmente métrico.

Presentar evidência da localização de um hipotético 'ponto de reunião' entre a localização da Velocidade zero do IVE e o onset sonoro da pulsação. Se isto for verdade as localizações das respostas do pé estarão notavelmente ajustadas em alguma das situações de  $V=0$  com o onset do estímulo sonoro.

Especulamos que; (i) desde o momento em que para produzir um som é necessário realizar um movimento corporal 'contra algo' a imaginária multimodal estará configurada preferencialmente sobre a velocidade zero em situação de impacto; (ii) deverá existir algum rasgo métrico nas características cinéticas no conjunto de movimentos que estruturam o impacto.

## Método

### Participante

1 músico profissional

### Procedimento

Apresentamos ao participante um estímulo musicalmente métrico<sup>4</sup> através de um sistema de som e lhe pedimos que tão depressa como possível começara a acompanhar espontaneamente com o seu pé o beat da música. Também, e previamente, solicitamos ao participante que padronizara a sua resposta corporal de modo a que esta fosse realizada 4 vezes com o a região do calcanhar e 4 vezes com a região dos apoios cuneiformes, mantendo as suas respostas corporais até ser avisado para interrompê-las.

O participante desconhecia a música que lhe ia ser apresentada. A tarefa foi realizada sem ensaio prévio e registada em formato audiovisual. A extração de dados audiovisuais (som e movimento) foi realizada através do programa Adobe Soundbooth. Identificamos as localizações em que as trajetórias das respostas corporais espontâneas do pé do músico atingiam uma velocidade zero. Identificamos o nível métrico de regularidade com que o participante sincronizou os seus movimentos e analisamos comparativamente aspectos temporais e espaciais dos golpes do pé produzidos por um indivíduo quando 'segue' a música.

## Resultados

### Análise do estímulo sonoro

Analisamos a estrutura métrica e de agrupamento do estímulo sonoro de modo a identificar os seus diferentes níveis de regularidade e a estrutura temporal da frase. Como pode ser apreciado na figura 1 o estímulo sonoro é formado por 2 frases idênticas de 16 pulsações (nível de *tactus*) agrupadas em motivos de 4. Trata-se de uma sequência com um acento métrico (nível 2) cada 4 níveis de *tactus* e uma divisão binária do *tactus* (nível-1).

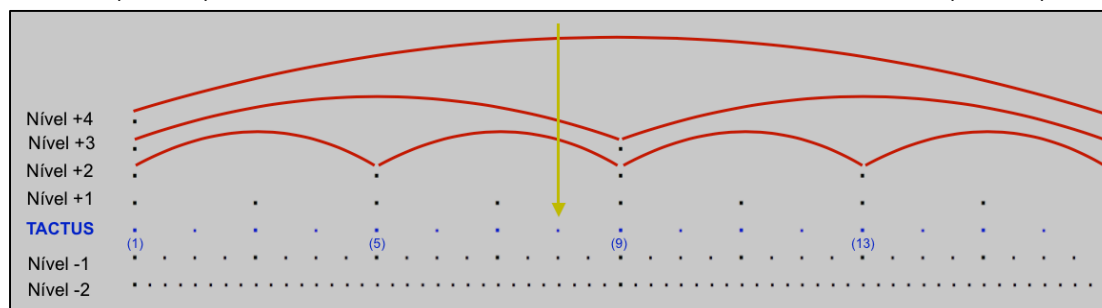


Figura 1. Estrutura multinível de tempos do estímulo. Parte superior da imagem (encarnada) é a estrutura de agrupamento do estímulo e parte inferior (pontos) corresponde à estrutura métrica.

A través do programa soundbooth analisamos a envolvente sonora do estímulo e identificamos 25 localizações do onset para o nível de *tactus*. Traçamos o perfil de timing do *tactus* calculando, valor nominal (*vn*) do inter-onset-interval (IOI), *tempo* (*bpm*), desvios (*dv*) de timing dos IOI, média dos desvios (*mdv*). Estimamos a duração total da sequência em 17428ms e dividimos este valor por 24 obtendo assim um *vn* de IOI=726ms o que corresponde a um *tempo* de 83bpm. Tomamos em este estudo como umbral de detecção

<sup>4</sup> Bebo Best & Super Lounge Orchestra. Life is on the sea. Período: 10 aos 28 sec.

de asincronia de 30ms (Merker, *et al.* 2009). A *mdv* de IOI resultou em 18,5ms. Este valor expressivamente menor ao índice do umbral referido indica uma estímulo musical cujo *tempo* tem um timing marcadamente ajustado como pode ser observado na figura 4 (curva azul).

### Análise do Movimento

O estímulo sonoro foi apresentado a partir da 8ª pulsação da primeira frase musical (ver linha amarela na Figura 1) com o intuito de forçar a resposta intuitiva. O participante demorou 726ms aproximadamente (corresponde à duração de um *beat* de audição) para elaborar a resposta e começar os movimentos do seu pé.

### Análise cinemática (parâmetro espaço)

No painel inferior da Figura 2, podem ser observadas as características das respostas do participante. Trata-se de um movimento cíclico, configurado pelas trajetórias equidistantes T1 e T2 que alternam o sentido da sua direção. A origem da trajetória T1 (descendente) correspondente ao 'gesto preparação' (de acordo ao enquadramento teórico apresentado) localiza-se no instante em que o 'IVE região do osso calcâneo' e 'IVE região dos ossos cuneiformes' mudam o sentido da direção ( $V=0$ ) e começam a movimentar-se em sentido da força da gravidade. O fim da trajetória T1 tem como fronteira distal o ponto de impacto do 'IVE região do osso calcâneo' e 'IVE região dos ossos cuneiformes'.

A origem da trajetória T2 (ascendente) 'gesto retração' (*ibid*) se localiza no instante em que o a região do osso calcâneo e/ou dos ossos cuneiformes mudam o sentido da direção ( $V=0$ ) via 'ponto de fuga' (perdendo o contacto com o chão). A fronteira distal de T2 (o seu ponto mais alto) localiza-se no instante em que um dos IVE referidos atinge a velocidade zero (deixa de movimentar-se em sentido ascendente).





Figura 2. Painel superior. Fotografamas do pé do participante nas localizações da  $VIVE=0$  dos indicadores viso espaciais (IVE) região do osso calcâneo e região ossos cuneiformes  
 Painel inferior. O Fotografama assinala as trajetórias T1 e T2 e os IVE em situação de apoio o fulcro em 2 instantes de  $V=0$ . Painel esquerdo 'pme' correspondente à  $VIVEcal=0$ . Painel direito o 'pme' correspondente à  $VIVEcun=0$ .

#### Análise cinemática (parâmetro tempo)

A resposta corporal do participante foi analisada quadro a quadro (numa resolução de 30frames/s). Identificamos todas as localizações em que a velocidade dos IVE região do osso calcâneo ( $VIVEcal=0$ ) e IVE região dos ossos cuneiformes ( $VIVEcun=0$ ) era igual a zero (Ver Figura 2 painel superior). Calculamos 96 localizações, das quais, 24 pontos de impacto (pi), 24 pontos de fuga (pf), 24 pontos de máxima extensão (pme) e 24 pontos de início (pin).

Comparamos em termos de diferenças as 96 localizações de  $V=0$  (pi, pf, pme, pin) com as localizações dos onsets do nível de *tactus* (24) e do nível -1 (24). O resultado mostrou sem margens de dúvidas — que entre as 4 localizações de  $V=0$ — a situação de 'ponto de impacto' é a que melhor se ajusta ao nível métrico do *tactus*. A média deste ajuste é de 33,71ms (<30ms) o que significa uma afinada sincronia (ver fig. 3).

Por outro lado concluímos que a situação de 'ponto de fuga' é a que mais se aproxima à regularidade do nível de tempo -1. No entanto em este caso a média da diferença é mais expressiva 62,7ms (>30ms) que no caso anterior indicando alguma irregularidade mas não pondo em causa a consistência da associação do ponto de fuga ao nível-1.

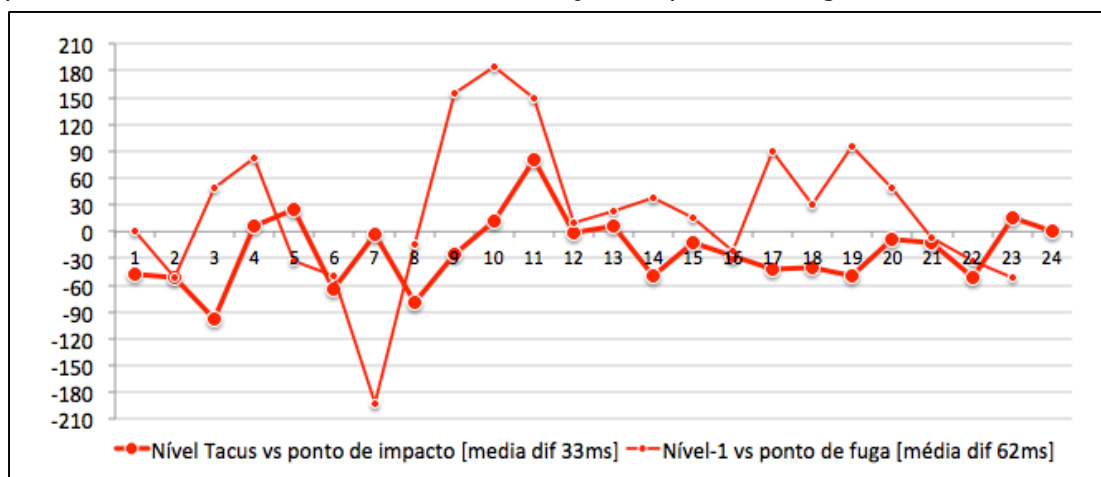


Figura 3. Média da diferença da VIVE=0 com respeito à localização dos onsets.

De forma interessante observamos que dos 24 pontos de impacto, 17 das suas localizações 'caem' antes do onset com uma média=36,5ms (>30ms) e as restantes 7 'caem' depois do onset com uma média=17,9ms (<30ms) (muito abaixo do umbral de discriminação). Há uma tendência percentual (71%) à antecipação na resposta sensoriomotora de impacto. Em termos de valores médios (36,5ms) este comportamento de antecipação tem uma tendência marcadamente sincrónica. (Ver figura 3). Estudamos as 24 situações de ponto impacto produzidas pelo participante e que como vimos se polarizam sobre o nível de *tactus* ou pulsação de base. 12 situações correspondentes às localizações da  $VIVE_{cal}=0$  e 12 às localizações da  $VIVE_{cun}=0$ . Traçamos o perfil de timing das 'situações de impacto'. O valor nominal dos intervalos entre  $VIVE=0$  (a distancia entre dois impactos consecutivos ao longo de toda a sequência de movimento) foi calculado em 726ms e o tempo em 83bpm (valores idênticos aos do estímulo sonoro). A media de desvio (*mdv*) dos  $IVIVE=0$  teve um valor de 28,78ms (<30ms) o que indica regularidade absoluta ao estar por debaixo do umbral de detectabilidade. A curva encarnada da figura 3 representa o perfil de timing dos  $IVIVE=0$ . A forma da mesma mostra que as primeiras respostas do participante apresentam um desajustamento de timing local (amplo zig zag) que se estabiliza a partir da 8ª pulsação onde o padrão adquire um timing marcadamente ajustado. De todas as formas a *mdv* obtida 28,78ms representa uma execução corporal espontânea também com regularidade considerada absoluta.

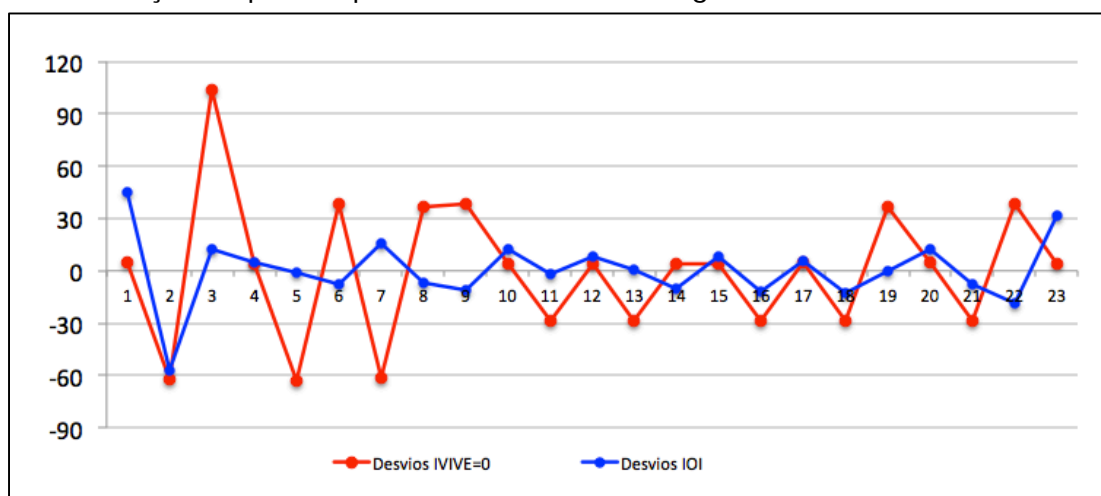


Figura 4. Perfil de timing (desvios frente ao valor nominal) da  $IVIVE=0$  e dos IOI. O eixo das x representa a ordem das pulsações correspondentes ao nível métrico de *tactus* e o eixo das y os valores de desvio. Os valores positivos indicam  $IVIVE=0$  e IOI com durações maiores ao valor nominal de beat e os valores negativos indicam  $IVIVE=0$  e IOI com durações menores ao valor nominal de beat.

## Conclusões

Este trabalho apresentou um procedimento metodológico que permite estudar as características cinemáticas das respostas sensoriomotoras espontâneas do pé de um músico aquando infere uma pulsação de um estímulo musicalmente métrico. Extraímos categorias discretas dum sinal contínuo de movimento a partir dos seus impactos contra o chão, e comparámo-lo com os onsets dos sinais sonoros que o participante seguiu com o seu corpo. A análise temporal e espacial do movimento do pé foi realizada a partir do

seguimento visual de dois IVE. O da região osso calcâneo e o indicador viso espacial da região ossos cuneiformes. Os resultados indicaram que existe um índice de reunião muito forte —33,71ms (>30ms)— entre a localização do ponto de impacto e o onset sonoro ao nível de tactus neste estudo.

Cumpra-se a hipótese de ponto de reunião em torno à velocidade zero.

Do comportamento corporal do participante frente à inferência de beat podemos deduzir duas ideias centrais. Primeiro. A representação corporal do onset sonoro corresponde à  $V=0$ . Em este estudo concluímos que há duas localizações de velocidade zero —o ponto de impacto e o ponto de fuga— que estão consistentemente alinhadas a dois níveis de regularidade da estrutura métrica atribuída ao estímulo. A localização de  $V=0$  mais contundente foi a do encontro entre o ponto de impacto e o *onset* do nível de *tactus*. Uma segunda localização de  $V=0$  corresponde ao encontro entre o ponto de fuga e o onset do nível -1. O ponto de impacto de um IVE acontece no tempo mas não tem duração.

Segundo. A produção de um impacto requer coordenar um ciclo de movimentos e isto implica duração. Observamos que ciclo de movimento para corporizar a inferência de *tactus* consiste em duas trajetórias equidistantes que alternam o sentido da sua direção e que estão separadas-unidas por um ponto de impacto.

A resposta corporal do participante evidencia uma polarização métrica dos movimentos do ciclo. Ao fazer coincidir a velocidade zero do ponto de impacto com o onset do nível de *tactus*, mesmo tendo-o feito de forma espontânea teve que dar uma interpretação métrica ao sentido das direções das trajetórias T1 e T2. De esta resultou que reunião da energia física ( $massa.v^2$ ) com o onset sonoro (*tactus*) foi realizada em sentido da força de gravidade. Enquanto o ponto de impacto atuou como meta distal da trajetória T1 (preparação) o ponto de fuga atuou como origem da trajetória T2 (retração).

Na figura 5 pretende mostrara opções para analisar o comportamento temporal e espacial das trajetórias do movimento do pé entre as 4 velocidades zero (*pi*, *pf*, *pme*, *pi*). A análise da *time line* das  $V=0$  permitiu calcular que entre o ponto de impacto e ponto de fuga há um intervalo de quietude. O pé fica apoiado no chão 313ms. Entre o ponto de máxima extensão e o ponto de início não há intervalo. Sendo assim o pé percorre T2-T1 em 313ms até produzir um novo ponto de impacto. Ao não haver intervalo entre '*pme*' e o '*pi*' toda a trajetória é realizada de uma só vez ou seja de '*pf*' ao '*pi*'.

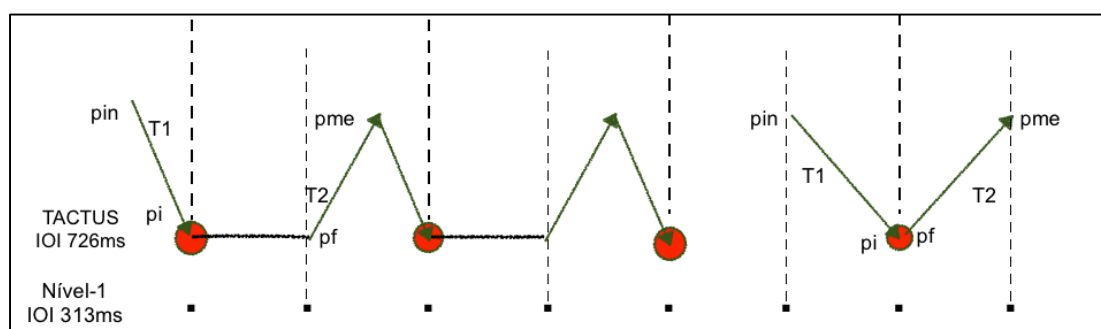


Figura 5. Do lado esquerdo observamos o padrão de movimento realizado pelo participante entre cada ponto de reunião. A linha horizontal representa o momento de quietude entre '*pi*' e '*pf*'. Do lado direito mostramos um outro padrão 'possível' em que há mais continuidade de movimento e se assemelha ao movimento de uma batuta.

Sobre o momento de quietude ao redor do ponto de reunião da a impressão que ao sentir

o nível da pulsação sonora em reunião com o impacto do seu pé pareceria que o participante se dedica a preparar internamente o próximo ponto de reunião em função da expectativa métrica que a música lhe oferece e repentinamente ‘dispara’ um novo movimento— via ponto de fuga, e passando pelos pontos de máxima extensão e do início— até ao próximo alvo: uma nova pulsação. De estas observações concluímos que a intenção do movimento do pé pareceria haver estado mais relacionada com o gesto de produzir um som (via impacto) com o pé e menos em distribuir as trajetórias em partes temporais iguais como se trata-se de dirigir.

Considerações finais. A percepção da pulsação é um componente principal do ritmo musical e corporal. Tem um papel fundamental na produção e recepção da comunicação não verbal dos atos performativos. Permite que os músicos possam tocar juntos, que as pessoas dançam, que músicos e bailarinos realizem ensambles performativos.

Estudar as características cinemáticas dos movimentos espontâneos que produzimos é relevante para compreender a natureza corporizada da nossa comunicação. Quando ouvimos um som o vinculamos a uma ação corporal. Se ouvimos um bater de palmas sabemos que existe um instante dentro desse movimento que produz um som, o som característico das palmas. Se pensamos no bater de palmas será difícil —se não impossível— não representar a ação física em quanto imaginamos o seu som característico.

Acreditamos que o conhecimento pormenorizado a familiaridade com esta metodologia, e a sua posta a ponto, poderá ser um meio útil para ajudarmos entender melhor aspectos corporizados dos intercâmbios intersubjetivos como os dos bailarinos e músicos.

Conhecer melhor algo não trivial como pode-se supor ser a pulsação pode ser uma ferramenta chave para aprender a decifrar e comunicar as nossas representações corporais, sonoras, proposicionais e não proposicionais na hora de preparar e ensambler performances expressivas no tempo.

## **Agradecimentos**

O projeto de investigação de posdoutoramento de Alejandro Laguna é subsidiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Portugal. Directores Jorge Salgado Correia (INET-MD/U Aveiro) e Favio Demián Shifres (LEEM/UNLP)

## **Referências**

Bramble e Liberman. 2004. Endurance running and the evolution of Homo. *Nature*, Vol 432, 345-352.

Fitch, T. 2013. “Rhythmic cognition in humans and animals/ distinguishing meter and pulse perception”. *Frontiers in Systems Neuroscience*. V7, nº68.

Grahn, J e M. Brett. 2005. “The role of the basal ganglia in beat-based rhythm processing”. *Journal of Cognitive Neuroscience*: S202-202.

Grahn, J. 2009. “The role of the basal ganglia in beat perception: neuroimaging and neuropsychological investigations”. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169, 35-45.

Grahn, J. e Rowe, J. 2009. “Feeling the beat: premotor and striatal interactions in musicians and non-musicians during beat perception”. *Journal of Neuroscience*, 29(23), 7540-7548.



- Kendon, Adam. 1980. Gesticulation and speech: two aspects of the process of utterance. In M. R. Key (ed), *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication*, pp. 207-227. The Hague: Mouton and Co.
- Laguna, A e Shifres, F. 2011. Indicadores viso-espaciales para la localización del punto de impacto en el acompañamiento musical de la danza. Xth Meeting for the Cognitive Sciences of Music. Human Musicality: current debates on evolution, development, and cognition; and its sociocultural implication. pp.451- 458.
- Laguna, A e Shifres, F. 2012. “Indicios visuales y auditivos en el ajuste sincrónico del pulso subyacente entre bailarines y acompañantes musicales”. Em *Músicas e Saberes em trânsito*. XI Conference of SIBE. S. Moreno, P. Roxo, I. Iglésias (Eds). Reitoria da Universidade Nova de Lisboa: Lisboa (sp).
- Laguna, A. 2008. “O Acompanhador Musical de Dança. Como identificar o tempo subjacente à frase de movimento?” En María de la Paz Jacquier y Alejandro Pereira Ghiena (Eds) *Objetividad - Subjetividad y Música*. Actas de la VII Reunión de SACCoM, pp. 379-389. 2008 – SACCoM.
- Laguna, A. 2009. “La perspectiva entonada de la ejecución musical con el movimiento”. En S. Dutto y P. Asis (Eds.). *La Experiencia Artística y la Cognición Musical*. Villa María: Editorial Universitaria de Villa María, s/p. 2009 – SACCoM.
- Laguna, A. 2013a. Revisión de Problemas Comunicacionales en la Clase de Técnica de Danza Observados por un Músico de Danza. Tesis doutoramento inédita, presentada en la Universidad de Évora.
- Laguna, A. 2013b. “Conceptualización y corporeización de la métrica musical en los ejercicios técnicos de danza”. *Nuestro Cuerpo en Nuestra Música*. 11º ECCoM”. Favio Shifres, María de la Paz Jacquier, Daniel Gonnet, María Inés Burcet y Romina Herrera (Editores). vol1. nº1. pp. 101 – 108. Buenos Aires: SACCoM.
- Laguna, A. 2014. “Movimiento del Cuerpo y Musicalidad. Aplicación de recursos tecnológicos en el análisis de las artes temporales en contextos ecológicos e interactivos”. *Boletín de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*. Volumen 6 N°2, pp 30-36. Diciembre 2014. Buenos Aires: SACCoM. ISSN 1852-4451.
- Large, E e Palmer, C. 2002. “Perceiving temporal regularity in music”. *Cognitive Science* 26,1–37.
- McNeill, D. 2005. *Gesture and Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meinel, K., e Schnabel, G. 2004. *Teoría del Movimiento. Motricidad Deportiva*. Buenos Aires: Stadium SRL.
- Merker, B., Madison, G., y Eckerdal, P. 2009. “On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment”. *Cortex* 45, 4-17.
- Mithen, S. 2007. *Los Neandertales Cantaban Rap*. Los Orígenes de la música y el Lenguaje. Barcelona: Ed., Crítica.
- Parncutt, R. 1994. A perceptual model of pulso saliente and metrical accent in musical rhythms. *Music Perception*, 11, 409-464.
- Patel, A. D., Iversen, J. R., Chen, Y., e Repp, B. H. (2005). “The influence of metricality and modality on synchronization with a beat”. *Experimental Brain Research*, 163, 226–238.
- Shifres, F., e Laguna, A. (2013). “La co-construcción del marco métrico en la clase de técnica de danza”. *EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES*, vol .4, n.1, pp. 76-94 . ISSN 1647-3558
- Stern, D. (2010). *Forms of vitality. Exploring Dynamic experience in Psychology, the Arts;*

*Psychotherapy, and Development*. Oxford: University Press.

Trevarthen, C. 1999/2000. Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicæ Scientiæ*, Special Issue, 155-215.

Valsiner, J. 2007. Developmental Epistemology and implications for methodology. En Willam Damon (ed.), *Handbook of Child Psychology* (6th edition), vol.1, cap.4, (pp.166-209), New York.

Winkler, I.; Haden, G.; Ladinig, O.; Sziller, I.; Honing, H. 2009. "Newborn infants detect the beat in music". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 106: 2468–2471.

## Guitarra, gesto & movimiento

Alfonso Aguirre Dergal<sup>5</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** The traditional paradigms of the classical guitar are closely associated to the influence of the canonic instrumental methods and treatises published since the late 18th century, and especially to those from the second half of the 20th century. Such influence has contributed to the consolidation of a solid instrumental tradition; however, there are also dogmatic paradigms with dubious argumentative support that have been established collaterally and which are rarely questioned. In this paper I will confront such paradigms in the aspects related to “body and gesture”, with new alternative models based on a holistic view derived from my own experience as a professional guitarist and college professor, as well as the evidence found in the academic research.

**Keywords:** Classical Guitar, technique, gesture, fascia, holistic.

(Full article published in: *IMPAR, Vol.1 n.1*)

---

<sup>5</sup> *Email:* alfonso\_guit@yahoo.com

## Bartolomeo Campagnoli and his 41 Capricci: The Ever-changing Role of the Virtuoso Viola and Its Technique

Alicia Marie Valoti<sup>6</sup>  
Stony Brook University, USA

**Abstract:** The Italian violinist-composer Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) wrote a series of 41 dazzling viola caprices at a time when the viola was largely ignored. These Capricci gradually became a bastion of viola pedagogy and performance as the viola became more concretely inserted into the musical environment. Further editions provided a more thorough technical context for violists, whom were consistently challenged both by the original material of Campagnoli and the specific requests of each editor. The culmination in virtuosic ideals for the viola is found in William Primrose's edition of the Capricci, where Primrose demands near impossible violistic feats from the performer. As a result, the Capricci are significant in the role of the viola and its development of virtuosity.

**Keywords:** virtuosity performance Campagnoli Capricci edition.

The viola's story is one of relative obscurity followed by triumph. Though the viola's capabilities flourished incredibly in the twentieth century, there are earlier tales to be recounted, other captivating moments which showcase the viola's brilliance: one of such examples is the mysterious *41 Capricci per viola sola* (1827 ca) by Bartolomeo Campagnoli. Though this intriguing work is shrouded in uncertainty, it serves as a monumental pillar for viola technique and is a distinguishable component for the viola's move to independent virtuosity.

### Early Viola Pedagogy

The significance of the *Capricci* stems from its curious appearance during a relatively barren period for viola pedagogy and repertoire. At the outset of the nineteenth century, the violin held a prominent place in the musical environment while the viola, quite indifferently, was largely ignored. Though the violin could already boast a wealth of training materials, such as *étude* and method books by Geminiani, Tartini and Leopold Mozart, the viola had little pedagogical material from which to glean its own technique. As aptly noted by Robin Stowell, "Compared with violinists, viola players through history have experienced a raw deal in respect of available pedagogical materials and opportunities".<sup>7</sup> Although a small number of viola method books were in existence, they did little to elevate the viola's status. Michel Courette's instructional book (1775) gave violists a rather general glimpse at its own technique, but its importance perhaps is overshadowed by the fact that Courette was, in fact, an organist and wrote method books for all string instruments.<sup>8</sup> Of most distinction in the early nineteenth century is Antonio Bruni's *25 Studi* written specifically for viola. Given that Bruni was a student of Pugnani, who was a student of Corelli, one can imagine that his method employed several of the Italian characteristic traits in violin performance and composition.<sup>9</sup> Yet, his viola *études* do not possess any distinguishing idiosyncrasies and appear only to loosely bridge the gap between virtuosic violin compositions and lacking

---

<sup>6</sup> Email: alicia.valoti@gmail.com

<sup>7</sup> Franco Sciannameo, *An Historical Introduction and Translation of Ferdinando Giorgetti's Viola Method, 1854: Metodo per esercitarsi a ben suonare l'alto-violà*, (New York: E Mellen Press, 2003), 4.

<sup>8</sup> Roland Jackson, *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians* (New York: Taylor and Francis Group, 2005), 111.

<sup>9</sup> K Marie Stolka, *Antonio Bartolomeo Bruni: Caprices and Airs Varies and Cinquante Etudes* (Madison: A-R Editions, 1982), vii.

viola methods of the time. Thus it became clear that without proper technical preparation, clearly defined roles or any concept of musical identity, viola players of the late eighteenth and early nineteenth century did not exceed any virtuosic- or even moderately standard- expectations.

### **Bartolomeo Campagnoli, Pietro Nardini, and op. 21-22**

Bartolomeo Campagnoli (1757-1821), an Italian violinist, composer and pedagogue, perhaps aimed to alter the grim future for the viola through his composition of *41 Capricci per viola sola*. His native city of Cento would have been greatly influenced by the violin school of San Petronio in Bologna, and Campagnoli would have been therefore familiar with violinists and pedagogues Giuseppe Torelli, Tommaso Antonio Vitali and Giovanni Bassani.<sup>10</sup> Though Campagnoli originally studied with Dall'Ocha and Guastarobba, it was his time spent in Florence, under the tutelage of Pietro Nardini, that would leave its most formative mark.

The Italian didactic lineage in violin was fortified by its pupils, and Campagnoli particularly revered Maestro Nardini and his violin methods. Pietro Nardini (1722-1793) had trained with Giuseppe Tartini and was his most beloved student. Leopold Mozart was especially fascinated with Nardini's technique and commented in his diary: "As regards to a *cantabile* tone-quality, Nardini is unsurpassed; he also plays with beauty, perfect intonation and smoothness."<sup>11</sup> Nardini's extraordinary talent and teaching ability, absorbed from Tartini, was inherently passed onto Campagnoli and would later substantiate Campagnoli's penultimate composition, the op. 21 *Nouvelle Methode de la Mecanique Progressive du Jeu De Violon*. Here Campagnoli honored and upheld Nardini's teaching, insisting that violinists must similarly follow such a path in order to achieve success and technical proficiency in music.<sup>12</sup>

Campagnoli would carve a musical career for himself in many aspects and across European borders. Beyond his performance periods in Rome and Dresden, he also served as a violin instructor in Stockholm between 1783-1784 and later as the *konzertmeister* of the Gewandhaus Orchestra in Leipzig.<sup>13</sup> In 1801, Campagnoli sojourned in Paris, where he exchanged musical ideas with fellow string players and composers Rodolphe Kreutzer and Luigi Cherubini.<sup>14</sup> Campagnoli eventually relocated to Neustrelitz, living out the last years of his life in moderate anonymity. Though his death occurred in 1827, it was only "announced" in 1835 in *Allgemeine Musiklaische Zeitung*, leaving the impression that Campagnoli's last years went unnoticed to the general public.<sup>15</sup> Campagnoli's absence from musical society contributes to the mystery of the *Capricci*, since this, his last opus, was composed in Neusterlitz.

In addition to his fame as a concert violinist and pedagogue, Campagnoli was also an

---

<sup>10</sup> Julie Ann Sadie, *A Companion to Baroque Music*. (Berkeley: University of California Press, 1990), 51-55.

<sup>11</sup> Franz Farga, *Violins and Violinists*, (New York: Praeger, 1969), 128-129.

<sup>12</sup> Bartolomeo Campagnoli, *Metodo della Meccanica Progressiva per suonare il violino*. (Milano: Ricordi, 1852), 1.

<sup>13</sup> Ugo Montanari, *Bartolomeo Campagnoli, violinista compositore*. (Cento, Self-published, 1969), 18-19.

<sup>14</sup> E. Van der Straeten, "The Viola." *The Strad*: 24 (1913): 177.

<sup>15</sup> Axel Aurin, *Bartolomeo Campagnoli: da Cento a Neustrelitz*. (Altenburg: Kamprad, 2011), 111.

active composer, mostly in the genre of string instruments and particularly in that of the violin. George Hart describes Campagnoli as a composer of “rare ability”, and adds,

Had he written nothing but the "Studies on the Seven Positions of the Violin" he would have left enough to mark the character of his genius. Happily he has bequeathed to us many other writings.<sup>16</sup>

Despite the numerous concerti and chamber works, Campagnoli's most significant writings were his very last: the *Nouvelle Methode*, op 21 was closely followed by the *41 Capricci per viola sola*, op 22. Herein lies another layer of ambiguity: though there have been many attempts chronologically place these last two works, their publication dates are heavily contested. New research by Axel Aurin attests that the *Nouvelle Methode* was published in 1824, which would logically leave the *Capricci* to center within the 1824-1827 period before Campagnoli's death. These dates are critical, as they provide perspective into Campagnoli's possible motivations for the composition of viola caprices so soon before his passing. In addition, the dedication of the *Nouvelle Methode* to Nardini, its proximity in composition to the *Capricci* and the utmost veneration for Nardini's technique also proffers the question: are there elements of violin technique in the *Capricci*? Though the viola was not a foreign instrument to Campagnoli, it is fittingly noted that with the exception of quartet parts, he did not write any specific literature for the viola preceding the *Capricci*. Given the overall deficiency of viola repertoire and decent violists, an unconfirmed publication date and his possible unfamiliarity with the instrument, the sole existence of Campagnoli's *41 Capricci* leaves many questions unanswered.

### **The 41 Capricci**

Regardless of their precise publication date, there are unprecedented elements of technical bravura, musicality and supreme viola virtuosity in the *Capricci*. Though they are dedicated to Francois Grassi, a violinist colleague from the Gewandhaus Orchestra<sup>17</sup>, Campagnoli makes no apologies for his unabashed technical viola “circus”.

The caprices, at first glance, do not seem to have a viable connection or thread amongst the various pieces. All of the *Capricci* begin in varying keys which are not specifically interrelated, and often modulate throughout the course of each work, ending in a diverse, often glaringly remote tonality. In addition, the succession of the caprices is quite arbitrary. Campagnoli does not begin with more simplistic technical facets to continue on to more complicated ones; instead, it seems that the *Capricci* follow one another in random order, in lively tempos contrasted with slow ones, in various key and time signatures, and with a diverse expansion of the viola's technical elements in random fashion. The insertion of the *tema e variazioni* caprices can be found indiscriminately within the mix, occurring as the seventeenth and twenty-fifth caprices. Campagnoli also utilizes scale and arpeggio genres to fit a caprices standard, and these examples are found in *Capricci* 19, 20 and 37. Perhaps only the forty-first *Capriccio*, which begins with a pompous C Major fugue, can be viewed with the finality and conclusiveness that Campagnoli desired. It finishes with a resounding

---

<sup>16</sup> George Hart, *The Violin: its famous makers and their imitators*. (London: Schott and Co, 1880), 202-203.

<sup>17</sup> Axel Aurin, *Bartolomeo Campagnoli: da Centro a Neustrelitz*. (Altenburg: Kamprad, 2011), 152.

C Major triad and marks the end of Campagnoli's arduous technical journey for his violist. Regarding bowing, Campagnoli does provide a historically appropriate usage of articulation, *messa di voce*, *staccato*, and many *legati*. However, there is a clear lack of consistent signals for preference of up or down-bow within the *Capricci*. Towards the turn of the nineteenth century, many violinist-composers had begun (or continued) to supply specific instructions for both fingering and bowing. Clive Brown and Duncan Druce comment on composers of the time, such as Viotti, Spohr and Kreutzer, remarking:

...During the first decade of the nineteenth century, however, they began not only to include expressive as well as technical fingerings but also, occasionally, to specify bow direction. While a considerable degree of interpretative license for the individual performer was surely expected, the marked fingering and bowing was clearly deemed to be as important as the notes in delineating the broad stylistic parameters of the style and thus understanding the composer's expectations.<sup>18</sup>

Lastly, each of the *Capricci* begins with Campagnoli's recommendation for tempo, but he is also perplexingly vague in his recommendations. Many of the *Capricci* are designated with "*Tempo a piacere*", meaning quite literally "tempo as you like it". Even without direct instructions for performance, the *Capricci* provided an unparalleled realm of viola virtuosity for the nineteenth century violist. However, these indistinct technical expectations of bowing, fingering and exact tempo will later be scrutinized by later editors of the *41 Capricci*, who will use more precise language in order to achieve their own virtuosic recommendations.

### **The Further Editions of the *41 Capricci***

Following the initial publication of the *41 Capricci* in approximately 1827 by Breitkopf and Hartel (Leipzig), many editions of the caprices followed. Each editor modified fingerings, bowings, tempi and articulation to suit his own desires, be they technical, musical or performance based. In addition to their musical value, several editors also utilized the *Capricci* as a didactic tool for viola pupils and purposefully changed, included or augmented prior technical requests in order to bring viola students to technical mastery (this will be the case of William Primrose). The editions which came to light after Campagnoli's original set of *41 Capricci* are as follows:

J Richault: Paris, 1840/1860

Hans Sitt: Peters, Leipzig, 1890

Carl Hermann: Peters, London 1892, 1958, 1978

Emil Kreuz: Augener, London, 1900

August Schulz: Litoloff Verlag, Braunschweig, 1910 ca.

Louis Fournier: Durand, Paris, 1933

Samuel Lifshay: Schirmer, New York, 1944

William Primrose: International, New York, 1958

Giorgio Consolini: Ricordi, Milano, 1977

Jean-Phillippe Vasseur: Fuzeau, Courlay, 1999

<sup>18</sup> Clive Brown and Duncan Druce, *Bowing and Fingering Instructions in String Music during the 18th and Early 19th Centuries*. <http://chase.leeds.ac.uk/article/bowing-and-fingering-instructions-in-string-music-during-the-18th-and-early-19th-centuries-duncan-druce-clive-brown/>. Viewed May 9, 2015.

Luca Sanzo': Ricordi, Milano, 1995

Paul Fleury/Sitt: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013

Further special editions include the Alexander Tottmann version with piano accompaniment, Litoloff Braunschweig, 1890, and the Michele Penniello-Roudon, Jean Roudon version for 4 violas, Hortensia, Paris, 1990.

The modifications completed in the *Capricci* advocated the editor's rendition of what would best suit the violist-performer. Not unlike Michel Courette's decision to write tutor books for the string families, though he himself was an organist, the editors of the Campagnoli *Capricci* themselves belong to different string families. Though initially only violinists took on the *Capricci* as an editing project (such as Hans Sitt and Carl Hermann), several cellists also added themselves into the editing mix (Louis Fournier and, most recently, Paul Fleury in 2013). Alongside their violin and cello colleagues' opinions, many violists (such as Samuel Lifschey, Jean-Phillippe Vasseur and Luca Sanzo') ultimately wished to personalize the *Capricci* with their own technical requests, and in this way further contrasts are provided to the original score.

With each subsequent edition, new ideas were proposed by the editors on varying degrees of viola technique. As previously discussed, Campagnoli's writing does not provide many indications to the player, and thus the addition of any fingering, bowing or dynamic can produce diverse results from the original intentions of the composer. However, at the will of the editor, ordinary bowings or fingerings were expanded to provide more difficult technical challenges, and thus the violist was required to consistently lay aside his comfort level while increasing the dominion of technical virtuosity. For example, Sitt's version "spells out" several fingering and bowing choices, which were perhaps anticipated by Campagnoli but never printed. Conversely, Fournier alters some of the fingering provided by both Campagnoli and previous editions. Sanzo' at times continues on the traditions displayed by his previous editor colleagues, yet in other moments he strays, presenting other, diverse options.

The establishment of extreme viola virtuosity was instituted into a concrete ideology using the *Capricci* by William Primrose, the legendary Scottish violist of the twentieth century. Primrose published his own edition (International) of the Campagnoli *41 Capricci* in 1958, citing in his preface:

In re-editing these unique and highly original works by Campagnoli I have approached the task from the point of view of what I like to believe is that of the 'present day' violist...The fingerings, I dare to think, explore the realms of the virtuoso...<sup>19</sup>

The description of the "realms of the virtuoso" is not an exaggeration; in fact, his modifications to fiendishly difficult fingerings and position changes border on impossibility at times. Primrose later defended his choices, explaining:

...some of my most outlandish fingerings are included in my editions of the Campagnoli Caprices....I wanted to get the violist away from sticking around in 'safety' positions...This was done especially to get students into a way of thinking and playing of a virtuoso fashion and away from the conventional.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Preface, William Primrose. *41 Caprices Opus 22 for Viola*. By Bartolomeo Campagnoli, (New York: International, 1958), 2.

<sup>20</sup> David Dalton, *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. (Oxford: Oxford University Press, 1989), 118.



Here it is evident that Primrose not only embraced the concept of the viola “caprice”, in its inherent ability to showcase viola technique and bravura, but also sought to extend the possibilities for twentieth century violists, pushing the viola population to become more technically proficient.

The Primrose edition supplied extraordinarily diverse alterations of articulations, fingerings and bowing changes. Primrose was also the only editor to fashion metronome markings to the *Capricci*, and his demands are not for the faint-hearted. An example can be found in the thirty-eighth Caprice, which is entirely made up of snaky, chromatic sixteenth notes; here Campagnoli specifies an “*Allegro assai*” while Primrose adds that the quarter note should equal 132! Primrose utilized the Campagnoli *Capricci* as a wellness regimen and tactic for his students. Those whom were able to play the *Capricci*, as Primrose required them, were fit to tackle any kind of viola repertoire, most especially the more virtuosic and difficult works. The Primrose edition was wholeheartedly embraced by some, such as Principal Violist of the Philadelphia Orchestra, Joseph DePasquale. When discussing viola technique, DePasquale commented:

By the way, I give my pupils the Primrose version of the Campagnoli Caprices and they don't like it because it goes all over the fingerboard. I say, "Do it. It's good for you!" All this built my technique.<sup>21</sup>

Though each edition contains elements which remain true to Campagnoli's original score and also those which take on new direction, the Primrose edition displays a stark contrast to all editions which both precede and follow it. The following examples serve both to demonstrate the expansion of technique from the Campagnoli original and other editions as well as illustrate the boldness of the Primrose edition.

Here is the opening of *Capriccio 41*. Campagnoli offers a simple, confident statement which later is embellished with double stops. As seen, there is no fingering, bowing or indicative language given by the composer, but in its absence, one can assume that the *incipit* would be played in first position.



*Musical example 1*

Below, instead, is the Hans Sitt edition (1890). The green triangles show a duration modification- here Sitt decided to shorten Campagnoli's quarter note into an eighth, changing the idea of the double stop, as now only one upper eighth note is played alongside the bottom note. In addition, Sitt adds staccato markings in one bar (as indicated by the orange rectangle), which was most likely an oversight by Campagnoli, as they are written on the other examples of this pattern. Lastly, Sitt changes the slurring in the final bar

<sup>21</sup> David Dalton, *Fifty Years in the Hot Seat: An Interview with Joseph De Pasquale*. JAVS, Vol 13 No 1. 1997, 15.

of this excerpt, which Campagnoli leaves unmarked, and this is noted in the purple rectangle.

Musical score for Musical example 2, measures 41-42. The tempo marking is *Allegro maestoso*. The score is in 3/4 time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The score is marked with a *f* dynamic. There are three green triangles highlighting specific notes in both staves. An orange rectangle highlights a group of notes in the bass staff. A purple rectangle highlights the final notes of the excerpt in the bass staff. The edition is by Peters, number 7513.

Musical example 2

Similarly, the edition of Louis Fournier (1933) has a few modifications made to the original score. In fact, Fournier borrows the changes of Sitt and replicates them exactly, as indicated.

Musical score for Musical example 3, measures 41-42. The tempo marking is *Allegro maestoso*. The score is in 3/4 time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The score is marked with a *f* dynamic. There are three green triangles highlighting specific notes in both staves. An orange rectangle highlights a group of notes in the bass staff. A purple rectangle highlights the final notes of the excerpt in the bass staff.

Musical example 3

A relevant example of Primrose's attempt to modify Campagnoli to the extremes- as well as his "outlandish fingerings"- is contained in the following excerpt.

Musical score for Musical example 4, measures 41-42. The tempo marking is *Allegro maestoso* with a metronome marking of 84. The score is in 3/4 time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The score is marked with a *f* dynamic. There are three green triangles highlighting specific notes in both staves. An orange rectangle highlights a group of notes in the bass staff. A purple rectangle highlights the final notes of the excerpt in the bass staff. Red circles and numbers (1, 2, 3) indicate fingerings for various notes. Roman numerals (I, II, III) are also present.

Musical example 4

The tempo marking serves as the first of Primrose's characteristic alterations. While preceding editors simply maintained the *Allegro maestoso*, Primrose supplies a precise metronome marking of 84 for the quarter note: this makes for a challenge, given the sixteenth note passages that follow further into the caprice. In addition (as denoted by the green triangles), Primrose continues the concept of reducing the quarter note to the eighth

note. Though the previous editors Sitt and Fournier also acted in a similar fashion, Primrose decides to shorten almost all of the quarter notes in double-stop positions. The correction of the staccato markings and slurs follow the preceding editors' choices.

It is in the modification of fingering where Primrose makes the grand decision to vary from other editions. As seen in the excerpt (with the red circles), Primrose requests that all three initial statements of the theme have a 1 2- 1 pattern, therefore requiring the violist to travel up each string instead of crossing over. This would not be so troublesome if not for the double-stop chords, which necessitate extra attention for good sound, intonation and a comfortable hand position. The high positions suggested by Primrose transform this simple phrase into an awkwardly managed block of shifts and double-stops.

The *Capricci* edition proposed by Luca Sanzo' (1995) includes a mix of new and previously utilized modifications. Sanzo' does not follow Primrose's lead in regards to fingering, and instead opts to maintain an almost-blank palette of fingering choices, save a few chords. He does, however, use Primrose's suggestion of shortened quarter notes, as indicated with the green triangles. Though not revolutionary, Sanzo' is the only editor who desires clear bowing choices, and therefore he adds in several carefully placed up-bows, ensuring that each statement phrase begins on a down-bow. Sanzo' prolongs the traditions of the staccato markings in bar 6 as well as a change of slurring in the last bar of this phrase.

The image shows a musical score excerpt for 'Allegro maestoso' in 3/4 time, marked 'f'. It consists of two staves. The top staff starts at measure 41. The bottom staff starts at measure 5. The score features double-stop chords. Annotations include: orange boxes containing a 'V' (violin) above the staff at measures 41, 42, 43, and 44; green triangles pointing to specific notes in measures 41, 42, 43, and 44; and a purple box around the final measure of the bottom staff. Fingering numbers (1, 2, 3) are visible above some notes.

### Musical example 5

As seen in these examples, each editor chose to concentrate his energies on one or more specific technical facets, with some editors requiring further technical facets than others. William Primrose expanded most on the *Capricci* and their virtuosity, obliging the violist to extend beyond the required and expand into an incredible realm of artistry. No longer embarrassed by their lack of repertoire, potential or competence, violists finally could use the 41 *Capricci* both in technical development and musical showmanship.

### Conclusions

With each new edition, Campagnoli's message of virtuosity to violists was further strengthened among the viola community, and contemporary violists continue to benefit from his 41 *Capricci* today. As for the mystery of their composition? Though further research is necessitated, perhaps a connection lies within Campagnoli's 1801 visit to Paris and meeting with Kreutzer (the numerology also tells a tale: Kreutzer's 42 *Études* and Campagnoli's 41 *Capricci*...). Perhaps Campagnoli, nearing the end of his life, was cognizant of a prosperous future for violists. In any case, the 41 *Capricci* of Bartolomeo Campagnoli have largely contributed to the long road of independence for the viola and the

newfound approval of its proficient abilities.

## Bibliography

- Aurin, Axel. 2011. *Bartolomeo Campagnoli: da Cento a Neustrelitz*. Altenburg: Kamprad.
- Brown, Clive and Druce, Duncan. 2011. *Bowing and Fingering Instructions in String Music during the 18th and Early 19th Centuries*. Retrieved from <http://chase.leeds.ac.uk/article/bowing-and-fingering-instructions-in-string-music-during-the-18th-and-early-19th-centuries-duncan-druce-clive-brown/>. Accessed May 9, 2015.
- Campagnoli, Bartolomeo. 1852. *Metodo della Meccanica Progressiva per suonare il violino*. Milano: Ricordi.
- Dalton, David. 1997. "Fifty Years in the Hot Seat: An Interview with Joseph De Pasquale." *JAVS*, Vol 13 no 1. 13-24.
- Dalton, David. 1989. *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press,
- Farga, Franz. 1969. *Violins and Violinists*. New York: Praeger.
- Hart, George. 1880. *The Violin: its famous makers and their imitators*. London: Schott and Co.
- Jackson, Roland. 2005. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. New York: Taylor and Francis Group.
- Montanari, Ugo. 1969. *Bartolomeo Campagnoli, violinista compositore*. Cento.
- Sadie, Julie Ann. 1990. *A Companion to Baroque Music*. Berkeley: University of California Press.
- Sciannameo, Franco. 2003. *An Historical Introduction and Translation of Ferdinando Giorgetti's Viola Method, 1854 : Metodo per esercitarsi a ben suonare l'alto-violino*. New York: E Mellen Press.
- Stolka, K Marie. 1982. *Antonio Bartolomeo Bruni: Caprices and Airs Varies and Cinquante Etudes*. Madison: A-R Editions.
- Primrose, William. 1958. Preface. *41 Caprices Opus 22 for Viola*. By Bartolomeo Campagnoli. New York: International.
- Van der Straeten, E. 1913. "The Viola." *The Strad*: no. 24. 177.

## Carlos Alberto Pinto Fonseca e sua Missa Afro Brasileira (de Batuque e Acalanto)

Angelo José Fernandes<sup>22</sup>  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Leandro Augusto Cavini (UNICAMP)  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Daniel Alves Duarte Pedroso Júnior (UNICAMP)  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

**Resumo:** Este artigo apresenta a “Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)” de Carlos Alberto Pinto Fonseca a partir de sua análise e de informações e considerações fornecidas pelo compositor. Inicialmente são apontados fatores que influenciaram o compositor no processo composicional. Em seguida, aborda-se o relacionamento da obra com o sincretismo cultural brasileiro e com a estética nacionalista. Finalmente, são apresentados aspectos importantes sobre a estrutura da obra e algumas sugestões para sua performance.

**Palavras-chave:** Carlos Alberto Pinto Fonseca, música afro-brasileira, sincretismo, nacionalismo, música coral.

**Abstract:** This article presents the “Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)” of Carlos Alberto Pinto Fonseca based on its analysis and on information and consideration provided by the composer. Initially, the factors that have influenced the composer in the compositional process are pointed. After this, the relationship of the masterpiece with the Brazilian cultural syncretism and with the nationalist aesthetics is approached. Finally, important aspects on the structure of the masterpiece and some suggestions for its performance are presented.

**Keywords:** Carlos Alberto Pinto Fonseca, Afro-Brazilian music, syncretism, nationalism, choral music.

### O compositor e sua obra

Carlos Alberto Pinto Fonseca<sup>23</sup> foi um dos mais importantes compositores brasileiros para a música coral. Sua atuação como regente à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG, por mais de 40 anos foi, sem dúvida, um fator determinante em sua produção musical. “O trabalho ininterrupto junto a este coral deu a Carlos Alberto Pinto Fonseca, oportunidades de pesquisa e experiências junto à criação musical destinada a formações corais” (Santos 2001).

A principal marca de sua obra coral é seu interesse pela cultura afro-brasileira, que o influenciou de forma significativa, levando-o a compor inúmeras peças baseadas em textos da umbanda e do candomblé. Contudo, segundo Santos, apesar da forte influência da cultura afro-brasileira sobre a obra de CAPF, o maestro “declarou jamais ter ido a algum terreiro de candomblé”, e, em entrevista cedida ao musicólogo, falou sobre seu interesse por tal cultura:

“Tive vontade de escrever música de inspiração afro-brasileira depois de ouvir um conjunto chamado Cantores do Céu, com uma sonoridade fascinante, incluindo vozes graves. Depois de ouvir este conjunto, ganhei um livro<sup>24</sup> contento 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta própria”. (Santos 2001).

<sup>22</sup> Email: angelojfernandes@uol.com.br

<sup>23</sup> Doravante, nas referências ao nome do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca usaremos a sigla CAPF.

<sup>24</sup> 400 pontos riscados e cantados de umbanda e candomblé. 3. ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.

Segundo Fernandes (2005), sua obra de maior importância é a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, composta em 1971 para coro misto *a capella* e solistas. Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos da Arte, como “Melhor obra vocal do ano”, “a obra reúne temas do folclore afro-brasileiro, intercalando trechos que retratam a força primitiva dos ritmos africanos, com trechos que ressaltam a ternura e a simplicidade do acalanto, além de explorar outras formas populares” (Fernandes 2005, p. 61).

CAPF tomou a decisão de compor a missa no ano de 1970, como uma forma de utilizar elementos da cultura afro-brasileira em uma obra sacra, com texto da liturgia católica romana. Havia nesta época um forte incentivo do Papa João XXIII, após a realização do Concílio Vaticano II, aos compositores de todo o mundo para que utilizassem elementos folclóricos de seus países na composição de música para a Igreja.

Como a atividade profissional mais constante de CAPF era a regência do *Ars Nova – Coral da UFMG*, este coro, sua sonoridade e seu potencial técnico-musical exerceram grande influência no processo composicional da missa. Em entrevista<sup>25</sup> o compositor afirmou que escreveu a missa para o *Ars Nova* e para suas condições técnicas. Segundo ele, o coro apresentava um alto nível técnico e artístico podendo, inclusive, estrear a obra.

Da mesma forma que o coro, os solos presentes na obra também foram escritos para cantores determinados, conforme CAPF declarou a Fernandes:

“Mais ainda que o coro, os solos foram pensados nos solistas que eu tinha na época, principalmente o solo de tenor, que fora escrito para a voz do Marcos Tadeu. Na ocasião eu tinha Alcione Soares como baixo e Alba Machado de Souza, que era um contralto verdadeiro, com uma voz potente e rica em graves”. (Fonseca 2002 apud Fernandes 2005, p.62)

É importante registrar que CAPF considerava ele próprio a *Missa Afro Brasileira (de Batuque e Acalanto)* como a maior de todas as suas composições e sempre declarou que, mesmo com o passar dos anos, ele não mudaria uma só nota e que sempre se emocionava muito ao regê-la e ou ouvi-la.

### **A Missa Afro-Brasileira e o sincretismo religioso**

No prefácio da partitura da *Missa Afro-Brasileira*, CAPF afirma que o “sincretismo é uma realidade no Brasil” e que na composição da obra ele “tentou expressar os sentimentos religiosos dos brasileiros, povo formado pela mistura do europeu, do negro e dos ancestrais indígenas”. A fusão do tradicional, representado pelo texto do ordinário da liturgia católica, com o popular, representado pelos vários elementos da cultura afro-brasileira dá, pois, à obra, esse caráter sincrético afirmado pelo compositor.

Inúmeros fatores influenciaram o processo composicional da obra. Segundo CAPF seu principal propósito era o de romper com os conceitos de sacro e profano bem como erudito e popular. Partindo desse propósito sua busca foi a de conceber uma obra facilmente assimilada pelo público, não se preocupando em usar uma linguagem experimental ou de vanguarda. Sua proposta era “chegar aos corações das pessoas através de algo que já é assimilado por elas” (Fernandes, 2005), ou seja, aquilo que representa a cultura popular dentro da obra.

---

<sup>25</sup> Entrevista cedida a Angelo José Fernandes em 22/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

A missa é, em toda a sua extensão, marcada pela presença constante de elementos do folclore e da música popular como o baião, o vira português, as cantigas de ninar, as cantigas de roda, o canto de aboio, o samba-canção, a marcha-rancho e o choro. Observa-se, ainda, a presença constante da rítmica afro-brasileira, a utilização de escalas modais e o uso da língua vernácula em alternância e/ou superposição com o latim. No título da obra existem dois elementos que merecem uma especial atenção: o batuque e o acalanto. O que CAPF chama de batuque é tudo o que representa a percussão afro, ou seja, todos os trechos que apresentam ritmos mais percussivos de origem afro sem denominações específicas. Os acalantos, por sua vez, são os temas de canções de ninar, os de cantigas de roda, além da marcha-rancho, do choro e do samba-canção. Quanto à questão religiosa, não se pode afirmar que exista na obra uma inserção direta de elementos do Candomblé ou da Umbanda, apesar de seu caráter sincrético. Não foram empregados instrumentos musicais (especialmente de percussão), tão comuns a esses rituais, ou quaisquer expressões em dialeto africano. Não existem na obra referências a orixás ou a melodias tradicionalmente associadas ao culto afro. A performance da obra não requer coreografias ou movimentos que lembrem as danças características de tais rituais. Pode-se dizer que o compositor deu grande importância ao elemento rítmico, que é característico da música africana. Esse fator tem força vital nas religiões afro-brasileiras, de modo que sua presença justifica, por si, ainda que parcialmente, o sincretismo religioso citado pelo autor no prefácio da partitura e nas entrevistas cedidas.

### **A Missa Afro-Brasileira como produto da estética nacionalista**

No que diz respeito à música erudita brasileira pode-se afirmar que, na medida em que o compositor brasileiro começou a abandonar os elementos tradicionais da escola européia, pedindo auxílio ao acervo folclórico nacional, a cultura afro-brasileira se tornou uma fonte rica de inspiração para a composição de obras musicais chamadas eruditas. Segundo Paz (2002), “além das escalas modais, outros recursos de caráter étnico foram explorados pelos compositores nacionalistas, como lendas e credices populares, ritmos e melodias incorporados e adaptados a óperas, bailados e poemas sinfônicos e, ainda, em peças de menor porte”. Na verdade, o movimento nacionalista é fruto da “necessidade de proteger o patrimônio musical nacional de todo elemento de importação” (Paz 2002, p. 128).

Rafael Grimaldi do Santos, regente auxiliar do Ars Nova – Coral da UFMG durante grande parte do tempo em que CAPF regeu este coro afirmou, em entrevista<sup>26</sup>, que a *Missa Afro-Brasileira*, muito mais do que resultado de um sincretismo religioso é produto da estética nacionalista. Ele afirma que CAPF é marcadamente um compositor nacionalista, que colhe os elementos afro-brasileiros da própria estética nacionalista e de outros compositores nacionalistas, e não da pesquisa do folclore. Para ele, “a missa não foi escrita sob o ponto de vista de quem se envolveu e pesquisou, mas sob o ponto de vista da própria escola nacionalista”.

Entretanto, CAPF não se julga um compositor nacionalista e também não considera a *Missa Afro-Brasileira* como uma obra pertencente a tal movimento, apesar de sua essência folclórica e popular. Apenas afirma que se trata de uma obra que tenta abolir as barreiras entre sacro, erudito e popular.

De qualquer forma, não é apropriado considerar a *Missa Afro-Brasileira* como uma “missa

<sup>26</sup> Entrevista cedida em 22/04/2003 em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

folclórica”<sup>27</sup>, como a *Missa em Aboio* de Pedro Marinho e a *Missa Nordestina* de Lindembergue Cardoso concebidas com base em elementos do folclore nordestino brasileiro, nas quais ritmo e harmonia foram tratados de forma simples. A *Missa Afro-Brasileira* apresenta uma certa complexidade estrutural, harmônica e vocal.

### A estrutura da obra

Segundo Fernandes (2005) a *Missa Afro-Brasileira* é uma obra extensa que apresenta grande diversidade de elementos. Em sua estrutura é possível se observar uma série de aspectos dignos de nota.

O primeiro é o tratamento do texto. O compositor fez uso do latim e da língua vernácula, em superposição ou alternância de idiomas. Em geral, o latim, considerado pelo compositor como uma língua mais percussiva e articulada, é usado nas partes de acompanhamento além dos trechos contrapontísticos. O português, mais brando, é utilizado em todas as linhas melódicas.

Outro aspecto importante é a presença de um motivo melódico condutor (fig. 1), cuja função é dar unidade à obra. Tal motivo é chamado pelo compositor de *leitmotiv* e aparece várias vezes no decorrer da obra. Normalmente apresentado na linha do soprano, o motivo condutor é a cada vez harmonizado de forma diferente.

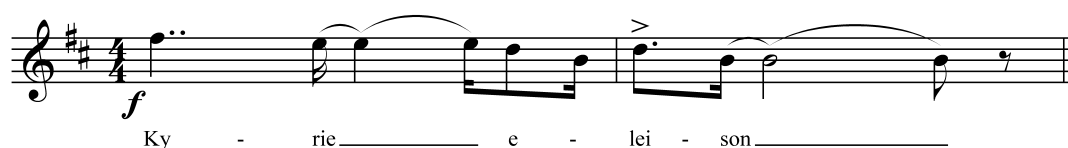


Figura 1: Motivo condutor da obra apresentado logo no início do Kyrie.

Na análise da obra foi possível observar que o citado motivo faz, em geral, referência a Deus Pai. Segundo Rafael Grimaldi, todas as vezes que o texto faz referência à primeira pessoa da Santíssima Trindade, CAPF utiliza um motivo mais rítmico do que melódico, enquanto que, as referências a Deus Filho aparecem em linhas mais melódicas. É como se o compositor usasse o batuque para Deus Pai e o acalanto para Deus Filho. O mesmo acontece em relação à dinâmica. O compositor indicou dinâmicas mais fortes para Deus Pai e dinâmicas mais suaves para Deus Filho. A única exceção encontra-se no fim de toda a obra, no *Dona Nobis*, onde há referência a Deus Filho, o “Cordeiro de Deus” – *Agnus Dei*. Para a exclamação “*Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem*” o compositor utilizou o motivo condutor em fortíssimo. Neste momento da obra, as figuras de Deus Pai e de Deus Filho se juntam. Na verdade, o compositor considerou tal referência às três pessoas da Santíssima Trindade formando o Deus Uno.

Além do citado motivo condutor, a *Missa Afro-Brasileira* apresenta em sua estrutura uma série de motivos melódico-rítmicos que contribuem para sua unificação e coerência. Parte desses motivos são explorados ao longo da obra através de sua repetição, criando uma

<sup>27</sup> O Concílio Vaticano II deu um grande impulso à secularização da música litúrgica católica, e neste contexto surgiram então as chamadas “missas folclóricas”, que eram missas compostas baseadas em materiais folclóricos.



inter-relação entre trechos diferentes. Outros desses motivos são apresentados uma única vez na obra com a função de caracterizar determinados trechos.

Ao lado do motivo condutor e dos diversos motivos melódico-rítmicos é encontra-se, principalmente nos trechos de melodia acompanhada, alguns motivos de acompanhamento. Tais motivos de acompanhamento apresentam, de forma geral, características rítmicas e, em alguns casos, melódicas. São unificadores e recebem um tratamento à base de repetições rítmicas adaptados à harmonia.

A análise da obra permite a observação de uma grande variedade de material melódico-harmônico: escalas modais (eólia, dórica, mixolídia, frígia e lídia), tonais, pentatônicas e octatônicas; linhas melódicas construídas sobre arpejos de acordes de sétima; acordes de quartas e quintas superpostas; e até um pequeno cluster. Pode-se afirmar que cada pequena seção da obra foi baseada em um determinado material melódico-harmônico. Do ponto de vista da harmonia, o principal ponto a ser observado é a alternância entre harmonia modal e tonal. Na verdade, há uma predominância da harmonia modal com o uso de material melódico tonal intercalado e uma constante presença de funções harmônicas tonais tradicionais (tônica, subdominante e dominante).

É natural que, em uma obra cuja fonte é o folclore afro-brasileiro, o ritmo assuma um papel de destaque, principalmente nos trechos chamados de batuque, caracterizados por sua percussividade. Tal essência cria uma complexidade rítmica, verificada na formação de algumas células rítmicas e na sua combinação. Ao longo da missa, há ritmos pontuados, síncopas, contratempos, acentuações nas partes fracas do tempo ou nos tempos fracos e uma grande quantidade de células rítmicas construídas a partir da subdivisão do tempo em quatro partes.

No tocante à textura, observa-se o contraponto como principal método de composição. Entretanto, encontram-se trechos: homofônicos a quatro vozes; homofônicos em uníssono oitavado; contrapontísticos baseados na imitação de determinados motivos; contrapontísticos de melodia acompanhada (a melodia pode ser feita por determinada voz acompanhada pelas demais vozes ou feita por algum dos solistas acompanhado pelo coro); e semicontrapontísticos em que há o movimento melódico livre de uma ou mais vozes, sem chegar, entretanto, a ser um trecho contrapontístico.

### **Sugestões para a performance da obra**

Finalizando este trabalho, baseado em Fernandes (2005) aponta-se alguns aspectos sobre a preparação e execução da obra, para os quais o próprio compositor chamava a atenção:

#### *Escolha do coro*

Não se pode ignorar o fato de que a obra foi escrita para o *Ars Nova* – Coral da UFMG, sua sonoridade e seu potencial técnico-artístico. Ao escolher o coro para a montagem da missa é importante que o regente considere, ao menos, a sonoridade do citado coral, sonoridade *chiaroscuro*, rica em harmônicos agudos e graves, baseada na impostação facial da voz. É necessário um grupo de cantores que apresentem extensões vocais amplas, controle de dinâmica em todas as regiões, boa articulação e dicção, além de certa “elasticidade vocal” em função das exigências da partitura.

#### *Afinação*

A afinação vai exigir um trabalho bastante intenso. Além das dificuldades específicas encontradas nas linhas, há a dificuldade de afinação de um trecho para outro, uma vez que

se trata de uma obra *a cappella*. Para as dificuldades específicas, sugere-se que o regente as trabalhe nos vocalizes e, para ensinar o coro a se auto-afinar de um trecho para outro, recomenda-se um trabalho de repetição dos dois últimos compassos de um trecho até a primeira nota ou primeiro acorde do trecho seguinte.

#### *Precisão e clareza rítmicas*

A fim de se alcançar precisão e clareza rítmicas, o próprio compositor sugere algumas práticas no processo de preparação do coro. A primeira dessas práticas é o exercício de antecipação das consoantes. Este exercício consiste no recitar o texto, sílaba por sílaba, fazendo uma pequena fermata na consoante da próxima sílaba. Outra prática recomendada para os trechos mais percussivos consiste no seguinte: nas células rítmicas formadas por colcheia pontuada e semicolcheia deve-se colocar uma pausa de semicolcheia no lugar do ponto. Assim, ter-se-á uma colcheia, uma pausa de semicolcheia e uma semicolcheia. Da mesma forma, nas síncopas – semicolcheia, colcheia e semicolcheia – coloca-se uma pausa de semicolcheia após a colcheia, transformando-a em uma semicolcheia. Assim, obtém-se duas semicolcheias, uma pausa de semicolcheia e outra semicolcheia (fig. 2).

Ky - rie — e - lei - son, — e - lei - son, — e - le - i - son!

Ky - rie — e - lei - son, — e - lei - son, — e - le - i - son!

Figura 2: Exemplo de frase com ritmos percussivos. Na pauta de cima está a forma como o compositor escreveu. Na pauta de baixo, como o ritmo deve ser executado.

#### *Clareza e transparência do contraponto*

Para os trechos mais contrapontísticos, recomenda-se uma sonoridade mais “clara e transparente”. Para se adquirir clareza nas linhas pode-se adotar o mesmo exercício de antecipação das consoantes acima citado. Quanto à transparência nas linhas mais melismáticas, o compositor sugere que o cantor cante a nota na qual há a articulação da sílaba na dinâmica indicada, e as notas seguintes do melisma, uma gradação de dinâmica abaixo daquela indicada e, ainda, a repetição da vogal a cada nota do melisma.

#### *Fraseado*

CAPF costuma valorizar intensamente a acentuação tônica das palavras, dando ênfase nas sílabas tônicas e realizando pequenos decrescendos nas sílabas átonas que sucedem. No seu trabalho como regente, estabeleceu um padrão de fraseado. Segundo ele, as frases devem “abrir e fechar”. Tal processo inicia-se no princípio da frase, na dinâmica indicada e parte desta “caminhando” com um leve crescendo até o ponto culminante e segue tal “caminho” com um leve decrescendo até o fim da frase, fechando-a prosodicamente. Nos trechos mais lentos e expressivos, recomenda-se que se cante tudo *legatto*, sem cortes e cesuras, com uso da “respiração coral”. Segundo o compositor, nesses trechos, não deve haver respirações entre frases, em hipóteses alguma.

### *Acústica ideal para a performance*

Concertos de música coral, *a cappella*, principalmente de natureza sacra, costumam funcionar bem em igrejas. Tal opção para a *Missa Afro-Brasileira* é recomendável. Entretanto, é necessário escolher uma igreja que apresente condições acústicas sem excesso de reverberação. O tratamento contrapontístico dado à obra, assim como a clareza rítmica tão essencial em seu contexto, podem ser colocados em risco em função de uma acústica que apresente reverberação excessiva. Seja uma igreja ou outro tipo de sala, o local ideal para a performance precisa ter uma quantidade de reverberação equilibrada a fim de facilitar a homogeneidade dos naipes, dar um certo brilho às vozes e garantir a melhor afinação sem que haja comprometimento da clareza e da precisão.

### **Referências Bibliográficas**

FERNANDES, Angelo José. 2005. "De Batuque e Acalanto: uma análise da Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca". *Per Musi*, 11: p. 60-72.

FERNANDES, Ângelo José. "Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: Aspectos Interpretativos". Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2004.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Entrevista concedida a Ângelo José Fernandes*. (fita magnética). Belo Horizonte, 2002.

\_\_\_\_\_. *Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)*. New York: Lawson-Gould Music Publishers, 1978.

\_\_\_\_\_. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. Ars Nova - Coral da UFMG. Regência: Carlos Alberto Pinto Fonseca. Rio de Janeiro: Continental, 1989. 33 rpm, stereo. (Disco de vinil).

FONSECA, Rafael Grimaldi da. *Entrevista concedida a Ângelo José Fernandes*. (fita magnética). Belo Horizonte, 2003.

PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na música brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002.

*400 PONTOS RISCADOS E CANTADOS NA UMBANDA E CANDOMBLÉ*. 3. ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras. Dissertação de Mestrado. Escola de Música. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2001.

## Movimento corporal e gestual na construção da expressividade de harpistas experts

Arícia Ferigato<sup>28</sup>

Universidade de Brasília, Brasil

Ricardo Dourado Freire

Universidade de Brasília, Brasil

**Abstract:** This paper aims to address body movements and gestural movements as elements of musical expertise from expert harpists perspective and their context, focus on the musical expressivity construction process. This is a communication of partial results from an ongoing research that is in search of apprehend the conceptions from harpists about expressivity in music and the strategies adopted by them to improve this expressivity in their performances. The methodology is based on a qualitative approach using semi-structured interviews as data source and content analysis as a methodological tool for analyze data.

**Keywords:** Body movement, Musical Gestures, Musical Expertise, Musical Expressivity, Harpists.

O estudo da relação entre música e movimento, especialmente no início da década de 1990, tem sido ampliado e aprofundado em diversas áreas (Grabriellson, 2003). No campo da pesquisa em performance musical este estudo investiga em grande parte a relação entre movimentos corporais e gestuais com a estrutura musical construída pelo músico que almeja comunicar o conteúdo expressivo musical, bem como a percepção do público em diversos níveis. (Jucheniewicz, 2008; Broughton e Stevens, 2009; Davidson, 2012). Davidson (1999) indica que os movimentos corporais de um instrumentista revelam informações sobre as características estruturais e também sobre a expressividade musical ao argumentar que “os movimentos tem origem na intenção mental de comunicar através da música e não na ideia de a ligar a um particular gesto” (Davidson, 1999, 83). Deste modo, os movimentos são parte integrante da componente expressiva da atividade musical, sendo esta expressividade corporal intrinsecamente ligada à técnica instrumental, onde movimentos espontâneos não podem ser desligados e tampouco acrescentados deliberadamente. Muitas vezes, estes movimentos acontecem como reflexos expressivos de ações de execução necessárias à comunicação de uma ideia musical durante a performance.

Refletindo sobre as colocações de Davidson, os movimentos corporais da execução musical expressiva de instrumentistas estão subordinados ao resultado sonoro almejado, assim como, por exemplo, os movimentos corporais da execução expressiva de um bailarino estão subordinados ao resultado visual almejado por este. Deste modo, a técnica do instrumento, ou do bailarino em analogia, pode ser compreendida como um compêndio de ações, baseadas em movimentos de execução corporal que trarão os resultados sonoros almejados do instrumento. Entretanto, os movimentos envolvidos na performance musical expressiva abarcam mais do que somente aqueles relativos à técnica do instrumento para a produção sonora, gerando a possibilidade, e muitas vezes a necessidade, de construir uma “técnica paralela de expressividade do instrumento”. Esta “técnica” estaria profundamente ligada aos aspectos de intencionalidade e emoção para moldar a produção sonora e comunicar ideias musicais. O desenvolvimento de uma “técnica paralela de expressividade do instrumento” estará condicionado a diversos fatores como por exemplo características de personalidade do músico, fatores fisiológicos,

---

<sup>28</sup> Email: ariciaferigato@yahoo.com.br

características próprias do instrumento e condições do ambiente da performance. O presente artigo considera o movimento corporal e gestual como um dos elementos de construção da expressividade no processo de preparação para a performance. Partindo deste panorama surgiram os seguintes questionamentos: como o harpista trabalha o movimento corporal e gestual na sua prática para finalidades expressivas no processo de preparação para suas performances? Que elementos influenciam o movimento corporal e gestual neste contexto? Que estratégias se apresentam para lidar com esta questão na perspectiva destes harpistas?

Esta pesquisa busca compreender como o harpista constrói a expressividade musical no processo de preparação de suas performances, identificando elementos cognitivos (habilidades) e metacognitivos do harpista (concepções e estratégias). O caminho metodológico consiste em uma análise de conteúdo fundamentada em Bardin (1977) sobre a transcrição do discurso de harpistas experts entrevistados sobre seus processos de construção para a performance com foco na expressividade musical. A metodologia indicada adota uma abordagem qualitativa e é concebida como um “estudo de entrevistas”. Deste modo, o objetivo deste artigo é apresentar os resultados de uma das categorias levantadas intitulada “Movimento corporal e gestual”.

### **Movimento corporal e gestual na pesquisa em performance musical**

A relação entre movimento e expressividade musical tem se mostrado como uma questão relevante para a área de performance, tendo despertado interesse em pesquisas que investigam este fenômeno sob diversas perspectivas.

Davidson (2007) estudou o uso do movimento expressivo corporal e gestual através de um estudo de caso sobre performances solo realizado por um mesmo pianista buscando diferenças e similaridades em diferentes performances de uma bagatelle de Beethoven. Buscou-se primeiro descrever o vocabulário de movimentos físicos utilizados pelo pianista, e em um segundo momento investigou-se se estes mesmos movimentos foram usados ou não em repetidas performances da peça.

Broughton e Stevens (2009) investigaram a hipótese de que o aspecto visual do movimento tem um papel importante na relação de comunicação entre o músico e o público em performances solo de marimba executadas por percussionistas experts, considerando a idéia de que o movimento corporal é muito relevante para a expressividade neste instrumento, uma vez que a marimba é relativamente restrita em determinadas características sonoras de expressividade.

Estudos realizados por Chadeaux, Wanderley *et al.*, (2013), abordam o movimento corporal e gestual envolvidos na performance da harpa clássica descrevendo como esses movimentos acontecem e por que acontecem, partindo da análise de gravações em áudio e vídeo e, mais recentemente, coletando dados diretamente do corpo do harpista utilizando sensores de movimento que descrevem a trajetória dos movimentos durante a execução.

De acordo com Demos *et al.* (2014) a convicção de que os movimentos são significativos na performance musical persiste por duas razões principais: 1) por que apresentam uma relação confiável com a estrutura musical e 2) por transmitirem intenções expressivas do performer para o público, do maestro para a orquestra e dos músicos entre si.

Para Jensenius *et al.* (2010), na pesquisa em música o movimento corporal tem sido

frequentemente relacionado com a noção de gesto pelo fato de muitas atividades musicais envolverem movimentos corporais que evocam significados e, por isso, estes movimentos são chamados de gestos. De acordo com Jensenius e a literatura os gestos musicais podem ser divididos em 4 categorias: 1) Gestos de produção sonora<sup>29</sup> 2) Gestos comunicativos<sup>30</sup> 3) Gestos facilitadores de produção sonora<sup>31</sup> e 4) Gestos acompanhantes do som produzido<sup>32</sup>.

Determinadas pesquisas em performance musical (Ericsson et. all, 1993; Zimmerman, 2000; Sloboda et. all, 1996) mostram que é característico ao músico uma busca constante por refletir e pensar sobre a sua prática com intuito de atingir uma performance de alto nível desenvolvendo diversas estratégias para aprimorar suas habilidades a um nível de expertise através da prática deliberada e da auto regulação, que são processos metacognitivos fundamentais na prática instrumental. Para Davidson (2002):

Pesquisas tem mostrado que a expertise musical envolve alto nível de refinamento da atividade tanto mental quanto física a um grau onde a relação entre a informação guardada na memória, os planejamentos mentais e esquemas que organizam esta memória, pensamentos associados e ações físicas se tornam completamente automáticos e fluentes. (Davidson, 2002, 144)<sup>33</sup>.

No processo de preparação para a performance com foco na expressividade, o apontamento de Davidson nos ajuda a identificar na prática de músicos experts o uso de estratégias que envolvem organização e planejamento mentais, pensamentos associados e ações físicas como fatores que dão suporte a coordenação dos movimentos corporais e gestuais para a obtenção de resultados expressivos na performance, onde gestos musicais podem ser empregados de forma mais fluida e coerente com a intenção do intérprete e a transmissão de ideias musicais durante a performance.

## Metodologia

Esta pesquisa utiliza abordagem qualitativa que busca compreender o pensamento do músico a cerca de um determinado objeto. Foi utilizado como meio de levantamento de dados a entrevista semi estruturada que, por privilegiar o discurso do interlocutor de forma mais livre, mas sem perder o direcionamento temático, torna-se um veículo hábil em levantar dados a cerca das concepções e representações que estes fazem sobre sua prática a partir do momento em que são instigados a construir um discurso descritivo sobre seu processo individual no contexto proposto (Gaskell, 2002; Ruquoy, 1997). Levando esta abordagem em consideração, foram entrevistados 4 harpistas profissionais (ambos com mais de 10 anos de atuação profissional) de diferentes países (Rússia, Itália, Argentina e Brasil). O foco temático das entrevistas girou em torno da construção da

<sup>29</sup> Sound-producing gestures;

<sup>30</sup> Communicative gestures;

<sup>31</sup> Sound-facilitating gestures;

<sup>32</sup> Sound-accompanying gestures.

<sup>33</sup> "Research has shown that musical expertise involves high-level refinamente of both mental and physical activity to such a degree that the relationship between the information stored in memory, the mental plans and schemes which organize these memories, and associated thoughts and physical actions becomes completely automatic and fluent".

expressividade musical no processo de preparação para performances.

A análise de conteúdo foi utilizada como ferramenta metodológica de análise destes dados com o intuito de acessar o pensamento reflexivo dos harpistas. O fator comum das técnicas múltiplas que compõem a análise de conteúdo é uma hermenêutica controlada, baseada na dedução (inferência), onde se apresentam desde o cálculo de frequências que fornece dados cifrados até a extração de estruturas traduzíveis em modelos (Bardin, 1977, 9).

Assim, a categorização torna-se essencial para a identificação dos temas subjacentes ao discurso, e o aprofundamento da análise permite a visualização das ideias principais e secundárias dos sujeitos da pesquisa a cerca de um objeto, bem como a possibilidade de diálogo entre os diversos sujeitos da pesquisa. Deste modo, torna-se possível realizar inferências sobre os conteúdos levantados pelas categorias, facilitando o processo dialético de cruzamento de dados com teorias e outras pesquisas que tratam dos mais variados elementos presentes na construção da performance musical, investigando como são talhados recursos cognitivos e estratégias metacognitivas dos harpistas.

### **Características da harpa e implicações para o movimento corporal e gestual para a expressividade**

Uma das categorias levantadas a partir da análise da transcrição das entrevistas que se mostrou relevante quanto as estratégias destes harpistas para a expressividade musical foi “movimento corporal e gestual” e suas implicações tanto no âmbito sonoro quanto visual e físico. Inicialmente, o foco da discussão durante as entrevistas girou em torno de características da harpa que influenciam o movimento corporal e gestual na execução musical expressiva.

A primeira característica relevante é o fato de a harpa ser um instrumento fixo ao chão, assim como o piano, tímpano e teclados da percussão, por exemplo, porém difere destes instrumentos pela posição de apoio que abrange joelhos e o ombro direito, o que mantém o tronco numa posição mais fixa e limitada a movimentos de expressão corporal como um todo. Esta característica faz com o que o foco dos movimentos corporais e gestuais seja trazido para os movimentos dos braços e especialmente das mãos. Um dos harpistas participantes descreveu este fato da seguinte maneira:

“é o que chama a atenção de todo mundo é aquele “balé dos braços” e tal, por que é o que está na frente. E que às vezes você acaba fazendo nem com aquela intenção de criar uma cena, algumas vezes é, mas às vezes você faz por que é necessário, por que se você não faz aquilo ali não flui”  
(Maria João).

A segunda característica está mais diretamente ligada à produção sonora, onde ao contrário dos instrumentos de sopros e de cordas, a harpa não pode disfarçar o começo de som, o que a aproxima de interfaces similares como o piano e a percussão em geral. No entanto, o movimento realizado para a produção sonora na harpa utiliza o contato direto com as cordas, colocando a harpa na categoria dos instrumentos dedilhados, como o violão por exemplo.

Esta característica influi diretamente na realização de alguns elementos de articulação expressiva musical. O legato, por exemplo, quando é requerido a ser executado na harpa

exige um direcionamento expressivo onde há um apelo gestual maior, por que fisicamente, o legato na harpa não existe, mas existem maneiras de simular o efeito do legato através de técnicas que manipulam parâmetros sonoros como articulação e dinâmica para promover a sensação de legato. Este exemplo pode ser observado na fala de um dos harpistas participantes que descreve a execução de uma frase com legato e crescendo:

“Na harpa cada dedo começa o som no preciso momento, então você (...) pra não quebrar essa linha você tem que realmente ouvir...” (Catarina).

“Você tem que sempre pensar que não pode botar toda a força no quarto dedo, tem que tocar um pouquinho mais forte o terceiro, muito mais segundo e muito atenção primeiro, contando que quarto, terceiro e segundo tocam numa direção, fazem movimento numa direção, e primeiro faz na outra direção, e você tem que igualar todo esse som! Então é uma complicação do instrumento, é uma característica do instrumento, sonora, e que envolve realmente assim uma expressividade...” (Catarina).

A descrição apresentada pela harpista acima, reforça a relação entre expressividade musical e “gesto de produção sonora” combinado com “gesto facilitador de produção sonora” quando destaca o manejo dos parâmetros de dinâmica e direção da articulação para o efeito de legato. Especialmente na última frase, é destacado pela harpista que isto envolve realmente um trabalho de expressividade.

### **Estratégias de uso do movimento corporal e gestual na perspectiva dos harpistas colaboradores**

As estratégias relativas ao planejamento e organização dos movimentos corporais e gestuais descritas pelos harpistas entrevistados foram divididas de acordo com o foco, origem e finalidade destes movimentos, que serão exemplificadas por trechos das falas dos harpistas colaboradores, gerando as seguintes categorias:

#### **a) Movimento corporal e gestual com foco na sensação física:**

*“quando eu vou tocar em público, eu lembro de cada sensação física que é definida pela dificuldade da passagem, então quando eu vou tocar passagens mais difíceis eu lembro dessa sensação física de deixar relaxar um pouquinho, é como quando você vai tocar uma passagem que é muito rápida, antes de tocar eu respiro para entrar nessa sensação e poder tocar a passagem de um jeito fluido, do jeito que eu procurei nas horas de estudo” (Antonia).*

*“Então eu tento reproduzir e eu acompanho essa interpretação muito com a respiração, com a sensação dos dedos, com a sensação que o corpo tem quando ele toca certas passagens” (Antonia).*

*“eu tento unir todas essas posições com harmonia através dos micromovimentos, e esses micro movimentos devem ser relaxados, para não gerar nenhum obstáculo entre uma ideia musical e outra” (Antonia).*



b) Movimento corporal e gestual com foco no visual cênico para comunicação expressiva em performance:

*“essa questão ela vem muito do seu julgamento final de ver até onde vale a pena você sacrificar a limpeza ou a mensagem em virtude desse...”*

*Apelo visual*

*Sim, deste apelo visual, exatamente” (Maria João).*

*“o ideal que eu considero é você conseguir aliar as duas coisas, por que é interessante para o público realmente ver não somente uma apresentação boa de ouvir, mas também boa de ver” (Maria João).*

*“eu sempre levo pra esse lado, a mensagem musical em primeiro. Por exemplo: eu tento o máximo passar musicalmente, se você precisar usar algum outro recurso visual ou cênico você usa, é bem vindo, mas se o recurso não está favorecendo eu não tenho problema nenhum em abandonar” (Maria João).*

c) Movimento corporal e gestual como agente facilitador da produção sonora através da imagem como metáfora para o movimento:

*“as vezes só de você visualizar o movimento da mão, aquilo ali já ajuda você a gravar alguma coisa que você quer passar na hora. Eu me lembro que muitas vezes que eu estudei peças que eu tinha assistido a Silvia estudar, e as vezes eu não estava conseguindo sair de uma situação, eu lembrava do jeito que ela pegava na corda e procurava imitar aquela forma...” (Maria João).*

## **Conclusão**

Os dados analisados na categoria “Movimento corporal e gestual” mostraram que o planejamento, assim como o controle, de movimentos corporais e gestuais intrínsecos e extrínsecos à técnica harpística tem uma importância fundamental no preparo das performances. O planejamento e organização de movimentos corporais e gestuais coordenados partem das escolhas interpretativas relacionadas à intencionalidade e comunicabilidade de conteúdo musical expressivo.

A noção de gesto e sua divisão em categorias no contexto musical apresentada pela proposta de Jensenius *et al.* (2009) se mostrou como relevante para a identificação dos movimentos corporais e gestuais descritos pelos harpistas e sua aplicação com diferentes finalidades, assim como no desenvolvimento de estratégias para a expressividade no processo de construção da performance.

As características físicas do instrumento apontadas pelos harpistas colaboradores da pesquisa exercem um papel crucial na forma como os movimentos corporais são produzidos e especialmente sobre a produção dos gestos musicais descritos como “gestos acompanhantes do som produzido” e “gestos comunicativos”, que são essenciais para a comunicação expressiva na performance musical.

A descrição das estratégias pelos harpistas apresenta o movimento corporal e gestual não só com foco nos “gestos de produção sonora”, mas também partindo das sensações físicas e do impacto visual dos gestos comunicativos e de acompanhamento sonoro. Este último aspecto evidencia que o trabalho sobre o efeito visual do gestual é importante para a performance expressiva e comunicativa, entretanto, todos os harpistas concordam que o resultado sonoro é prioritariamente mais importante, mas que uma performance de excelência necessita unir todos os aspectos sonoro, físico e visual com fluidez para um resultado verdadeiramente expressivo.

## Referências

- Bardin, L. 1977. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70.
- Broughton, M. e Stevens, C. 2009. *Music, movement and marimba: an investigation of the role of movement and gesture in communicating musical expression to an audience*. *Psychology of Music* nº 37(2): 137–153.
- Chadefaux, D.; Wanderley, M. e *et all.* 2013. *Gestural Strategies in the Harp Performance*. *Acta Acustica united with Acustica*. Vol. 99 (2013) p. 986 – 996.
- Davidson, J. W. 1999. *O corpo na interpretação musical*. *Revista CIPEM* nº1 p. 79-89.
- Davidson, J. W. 2002. *Communicating with the body in performance*. In: RINK, John. *Musical Performance: a Guide to Understanding*. UK: Cambridge University Press, p.144 – 152.
- Davidson, J. W. 2007. *Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach*. *Psychology of Music* nº35(3) p. 381-401.
- Davidson, J. W. 2012. *Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies*. *Psychology of Music* nº40(5) p. 595–633.
- Gabriellson, A. 2003. *Music Performance Research at the Millennium*. *Psychology of Music* nº 3, p. 221-272.
- Gaskell, George. 2002. *Entrevistas individuais e grupais*. In: Bauer, Martin W.; Gaskell, George. (editores) *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi - Petrópolis, RJ. Ed. Vozes. p. 64-89.
- Jensenius, A. R.; Wanderley, M.; Godoy, R. I.; Leman, M. 2009. *Musical gestures: Sound, movement and meaning*. Chapter: *Musical gestures: concepts and methods in research*. 1st ed. Routledge, New York. p. 12 – 35.
- Jucheniewicz, J. 2008. *The influence of physical movement on the perception of musical performance*. *Psychology of Music* nº 36(4): 417–427.
- Ruquoy, D. 1997. *Situação de entrevista e estratégia do entrevistador*. In: Albarello, Luc e *et all.* *Práticas e Métodos de investigação em Ciências Sociais*. Trad. Luísa Baptista. Ed. Gradiva, Lisboa - Portugal, 1997. p. 86-116.

## A utilização de guias de execução como estratégia de memorização da *Allemande* BWV 1013 de J.S. Bach para flauta solo

Ariel da Silva Alves<sup>34</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Leonardo Loureiro Winter

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

**Resumo:** A pesquisa teve como objetivo investigar a utilização de guias de execução como estratégia de memorização da *Allemande* BWV 1013 de J. S. Bach para flauta solo. O referencial teórico foi o estudo realizado por Roger Chaffin, Tânia Lisboa, Topher Logan, Kristen T Begosh: *Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues* (2010). A pesquisa foi realizada através de auto-estudo, tendo um dos autores como participante. A coleta de dados foi realizada através de onze (11) sessões de estudo e duas apresentações públicas registradas em áudio e vídeo e através de diários de estudos. Para verificar a eficiência da memorização, a peça foi reescrita após um mês da última apresentação. A respiração do flautista foi utilizada como um dos mais importantes guias estruturais na obra. A utilização de guias de execução contribuiu como estratégia para aumentar o controle e eficiência em uma performance de memória.

**Palavras-chave:** Memorização, Guias de execução, Flauta, BWV 1013, J. S. Bach.

**Abstract:** This research aims to investigate the use of performance cues as a strategy to memorize a solo piece for flute by J. S. Bach (*Allemande*, BWV 1013). The theoretical framework was the study developed by Roger Chaffin, Tania Lisboa, Topher Logan and Kristen Begosh: *Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues* (2010). The qualitative survey was developed through self-study. The data were collected through eleven (11) study sessions and two public performances recorded on audio and video and registered on study diaries. To verify the efficiency of the memorization, the piece was rewritten a month after the last performance. The flutist's breath was used as one of the most important structural guides in the piece. The use of performance cues can contribute as a strategy to enhance control and confidence in a performance by memory.

**Keywords:** Memorization, Performance Cues, Flute, BWV 1013, J. S. Bach.

A pesquisa teve como objetivo investigar a utilização de guias de execução<sup>35</sup> como estratégia para memorização da *Allemande* BWV 1013 de J. S. Bach para flauta solo. A investigação teve origem a partir da observação de que, diferentemente de pianistas ou violonistas, poucos flautistas costumam utilizar-se da prática de memorização de obras em suas apresentações públicas. Como objetivos específicos a pesquisa procurou investigar características do processo de memorização do flautista, averiguar quais guias de execução foram utilizados na memorização da obra, bem como comparar o processo de memorização do flautista com pesquisas realizadas em outros instrumentos, levantando semelhanças, diferenças e reflexões sobre possíveis influências da técnica instrumental no processo de memorização.

Como referencial teórico foi escolhido o estudo realizado por Roger Chaffin, Tânia Lisboa, Topher Logan, Kristen T Begosh: *Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues* (2010). O primeiro movimento (*Allemande*) da Partita BWV 1013 de Bach foi escolhida como obra do presente estudo por ser representativa do repertório flautístico. Neste movimento destacamos alguns elementos técnicos e interpretativos que permeiam a execução musical do flautista: o controle respiratório, o planejamento do fraseado, a flexibilidade nas mudanças de registro do instrumento, o controle articulatório e do andamento, a clareza nas progressões harmônicas e polifonia musical, a destreza na

<sup>34</sup> *Email:* ariel.es.alves@gmail.com

<sup>35</sup> Conforme Chaffin (2010), *Performance cues*. Neste trabalho foi adotado o termo em português "Guias de Execução".

digitação, entre outros. Além disso, a semelhança do estudo de Chaffin et alli (2010), a *Allemande* BWV 1013 possui estrutura tonal bem definida, o que favorece um melhor entendimento do processo de memorização através de guias de execução (GEs). A pesquisa, de viés qualitativo, foi realizada através de auto-estudo, tendo um dos autores como participante. A coleta de dados foi realizada através de onze (11) sessões de estudo e duas (2) apresentações públicas que foram registradas em áudio e vídeo e anotações em diários de estudo. Para verificar a eficiência do processo de memorização, a obra foi reescrita um mês após a última performance.

### **Guias de execução**

Guias de execução são marcos que um músico experiente utiliza para monitorar a execução de uma peça. Essas marcações são feitas através da sinalização das informações relevantes na partitura, geralmente em cores e diferentes formas, permitindo uma diferenciação e classificação dos guias, bem como o agrupamento de guias semelhantes. Segundo Chaffin (Chaffin et alli 2012, 240), o conjunto de guias forma um mapa mental que fornece meios de monitorar e controlar a ação rápida e automática das mãos, dando ao músico flexibilidade para se recuperar de erros e se ajustar às demandas idiossincráticas de cada execução. Durante uma apresentação pública, os guias de execução tornam-se importantes aliados para o músico lidar com as demandas técnicas e emocionais de uma performance.

Com base em estudos realizados com músicos profissionais, Chaffin estabelece quatro categorias principais de guias de execução (GEs): básico, estrutural, interpretativo e expressivo (Chaffin, 1997, 2001, 2002, 2003, 2005, 2006, 2009 e 2010, *passim*):

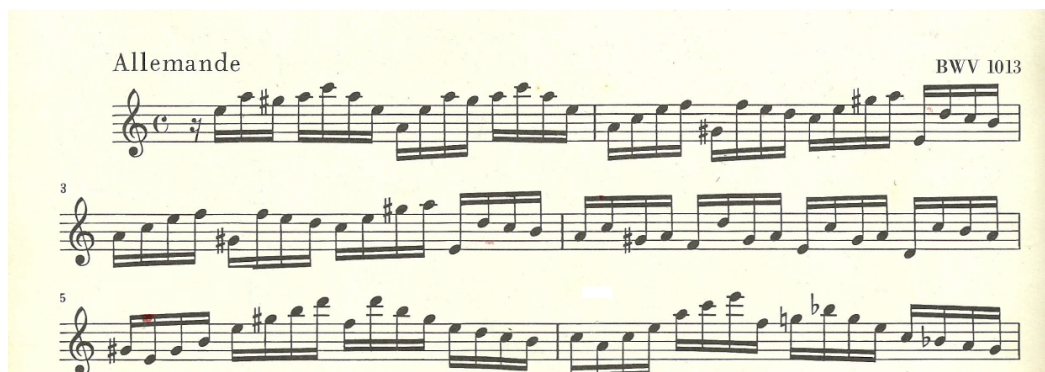
- Guias estruturais: representam os limites de seções, subseções, frases, sentenças e períodos, elementos que em conjunto formam um sentido musical. Outro tipo de guia estrutural é chamado de “Switch” (ponto de troca), utilizado para a recuperação da memória quando um material musical idêntico se repete na peça, porém com alguns pontos divergentes;
- Guias expressivos: representam os vários afetos que definem o caráter da peça. Fornecem outros níveis de organização hierárquica, dividindo a peça em frases expressivas;
- Guias interpretativos: abrangem mudanças de dinâmicas e andamento. Segundo o autor, a maior parte das decisões sobre interpretação e técnica realizadas por músicos são automaticamente implementadas como resultado da prática. No entanto, alguns guias devem ser monitorados durante a execução, para garantir que sejam realizados conforme o planejado (Chaffin 2012, 191);
- Guias básicos: representam aspectos técnicos essenciais para a realização da música como, digitação, dedilhados, coluna de ar e etc. Esses guias podem variar de acordo com o instrumento.

### **A obra**

A Partita em Lá menor para flauta solo, BWV 1013, cujo título original é *Solo pour la flûte traversière*, não possui uma data precisa de composição, assim como grande parte das obras instrumentais de câmara de Bach. De acordo com Marshall (1979, 496), em seu

artigo intitulado “*J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology*”, esta peça foi composta no ano de 1718. Neste período Bach atuava como mestre de capela em *Köthen* (1717-1723), onde encontrou ocasião propícia para dedicar-se à música secular de câmara.

A Partita em Lá menor para flauta solo, BWV 1013, é composta por quatro movimentos de danças: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Bourrée Angloise*. O primeiro movimento da obra (*Allemande*) é o movimento mais extenso da obra, apresentando fluxo ininterrupto de semicolcheias e polifonia gerada pela mudança de registro, saltos e pedal nas notas graves.



Exemplo 1: Allemande BWV 1013 para flauta solo de J.S. Bach, compassos 1 a 6.

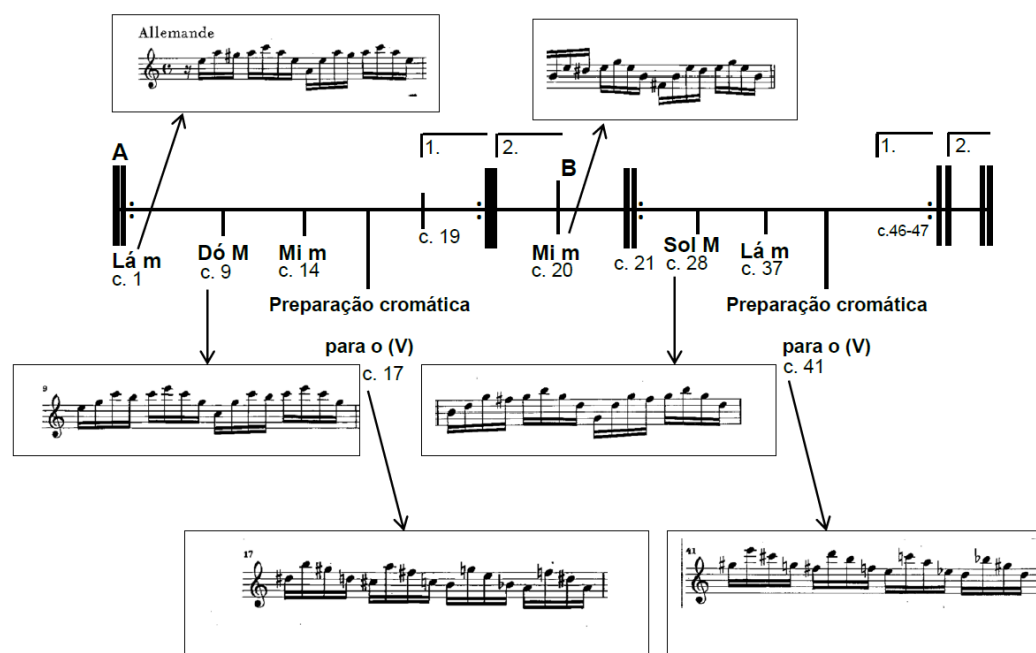
## O processo de memorização

A memorização da *Allemande* se processou através das seguintes etapas:

- Análise harmônica e descritiva-formal do movimento;
- Planejamento das sessões de estudos;
- Onze (11) sessões de estudos privadas, com registro em áudio e vídeo e através diário de estudo;
- Duas (2) apresentações públicas (ensaio aberto e recital avaliativo);
- Reescrita da partitura.

### *Análise harmônica e descritiva-formal da obra*

A análise harmônica e descritiva-formal foi utilizada com o objetivo de compreender as sequências harmônicas e demarcar limites de seções, períodos e frases na obra, auxiliando o processo de memorização. O motivo inicial em semicolcheias permeia o primeiro movimento em compasso quaternário e tempo moderado. Em um instrumento melódico, Bach utiliza-se do artifício de sugerir um discurso polifônico através de notas pedais estruturais que sustentam a harmonia, realizando um contraponto com notas ornamentais superiores. Apresentando forma binária (AB), o movimento pode ser representado através da seguinte figura abaixo:



**Figura 1:** Representação formal da Allemande BWV 1013 de J. S. Bach, forma binária.

### As sessões de estudo

O estudo prático da obra foi distribuído através das sessões de estudo. Ao todo foram contabilizadas 11 (onze) sessões de estudo, que transcorreram num período de aproximadamente 3 (três) meses<sup>36</sup>, com periodicidade semanal. O tempo de cada sessão de estudo era flexível, variando de acordo com a tarefa a ser realizada: o tempo máximo de duração de uma sessão de estudo foi de aproximadamente uma hora e trinta e seis minutos (sessão 3) e o mínimo foi de vinte e oito minutos (sessão 11). Nesta etapa foram aplicados os guias de execução durante o estudo e memorização do primeiro movimento da Partita, BWV 1013. Os guias de execução foram marcados na partitura com cores e formas diferentes, conforme recomendado por Chaffin et alli (2010). Esta etapa foi subdivida em (5) cinco estágios (estudo exploratório, prática integrativa, audição da peça, revisão da técnica e preparação para a performance). A maior parte dos dados coletados se concentrou nesta etapa. Cada sessão foi sistematicamente registrada em áudio e vídeo, com anotações gerais (local de estudo, data, horário inicial e horário final, impressões e estratégias utilizadas), registradas em diário de estudo. Cada estágio do estudo foi representado nos quadros abaixo:

Estudo Exploratório		
Sessão de Estudo	Objetivos	Estratégias de Estudo
1	Identificar as partes principais da obra Marcação dos Guias Estruturais.	- Utilização da análise como ferramenta de apoio para demarcar a estrutura da peça: limites de seções, frases e períodos;

<sup>36</sup> De junho à setembro de 2014.

2	Identificar e marcar os guias interpretativos, expressivos e básicos.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Três execuções da peça com a leitura da partitura identificando os guias marcados;</li> <li>- Realização de exercícios de respiração para expandir a capacidade de armazenamento de ar nos pulmões (controle da coluna do ar)</li> </ul>
3	Memorizar a seção (A) e a seção (B) separadamente.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Executar cada frase três vezes com leitura da partitura e três vezes sem o auxílio da partitura;</li> <li>- Divisão da seção (B) em duas partes, execução de memória do compasso (20-31) e do compasso (31-47);</li> <li>- Uso de leitura métrica nos trechos mais complexos da seção (B);</li> </ul>

Quadro 1: Estudo exploratório (sessões 1 à 3), objetivos e estratégias utilizadas.

Prática Integrativa		
Sessão de Estudo	Objetivos	Estratégias de Estudo
4	Executar integralmente o 1º movimento da Partita sem a leitura da partitura.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Execução integral da peça de memória;</li> <li>- Utilização dos guias de execução no resgate da peça a partir da memória;</li> <li>- Estudo de cada seção separadamente;</li> <li>- Estudo da seção (B) dividido em duas partes: Compasso, (20-31) e do compasso (31-46);</li> </ul>
5	Executar integralmente o 1º movimento da Partita sem o auxílio da partitura	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Execução integral da peça de memória</li> <li>- Utilização dos guias de execução no resgate da peça a partir da memória;</li> <li>- Executar de memória três sequências corretas de cada frase da seção (B);</li> </ul>

Quadro 2: Prática integrativa (sessões 4 e 5), objetivos e estratégias.

Revisão da Técnica		
Sessão de Estudo	Objetivo	Estratégias de Estudo
6	Revisão dos guias de execução marcados.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Execução de memória da peça;</li> <li>- Remarcação dos guias de execução na partitura;</li> <li>- Duas execuções da peça com leitura da partitura observando os guias remarcados;</li> <li>- Execução de memória da peça para encerrar a sessão de estudo;</li> </ul>
7	Explorar cada guia separadamente.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estudo de cada seção da peça separadamente;</li> <li>- Utilização da partitura;</li> <li>- Estudo dividindo as seções em duas partes;</li> </ul>

Quadro 3: Revisão da técnica (sessões 6 e 7), objetivos e estratégias.

Preparação para Performance		
Sessão de Estudo	Objetivos	Estratégias de Estudo
8	Enfatizar os guias expressivos e interpretativos.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tocar pensando apenas no guia que estiver executando para diminuir o nível de ansiedade;</li> <li>-Separar os trechos mais complexos;</li> <li>-Estudo dos guias expressivos marcados na peça;</li> <li>-Estudo dos guias interpretativos marcados na peça;</li> <li>- Execução de memória enfatizando guias expressivos e interpretativos;</li> <li>-Revisão de trechos problemáticos com o auxílio da partitura;</li> <li>- Execução integral da peça sem o auxílio da partitura;</li> </ul>
9	Executar a peça de memória o mais próximo da performance pretendida.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estudo intensivo na seção (B);</li> <li>- Trabalho separado com cada frase da seção (B);</li> <li>- Repetição de memória de trechos complexos da seção(B);</li> <li>- Marcação de Guias Básicos nos compassos (20 e 25);</li> <li>- Três execuções sucessivas da peça para identificar problemas recorrentes;</li> </ul>
10	Solucionar problemas recorrentes em alguns trechos da peça.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Enumerada cada respiração da peça e estudo de cada trecho separadamente;</li> <li>- Estudo dos trechos da peça alternando leitura da partitura e sem partitura;</li> <li>- Execução de memória de cada trecho da peça três vezes sem falhas;</li> <li>- Execução completa da peça sem o auxílio da partitura;</li> </ul>
11	Identificar trechos problemáticos.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Três execuções sucessivas da peça completa para identificar erros recorrentes;</li> <li>- Estudo concentrado em compassos específicos: compassos, 8, 11 e 20 ;</li> </ul>

Quadro 4: Preparação para performance (sessões 8, 9, 10 e 11), objetivos e estratégias.

#### *As apresentações públicas*

As apresentações públicas<sup>37</sup> foram relevantes para a pesquisa, tendo função de verificar o desenvolvimento do processo de aprendizagem e memorização em uma situação de *performance* pública e na extração de dados para análise.

#### *A reescrita da partitura*

<sup>37</sup> Durante o estudo foram realizadas duas apresentações públicas nas quais a peça foi executada de memória: uma no dia 9 de setembro de 2014 (em formato de ensaio aberto), e outra no dia 18 de setembro de 2014 (no segundo recital avaliativo de mestrado, com presença de banca avaliadora). As apresentações foram realizadas no Auditório Tasso Correia do Instituto de Artes da UFRGS.



A reescrita da partitura de memória é um procedimento proposto por Chaffin (2010) em suas pesquisas sobre memorização. O autor ainda sugere que este procedimento seja efetivado após passado um período sem contato com a peça. Nesta pesquisa a reescrita da partitura foi realizada no dia 21 de setembro de 2014, aproximadamente um mês após o recital avaliativo. Esse procedimento tem por objetivo avaliar a eficácia do método utilizado no processo de memorização - utilização dos guias de execução - e verificar a capacidade de retenção do conteúdo musical armazenado na memória.

#### 4. Resultados

A marcação de guias de execução na partitura foi realizada durante o estudo exploratório nas sessões (1-2) e durante a revisão da técnica nas sessões (6-7). Algumas das marcações ocorreram em sessões isoladas, como é o caso de alguns guias interpretativos e guias básicos. Os guias básicos foram grafados na partitura na sessão (9). Ao final do estudo foram contabilizados sessenta e nove (69) guias de execução marcados na partitura. O gráfico a seguir mostra a quantidade de marcações para cada tipo de guia de execução na peça:

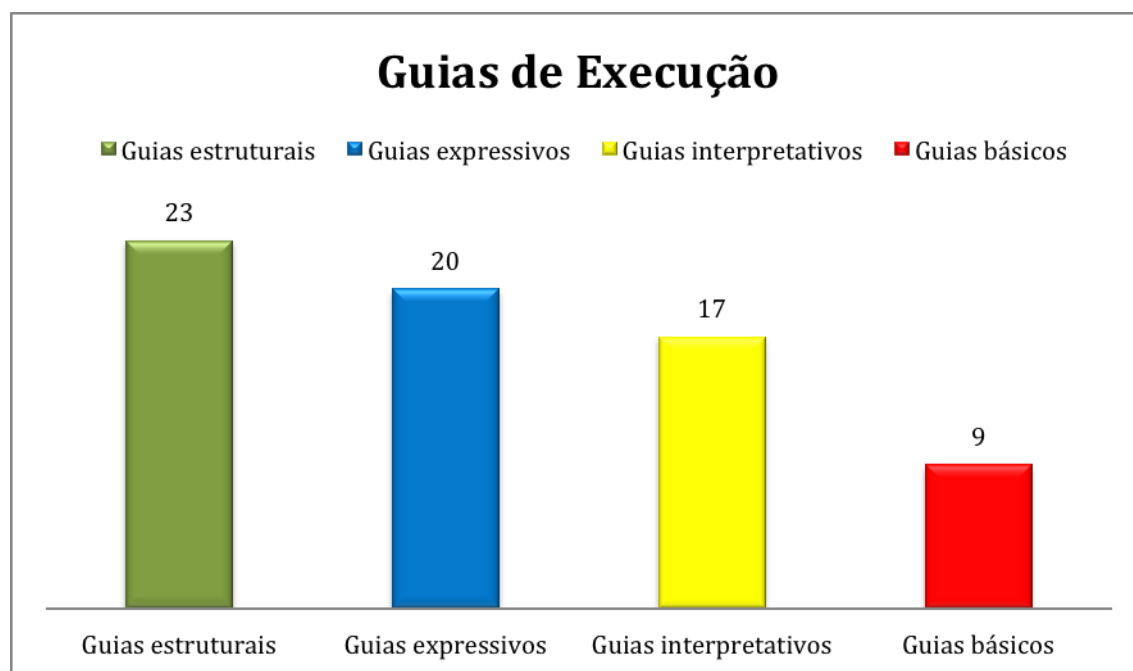
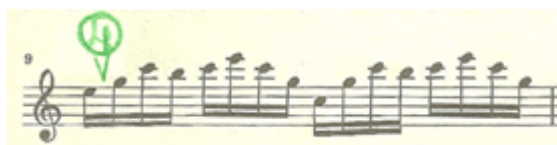


Gráfico 1: Guias de execução utilizados na Allemande BWV 1013 de Bach

Os guias estruturais foram os mais sinalizados durante o estudo, correspondendo a 33% das marcações na partitura. Este tipo de marcação está relacionada à aspectos como limites de seções, subseções, períodos e frases.

Os aspectos assinalados na obra como guias estruturais foram: os limites de cada seção (início e fim de cada parte da obra) e as respirações (a delimitação de cada frase). A aplicação dos guias estruturais neste estudo contou ainda com a enumeração das respirações em cada trecho.



Exemplo 2: Marcação de guia estrutural, compasso 9

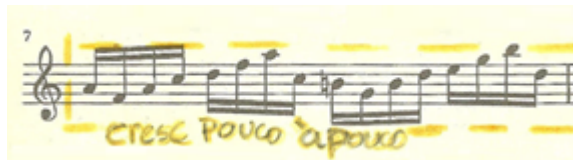
A enumeração de cada respiração agiu de duas formas neste estudo: permitiu organizar ou estruturar a peça em vinte e um (21) trechos e atuaram como coordenadas de um mapa, permitindo uma localização precisa dentro da peça. A marcação das respirações como guias estruturais foi fundamental para condução da peça de memória.

Os guias expressivos representaram 29% das marcações realizadas na partitura. As marcações de natureza expressiva correspondem a aspectos relacionados ao caráter da peça, a afetos e representações extra-musicais. Estas marcações representam o que o intérprete pretende comunicar à plateia durante a *performance*.



Exemplo 3: Marcação de guia expressivo, compasso 20

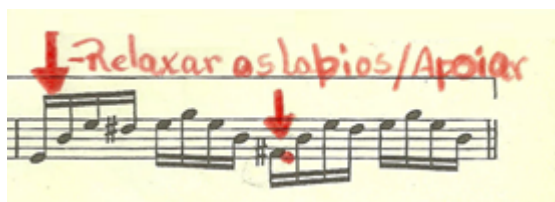
Os guias interpretativos corresponderam a 25% das marcações realizadas na partitura. Essas marcações correspondem às dinâmicas (forte, piano, crescendo, decrescendo, dentre outras) anotadas na peça.



Exemplo 4: Marcação de guia interpretativo, compasso 7.

Destacamos que a peça não possui nenhum tipo de marcação de dinâmica definida pelo compositor: as marcações de dinâmicas foram realizadas pelo intérprete. À medida que o estudo se desenvolvia, novas possibilidades interpretativas eram utilizadas. Para este tipo de marcação, além das ideias interpretativas pré-concebidas, adotamos como referência gravações realizadas por diferentes intérpretes e que foram analisadas durante o estágio de audição da obra. Outro fator determinante para as escolhas interpretativas da obra foi a execução da peça em sala de aula seguida de discussão sobre diversos aspectos da execução.

Os guias básicos representaram 13% das marcações realizadas na peça. Diferentemente dos outros guias marcados, os guias básicos surgiram apenas nas últimas sessões de estudo. Estes guias corresponderam a problemas técnicos (foco da nota, posição dos lábios, dedilhados) identificados durante a execução da peça.



Exemplo 5: Marcação de guia básico, compasso 20

De maneira sintética apresentamos um quadro geral da distribuição dos guias de execução em cada trecho da peça, dividido por seção. A seção (A) compõe trechos de um a nove e a seção (B) trechos de dez a vinte e um. Cada trecho inicia e finaliza nos compassos descritos no quadro, em seguida, são apresentados no quadro os guias de execução que atuaram em cada trecho da peça.

Seção A					
Trecho	Compasso	Guia estrutural	Guia expressivo	Guia interpretativo	Guia básico
1	1-5	X	X	X	
2	5-7	X	X	X	
3	7-9	X	X	X	
4	9-12	X	X	X	
5	12-14	X	X		
6	14-16	X	X		
7	16-17	X		X	
8	17-19	X	X		X
9	19-20	X	X		X

Seção B					
Trecho	Compassos	Guia estrutural	Guia expressivo	Guia interpretativo	Guia básico
10	20-23	X	X		X
11	23-25	X	X	X	X
12	25-28	X		X	X
13	28-31	X		X	
14	31-33	X	X		
15	33-35	X	X	X	
16	35-37	X			x
17	37-39	X	X	(x)	
18	39-41	X	X		
19	41-43	X	X	X	x
20	43-45	X	X		x
21	45-46	X	X	X	

Quadro 6: Quadro geral de guias de execução na peça

Analisando o quadro acima observamos que os guias de execução estruturais e expressivos tiveram um papel preponderante na execução memorizada da peça: no nível estrutural, a peça era conduzida através dos pontos de respiração marcados na partitura; no nível expressivo, a peça era conduzida por frases expressivas ou até mesmo por uma

seção expressiva. Quando necessário, os guias interpretativos e básicos eram utilizados, seja para enfatizar uma determinada dinâmica (guia interpretativo), ou para manter a atenção em um trecho de difícil execução (guia básico).

Os recursos utilizados na recuperação da peça durante a reescrita<sup>38</sup> foram a entonação das notas através do solfejo e a simulação da digitação das notas sem o instrumento. Esses recursos auxiliaram principalmente no resgate de trechos mais complexos da obra.

## Conclusão

O aplicação dos guias de execução estabelecido por Chaffin contribui de maneira significativa no processo de memorização da música, auxiliando na categorização e organização mental das informações. Além disso os guias possibilitaram a automatização e o resgate rápido do conteúdo memorizado durante a execução da peça em público (ensaio aberto e recital avaliativo).

O movimento escolhido teve o predomínio de marcações de guias estruturais (23), seguido de marcações de guias expressivos (20). Os guias estruturais e expressivos foram importantes para garantir estabilidade na condução da execução da peça: em caso de lapso de memória havia a certeza de que a música seguiria a partir de outro ponto estrutural sem interromper o fluxo musical. Os guias expressivos permitiram a comunicação com o público através dos aspectos expressivo sinalizados na música. Nos instrumentos de sopros e, principalmente na flauta, o controle respiratório desempenha um papel fundamental na produção do som e na realização de aspectos técnicos-interpretativos durante a performance. Em situações de performance pública os efeitos emocionais afetam diretamente o sistema respiratório, causando o descontrole da respiração e aumentando o nível de ansiedade durante a execução. Como suporte para o controle da execução musical, cada respiração da peça foi enumerada, atuando como coordenada de um mapa estrutural da peça para o intérprete. Esta marcação permitiu a localização precisa de cada trecho da peça durante a execução.

A aplicação de estratégias eficazes no controle e automatização das sequências foi fundamental para uma execução de memória de excelência. Os guias de execução permitiram a recuperação das informações estabelecidas durante o estudo de maneira mais eficaz do que pela simples repetição musical.

## Referências

- Chaffin, Roger. 2012. "Estratégias de Recuperação Da Memória Na Execução Musical: Aprendendo Clair de Lune." *Em Pauta*, n° 20 (34/35): 187–221.
- Chaffin, Roger, Topher R Logan, and Kristen T Begosh. 2012. "A Memória E a Execução Musical." *Em Pauta*, n° 20 (35/36): 223–244.
- Chaffin, R., T. Lisboa, T. Logan, and K. T. Begosh. 2010. "Preparing for Memorized Cello

---

<sup>38</sup> A partir da análise das dificuldades apresentadas durante a reescrita da partitura de memória acreditamos que o conteúdo armazenado na memória (de longo prazo) tenha sido o conteúdo da execução da peça e não o conteúdo estritamente escrito na partitura. Esta atividade se mostrou bastante desafiadora, visto que não é uma prática comum o interprete reescrever a obra de memória, e por termos pouca experiência com esse tipo de atividade encontramos algumas dificuldades.

Performance: The Role of Performance Cues.” *Psychology of Music*, n° 38 (1): 3–30.

Marshall, Robert L. 1979. “J. S. Bach’s Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology.” *Journal of the American Musicological Society*, n° 32 (3): 463–498.

## Exploring the right hand's little finger: From Radames Gnattali to Ricardo Tacuchian and Carlos Almada

Bartholomeu Wiese<sup>39</sup>

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Brasil

**Abstract:** This conference presents the results of the research conducted on the Concertino n. 2, a musical masterpiece by Radamés Gnattali, composed for acoustic guitar and orchestra, in which the composer indicated his intentions for finger exercises with the right hand, a quite unusual technical element among guitarists. According to his notes, the interpreter is required to use the right hand's little finger – the way Garoto used to play – in order to attain plaqués chords. In addition, this presentation also includes a brief history of right hand techniques for guitar, with emphasis on those authors that most exploited the use of the little finger. Besides the examples of the Concertino n. 2 works of Ricardo Tacuchian and Carlos Almada will be interpreted. They were written especially for the use of the aforementioned technique.

**Keywords:** Concertino n. 2 – Radamés Gnattali – Right Hand's Little Finger – Plaqué Chord – Guitar.

### The Concertino n. 2 and the right hand's little finger

This paper is a part of the research on the concertino number 2 for Guitar and Orchestra by Radamés Gnattali and its use of the little finger of the right hand. It intends to show how a technical aspect can influence the representation of that which would be an approximation of the composer's conception of sound. It is worth remembering that the symbols of such a conception are explicit in the manuscripts and it's meaning isn't at all casual. Even though the musical score can never indicate or represent the essence of music in its entirety, Theodor Adorno, recognizes its potentialities within itself and inside its margins. It is also worth noticing that this philosopher was also a composer and a passionate pianist, and this certainly reflects in the way in which he connects and goes beyond the frontiers sustained between technique and composition. Therefore, it is correct to affirm, as Frank Kuehn (2010, 747) points out, that in Adorno, the musical score gains a much more active and dynamic role, seen that in the concept of musical reproduction it includes, in a certain manner, the objective of developing an analytical technique, that Adorno (2006, 159) names "X-Ray photography of the piece". In this way the implicit links in the piece converge, translating into sensorial manifestations. It means to say, in other words, that any part or detail of the piece gains a function in relation to the totality and vice versa.

The totality becomes perceptible only as a result of appropriately presented details, and it is precisely from this observation that the connexion with this paper ensues. To Adorno, all the technical details should be included – in the "X-ray photography of the piece" – since they are an intrinsic part of the sensorial experience of the total and that the interpreter should capture. The clear defence by Adorno on this point, in his theory of musical reproduction finds, in the present research, its point of connexion.

The piece, dedicated to the composer and instrumentalist Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), presents and represents, in the conception of Gnattali, an inherent technical aspect to the music of Garoto, an affectionate nickname given to Sardinha.

Gnattali and Garoto met at the National Radio where they both worked. The *Diário de Notícias* (newspaper of the time), mentioned the friendship between the musicians:

[...] Sitting in one of the corridors of the Nacional, in front of the bay filled with ships and boats, those two men seemed to be indifferent to everything. One played, the other listened. The indiscrete reporter identified them: Garoto and Radamés Gnattali. One wanted to know

<sup>39</sup> Email: [bartholomeuwiese@hotmail.com](mailto:bartholomeuwiese@hotmail.com)

from the other, his opinion on the composition he had just created, and by the attention of the maestro, we could bet that his approval was certain. (Apud ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina 1982, 46).

From this friendship and mutual admiration the 'Concertino n. 2' was born. The opening of this concert is an extremely important date to the history of the Brazilian guitar. For the first time a Brazilian guitarist would perform in the Theatro Municipal do Rio de Janeiro as a soloist, accompanied by an orchestra, performing a piece by a Brazilian author. This unprecedented event was reported in the *Diario do Povo de Niteroi* (newspaper) in the following manner:

Garoto will give a concert at the Municipal! His guitar will be accompanied by the Symphonic Orchestra. [...] A sensational scoop [...] An extremely pleasant news [...] because it is about innovation and a fact never before seen among us. Good one 'Garoto'! (Apud ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina 1982, 48).

It is right to state that the friendship that united Radamés Gnattali to Garoto surpassed their mutual musical respect. They both knew and admired the modern sounds of the period and the generous exchange of ideas could consolidate their compositional aesthetic designs. The work for guitar by Gnattali has been receiving scholarly attention and research on his work general, has been growing in recent years. On his concerts, here's an assessment:

[...] they differ radically from the baroque or classic models not only in style, but also in formal concept. [...] the thematic structures don't correspond to a conventional organization: in truth they are more units with thematic characteristics than an authentic theme with functions of begging, middle and end. Equally, the structure as a whole is characterized by harmonic and tonal instability (modulations, chromaticism). Asymmetric structural groups, extensions of phrases and redundant formal structural functions and a diversity of melodic and motivic material. (LIMA, Luciano Chagas 2008, 34).

### **Brief Historical Approximation of the Right Hand Technique**

Federico Moretti published the first known collection for right hand guitar technique in Naples, Italy, in the year 1792. Only in mid XIX century we can find the addition of the ring finger of the right hand in guitar technique, with different opinions between the two main guitar players of the period: The Italian Mauro Giuliani and the Spaniard Fernando Sor. According to Sor "only use the ring finger for chords with four notes where there is an intermediary string between the two deeper notes" Giuliani in 1812 published his *Metodo per Guitarra* whose first part is characterized by a group of 120 exercises for the right hand. There, Giuliani uses the thumb, index, middle finger and little finger.

The first method for guitar, that is known, addressing the little finger of the right hand is Dionisio Aguado's *Escuela de Guitarra* of 1825. Even though Aguado didn't develop the issue of the little finger, he did however point to the possibility of its use. It is then, an important milestone in the history of guitar technique.

Domingo Prat, in the 20's, made a great effort in trying to add the little finger to the guitar right hand technique in his book *La Nueva Técnica de la Guitarra... para la práctica de los cinco dedos de la mano derecha*. Prat started from the idea of twisting the right hand's fist to the right side to play the arpeggios in an inverted order. This method was discredited. Currently, among the methods for guitar, few deal with the little finger of the right hand and

when the technique is mentioned its limited to rasgueado.

The stream of thought that defended heterodoxy in scales was pronounced by the didactical and practical executions of instrumentalists such as Aguado, Fiset, Prat and Yepes, [...] The incorporation of the little right hand finger in scales and arpeggios could represent one of the last frontiers of traditional guitar technique to be conquered. (SOUZA BARROS, Nicolás de 2008, 221).

Charles Postlewate, in the other hand, in the 1980's, developed a series of studies on the addition of the right hands little finger, that culminated with the publication of four books that are still quite unknown.

### **Technical Aspects in the Concertino N. 2**

The idiomatic aspect of Garoto's technique is clearly shown in the piece dedicated to him. Paulo Bellinati in his study on the works of Anibal Augusto Sardinha presents the main technical characteristics of the musicians' compositions: the thumb used as a pick or alzapua (alternated movement, up and down or vice-versa) barred chords crossing more than one fret, half barred chords using other fingers than the usual left hand index and chords with five sounds using the little finger of the right hand. (BELLINATI, Paulo 1991, 20-21). So, with the exception of the use of the thumb as an alzapua, all the other characteristics have a strong presence in the previously mentioned work by Gnattali. Of these characteristics, the last one will be high lighted. It is believed that the omission or substitution of a relevant intention by the composer, insistently indicated in the musical score, consists in an alteration of the pieces original conception. The composer and the guitarist Luiz Otavio Braga comments: "hides an important aspect that integrated the guitar technique of that artist (2010: oral information), the Garoto.

In the Concertino n. 2 Radamés Gnattali indicated numerous times the right hand fingering intended for execution. The study of the composer's pieces for the guitar proved that rarely Gnattali indicated a fingering, in particular those referring to the right hand. It is therefore believed that this piece is an exception. Even though the little finger is being used to perform *plaqué* chords – chords executed simultaneously with arpeggios or breaks –, although it may seem unimportant, we can assert that this, in the musical piece in question, is its main function. The insertion of this finger in guitar technique means that it can be used not only in arpeggios but also in scales, chords, harmonics and other possible functions such as a percussive agent for example.

With the intention of demonstrating the benefits of the technique indicated by Gnattali, the following examples will be presented to corroborate with the affirmations presented in this paper. For this reason, the manuscript of the Concertino n. 2 for guitar and Orchestra (1951) was used.

#### *First Movement*

In the first movement – *Allegro moderato* – 27th bar, the first indication of fingering by the composer appears, on how to use the right hand. The instructions are repeated in the 28<sup>th</sup> bar, as shown in Figure 1.



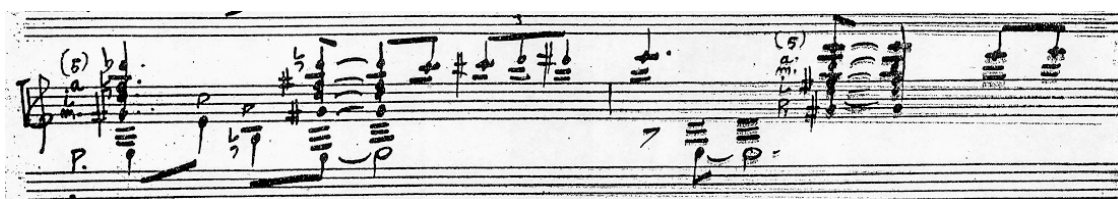


Figure 1. Radamés Gnatalli manuscript, Concertino n. 2, b. 27-28.

Radamés writes p (thumb), m (middle finger), l (index finger), and the number 5, between parentheses. In this first indication a few questions arise:

- it can be easily deduced that the intended order by the author would be p-i-m-a-(5), as is observed in the next bar, where the right hand fingering intention is reaffirmed, with the inclusion of the little finger, now in the correct order, not the one presented in bar 27, p-m-i-a-(5).
- the number 5 represents the little finger, that is, the fifth finger of the right hand. In most methods, when you intend to represent this finger, usually used during rasgueados, the letter c is written, from the Spanish word *chiquitito*, meaning little, smaller. Because this notation isn't frequently used, we assume that Gnatalli created his own representation.

In the 30<sup>th</sup> bar, second measure, once again the author's intention is shown. This example leads us to believe that the third measure should be executed with the same fingering as the previous one, because it presents the same structure. See Figure 2.



Figure 2. Radamés Gnatalli Manuscript, Concertino n. 2, c. 30.

### Second Movement

In the second movement – *Saudoso* –, in the first five bars, over a B flat diminished with a major seventh and a flat thirteenth, Gnatalli uses the little finger. See Figure 3.



Figure 3. Radamés Gnatalli Manuscript, Concertino n. 2, b. 1-3.

In this movement, Gnatalli was even more explicit when he indicated, in the first bar, first measure, the strings that should be used, which is unusual in the writings of the composer. Here it's worth highlighting that, in case the interpreter wishes not to make use of the right

hands little finger, an arpeggio sound will be produced. In the case of the interpreter deciding on playing the chords with his thumb, we will unavoidably have sound from the A string, the fifth string in the guitar, an undesired sound, therefore, in case the interpreter chooses to use the double thumb, that is, playing the sixth string and then immediately after jumping to the fourth string and then adding the index finger to the third string, the middle one to the second string and on the first string, the ring finger, we also have an arpeggio sound, contrary to the desire of the author, which was a *plaque* chord. Nicolas de Souza Barros presents an alternative: p-i-i-m-a, that is, the index finger will play the third and fourth string simultaneously, using the 'escovada technique' (2010: oral information). When the author desired a chord in arpeggio he used the appropriate symbol, a wavy vertical line. As an example, see Figure 4, first movement, bar 19 on the first and thirds measures.



Figure 4. Radamés Gnattali Manuscript, Concertino n. 2, b. 19.

The reasons why these important indications aren't included in the edited score of this piece are unknown. What brings an editor or edition to suppress data that is essential to the proper understanding of a musical piece?

### *Third Movement*

Again in the third movement, in the first intervention by the guitar, Radamés Gnattali presents 16 continuous bars – with the exception of bar 33 and 34 – around the key of A minor, symmetrical and chromatical chords using the little finger. “Chromatism is a musical language extensively explored by Radamés Gnattali” (WIESE, Bartolomeu 1994, 98). See Figure 5.



Figure 5. Radamés Gnattali manuscript, Concertino n. 2, b. 27-28.

The sequence high lighted here will appear several times during this movement, as a riff in a rondo form. It will also appear, in fragments, in bars 64 and 68, in bars 169-170, 173-174, 177 a 179. In the situations listed here, the benefits of executing them in the way indicated by the composer, other then obtaining simultaneous chords, is of acquiring better clarity in

the lower notes, when this vocal line tries to imitate the kettledrums that appear in the first bars of the movement. Its probable that the rhythm presented by the kettledrums is a rhythmic pattern manifested in macumba gatherings. Radamés when describing the third movement says, “the third movement is a macumba rhythm” (ZANON, Fábio 2006). A situation where Radamés didn't specify a fingering, but that becomes quite functional is in bar 131. Because the guitar is an instrument where arpeggio chords are extremely common, the expectation is that this chord will be played as an arpeggio. The listener that is accustomed with the possibilities and sounds of the instrument will be surprised if the chord was to be played in a *plaqué* way, with the little finger. Also in this example, there is a technical difficulty because of the opening between the index finger, which is on the fifth string and the middle one, which is on the third string. See Figure 6.

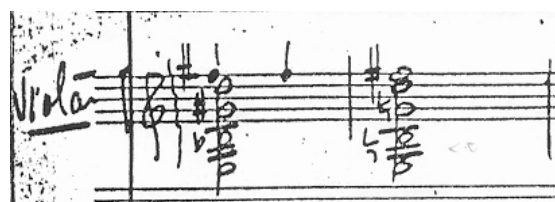


Figure 6. Radamés Gnattali Manuscript, Concertino n. 2, b. 130-131.

### Final Considerations

The technical development of the guitar is in constant transformation, and so, it agrees with the previously cited opinion of Souza Barros e Braga on the right hands little finger. The example of the guitar player Marcus Tardelli that presents an innovative left hand technique in the execution of chords, harmonics and barred chords in more than one fret or even using two fingers to do it, confirms what was evidenced in this paper. We believe it's a coherent posture regarding the technical history of the guitar, to not limit its true vocation. After all, it was demonstrated that the insertion of the ring finger of the right hand, in guitar technique, currently widespread in academic circles, has approximately one hundred years. We can imagine the creative possibilities that come from incorporating such a technique, of the little finger, in the future.

The flexibility of the composer Radames Gnattali was highlighted when representing the idiomatic aspects of Anibal Augusto Sardinha, who assuredly used the fifth finger of the right hand. José Menezes, friend and musical partner of both, confirmed this particularity of the instrumentalist.

A partial mastery of the little right hand finger technique was proved by this author to have been extremely fast, around six months with a daily study of one hour.

Finally, its worth noticing the urgency in revising the guitar work of Radamés Gnattali, not only with the intention of repairing existing errors, but also as a way to appreciate the composer's musical richness.

### References

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. *Towards a Theory of Musical Reproduction*. Translated: Wieland Hoban. UK: Polity Press, 2006.

ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto

Nacional de Música, 1982.

BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. Vols. 1 e 2. Califórnia: Editora GSP, 1991.

GNATTALI, Radamés. *Concertino n. 2 para Violão e Orquestra*. Rio de Janeiro: 1951. Partitura manuscrita (acervo do autor).

KUEHN, Frank Michael Carlos. Reprodução, Interpretação ou Performance? Acerca da Noção de Prática Musical na Tradição Clássico Romântica Vienense. In: I SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, (1), 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. 747-757.

LIMA, Luciano Chagas. Radamés Gnattali: Os Quatro Concertos para Violão Solo e Orquestra. In: II SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, (2), 2008, Curitiba. *Anais...* Curitiba: EMBAP, 2008, 34-61.

POSTLEWATE, C. *Adding the Right Hand Little Finger to Guitar Technique*. Junho 2002. Disponível em: <<http://www.worldguitarist.com/postlewate.html>> Acesso em: 16 jun. 2010

SOUZA BARROS, Nicolás de. *Tradição e Inovação no Estudo da Velocidade Escalar ao Violão*. Rio de Janeiro, 2008. 154f. Tese (Doutorado em Práticas Interpretativas). Programa de Pós-Graduação em Música, CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

WIESE, Bartolomeu. *Radamés Gnattali e sua obra para Violão solo*. Rio de Janeiro, 1994. 98f. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas). Programa de Pós-Graduação em Música, CLA/Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.

ZANON, Fábio. *O Violão Brasileiro*. São Paulo: Programa radiofônico semanal. São Paulo: Rádio Cultura FM, 12 de abr. 2006.

## Tocar de ouvido em conjunto num contexto de aulas de Piano Funcional

Bruna Vieira<sup>40</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal  
Universidade do Piauí, Brasil

**Abstract:** This research aims to give more emphasis on playing by ear in Functional Piano classes. From the results obtained in a previous pilot study, a mixed teaching approach was developed for Functional Piano, which integrates aural and notational classes. A case study was made with two groups of five university students over three months. Each group attended two weekly lessons of two hours. Action-research took place in three phases, in which individual tests were applied, individual semi-structured interviews and focus groups. All classes and interviews were recorded on video. This article presents a description of the building process approach and the discussion of the main results of research. The findings show: 1) aural skills development in both classroom activities and in activities outside the context of the discipline; 2) development of interpretative aspects intrinsic of playing by ear that go beyond the internalization and performance of pitches and rhythms; 3) contribution of collaborative learning in individual results; 4) greater student interest in informal practices within the formal context.

**Keywords:** functional piano; playing by ear; group learning.

Muitos educadores musicais concordam que o Piano Funcional é indispensável para todos os músicos, não somente para pianistas. Esta é uma disciplina prática que permite ao futuro educador musical utilizar o piano como uma ferramenta funcional de ensino e, comumente, é trabalhada em grupo para alunos que tem o piano como um segundo instrumento. Entretanto, o número de alunos e de instrumentos em uma classe varia de acordo com as características de cada contexto de ensino-aprendizagem. As competências musicais trabalhadas no Piano Funcional e a ênfase em cada uma delas variam de acordo com a abordagem do professor e com o material didático, mas é comum haver pouca ênfase no tocar de ouvido. A partir de uma revisão dos principais métodos, observei que, além da pouca ênfase no tocar de ouvido<sup>41</sup>, é comum que atividades que estejam relacionadas de forma estreita com a audição (harmonização, transposição e improvisação), na maioria das vezes, também se apoiem nos recursos de notação musical. A maior parte dos métodos que dão alguma ênfase ao tocar de ouvido, apresenta canções folclóricas que são específicas de determinados países e que, portanto, não são familiares a qualquer público.

### Descrição da abordagem e aplicação prática

O tocar de ouvido tem sido descrito como um precursor necessário para o desenvolvimento da literacia musical (McPherson e Gabrielsson 2002), e recomendado por professores de teoria como uma ferramenta útil para o desenvolvimento das competências auditivas (Covington 1992 e Thackray 1975 apud Musco 2010, Karpinsky 2000). Estudos recentes tem mostrado como o tocar de ouvido contribui para o desenvolvimento de diversos aspectos da musicalidade (Woody 2012). Ao pensar nessas diversas possibilidades, busquei desenvolver uma nova abordagem de ensino-aprendizagem do Piano Funcional com maior ênfase no tocar de ouvido.

Na composição desta nova abordagem, tive como ponto de partida os seguintes princípios: 1) era preciso dar maior ênfase ao tocar de ouvido, mas também era preciso

<sup>40</sup> Email: bruna@fotogeraldo.com.br

<sup>41</sup> Dos 18 métodos analisados, 8 não incluem o tocar de ouvido, 7 incluem com pouca ênfase e 3 incluem com maior ênfase.

haver um equilíbrio entre as atividades auditivas e as com suporte da notação musical; 2) seguindo os princípios da linha *the sound before sign*, o que o aluno aprendesse auditivamente deveria preceder aquilo que iria aprender com o suporte da notação musical; 3) deveria haver uma maior diversificação do repertório a ser tocado de ouvido e incluir músicas que fossem familiares aos alunos; 4) para que houvesse uma conexão entre o que seria trabalhado de ouvido e o que seria trabalhado com a notação musical, seria preciso criar atividades das duas formas, mas com os mesmos conteúdos musicais.

A aplicação prática desta abordagem ocorreu em duas fases: na primeira fase (de caráter exploratório) foi realizado um estudo piloto entre março e junho de 2014 na Universidade de Aveiro (Portugal); participaram nesta fase duas alunas de canto que tinham interesse em se aperfeiçoar no piano; na segunda fase (investigação-ação) ocorreu o estudo principal entre setembro e dezembro de 2014, na Universidade Federal do Piauí (Brasil), com dois grupos de 5 alunos que eram iniciantes no piano e tinham poucos conhecimentos em teoria musical. No estudo principal, cada grupo de alunos frequentou duas aulas semanais de duas horas cada. A investigação-ação ocorreu em três ciclos, nos quais foram realizados testes individuais, entrevistas semi-estruturadas individuais e com o formato de *grupos focais*. Todas as aulas, entrevistas e a apresentação dos alunos no projeto final foram gravadas em vídeo.

### A Atividade Tocar de Ouvido

A partir da escolha do método *ALFRED'S Group Piano for Adults vol. 1*, foram selecionadas músicas que tivessem na sua composição, elementos em comum com os conteúdos apresentados em cada unidade do método. Outro critério de seleção deste repertório é que o mesmo deveria combinar as seguintes características ilustradas na Figura 1.

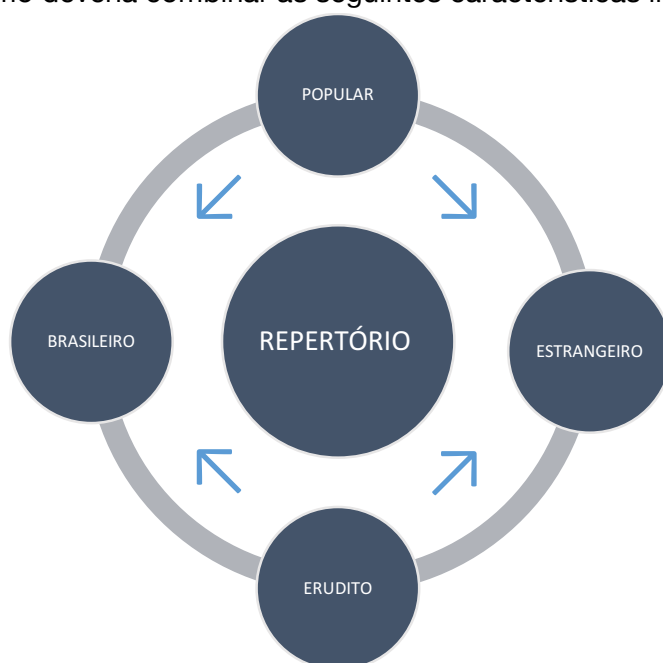


Figura 1: Critérios de escolha do repertório

A abordagem de leitura do método escolhido é eclética, combinando as abordagens multitonal e intervalar. Sendo assim, os arranjos das músicas escolhidas para serem trabalhadas concomitantemente às respectivas unidades, também foram elaborados na

mesma constituição: no padrão dos cinco dedos, utilizando os intervalos e padrões rítmico-melódicos mais frequentes nas atividades de cada unidade. Nas Figuras 2 e 3, é possível observar elementos em comum no texto musical.

A Sonata Theme uses seconds, fifths, and parallel motion to harmonize the melody.

040  
MIDI

*A SONATA THEME*  
Andante  
Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

The image displays a musical score for 'A Sonata Theme' by Wolfgang Amadeus Mozart, marked 'Andante'. The score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-5) features a treble staff with a triplet of eighth notes (measures 1-3) and a bass staff with a half note chord (measures 1-2) and a half note chord (measures 3-5). Annotations include a blue box around the first measure of the treble staff, a green box around the first measure of the bass staff, and a red box around the second measure of the bass staff. The second system (measures 6-10) shows the continuation of the melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The third system (measures 11-15) includes a yellow box around measures 12-14 in both staves. A 'rit.' (ritardando) marking is present in the final measure of the third system. A MIDI icon and the number '040' are located in the top right corner.

Figura 2: Exemplo do arranjo<sup>42</sup> para ser trabalhado de ouvido concomitantemente à Unidade 2.

<sup>42</sup> Arranjo extraído do método *Contemporary Class Piano* (7ª ed) de Elyse Mach.



Figura 3: Exemplo de peça para ser trabalhada a leitura musical na Unidade 2.

Na fase de aplicação prática da abordagem foram trabalhadas 12 unidades do método. Para as unidades 1 a 9, foram criados 9 arranjos de músicas<sup>43</sup> e, paralelamente às unidades 10 a 12, cada aluno deveria trabalhar uma música de livre escolha como um projeto final. A música do projeto final poderia ser apresentada na formação musical que o aluno escolhesse: duos, trios, bandas, etc. A Tabela 1 apresenta as músicas escolhidas para cada Unidade e seus respectivos conteúdos.

UNIDADE	CONTEÚDO PRINCIPAL	MÚSICA/TRECHOS DE MÚSICA	AUTOR
1 a 4	Padrões dos 5 dedos em modo maior e intervalos	•Asa Branca •Sonata K 331 em Lá Maior	•Luiz Gonzaga •W. A. Mozart

<sup>43</sup> Com exceção do arranjo da Sonata K 331 de Mozart, que foi extraído do método *Contemporary Class Piano* de Elise Mach.



		<ul style="list-style-type: none"> <li>•<i>Top Gun Anthem</i></li> <li>•<i>An die Freude</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•H. Faltermeyer e S. Stevens</li> <li>•L. Beethoven</li> </ul>
5 e 6	Padrões dos 5 dedos em modo menor	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<i>Für Elise</i></li> <li>•<i>Stairway to Heaven</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•L. Beethoven</li> <li>•Jimmy Page e Robert Plant (Led Zeppelin)</li> </ul>
7	Acordes aumentos e diminutos	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<i>Acordes</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Bruna Vieira</li> </ul>
8	Escalas maiores em posição de tetracordes	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<i>Over the Rainbow</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Harold Arlen</li> </ul>
9	Tríades da tonalidade	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<i>O Trenzinho do Caipira (Bachianas Brasileiras no 2)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•H. Villa-Lobos</li> </ul>
10 a 12	Tríades e inversões; acordes de dominante e dominante com sétima; acorde de subdominante	Livre escolha	Livre escolha

Tabela 1: Unidades do método com os respectivos conteúdos e músicas escolhidas para cada Unidade

Cada arranjo gravado continha pelo menos 3 faixas: a faixa 1 apresentava o arranjo completo, a faixa 2 apresentava a parte da mão direita e a faixa 3 apresentava a parte da mão esquerda<sup>44</sup> (as faixas 2 e 3 eram apresentadas com metrônomo). Alguns arranjos foram gravados utilizando somente o timbre do piano, enquanto que outros, utilizando timbres de instrumentos variados e base rítmica com instrumentos de percussão. Para a gravação e elaboração dos arranjos, foram utilizados um piano digital controlador e o software *Reason*<sup>45</sup>.

Na atividade tocar de ouvido, os alunos ouviam primeiro a gravação original da música e em seguida o arranjo em versão simplificada. Como forma de desenvolver esta atividade em grupo, antes dos alunos executarem ao piano, trabalhavam primeiro na identificação e na compreensão do material musical. Nesse processo, eram trabalhados o solfejo, a execução de ritmos e a análise musical.

### Atividades Complementares

Para haver um equilíbrio entre o desenvolvimento das competências auditivas e das competências de notação musical, a abordagem foi desenvolvida de forma que cada unidade do método fosse trabalhada em duas aulas semanais com formatos diferentes: uma aula auditiva e uma aula notacional. Portanto, atividades semelhantes com os mesmos conteúdos musicais eram trabalhadas primeiramente de forma auditiva e na aula seguinte, com o apoio do método. O intuito da abordagem era que houvesse transferências de conhecimento e associações entre as atividades de uma aula e outra (Figura 4).

<sup>44</sup> Este modelo foi inspirado no *Ear Playing Project*, desenvolvido na Inglaterra (Green 2014). O desmembramento das partes é uma ferramenta didática para facilitar ao aluno a identificação do material musical quando ainda está em estágios iniciais, e o metrônomo serve como ferramenta para facilitar a identificação da métrica.

<sup>45</sup> Através de alguns *softwares* de áudio, o professor ou o aluno podem utilizar a ferramenta de desacelerar o andamento das músicas.

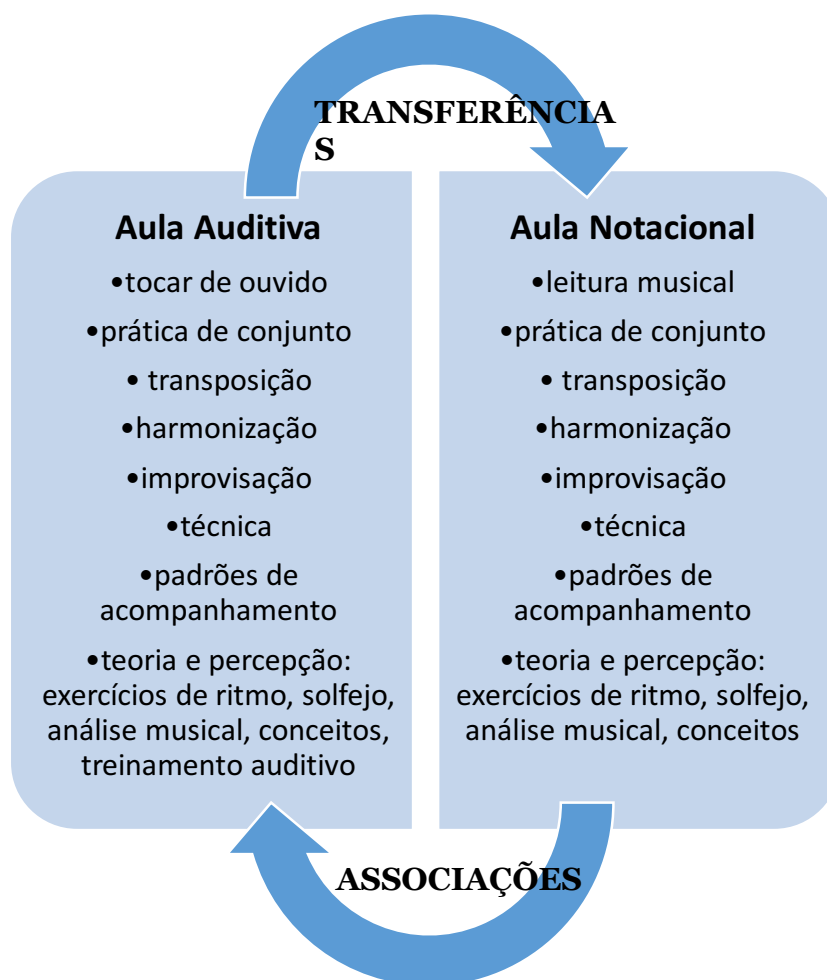


Figura 4: Atividades realizadas na aula auditiva e na aula notacional.

## Resultados

Na visão dos participantes, a experiência nesta nova abordagem de ensino-aprendizagem contribuiu, principalmente, para o desenvolvimento das competências auditivas. Já ao final da primeira fase da investigação, alguns alunos relataram um avanço também em atividades que realizavam fora do contexto da disciplina:

*No meu caso, que sou uma música que venho do tocar de ouvido, mas não tenho um ouvido tão aguçado quanto eu gostaria de ter, eu acho que vindo pra aula auditiva, trabalhando por partes (...), dividindo, quebrando essa captação do ouvido, faz com que uma pessoa como eu que não tem o ouvido tão desenvolvido, consiga trabalhar de uma forma mais devagar, (...) estimula muito mais o meu ouvido e torna também a questão de pegar de ouvido uma coisa menos, assim, menos desgastante. Porque eu confesso que antes eu tinha um sério problema de estimular meu ouvido. Então, por exemplo, se eu tinha uma cifra de uma música e tinha a opção de pegá-la de ouvido, eu preferia muito mais ler a cifra do que “perder tempo” ouvindo a música e tentando extrair ‘ela’ do meu ouvido. (...) Então assim, pra mim tem sido assim, maravilhoso. Desde que eu comecei as aulas aqui, eu tenho percebido que eu tenho tido uma facilidade maior pra extrair músicas de ouvido no violão, que é o [instrumento] que eu toco, de uma forma muito mais rápida do que antes. (Clara, aluna do Grupo 2, entrevista realizada em grupo focal ao final da primeira fase)*

O desenvolvimento das competências auditivas já era algo esperado numa abordagem que dá maior ênfase ao tocar de ouvido. Entretanto, além da preocupação em reproduzir as notas, havia uma atenção para outras qualidades do som, que muitas vezes são difíceis de descrever. Essas qualidades podem estar associadas à precisão na gíngua de uma música ou à escolha de um determinado timbre para o arranjo. Green (2012) emprega o termo 'feel' para descrever tais qualidades do som:

'Feel' is something that is both hard to define and, as teachers agreed, hard to teach. It is connected partly with the ability to keep going in a perceptual 'flow', playing or singing each note at a precise point on or around a beat according to the style of the music, manipulating textual and dynamic qualities of the sound in fine ways, and many other aspects (Green 2012: 60).

O desenvolvimento dos aspectos interpretativos ficou mais evidente na fase do projeto final, quando os alunos trabalharam no tipo de formação instrumental e no arranjo de sua música escolhida. Durante os ensaios para a apresentação do recital, percebi claramente que, para além dos acordes, havia diversos aspectos sendo refinados pelos alunos, que vão desde a escolha de articulações no instrumento até a equalização do som. Percebi também o quanto os alunos se ajudavam mutuamente nesse sentido. Era comum ver um aluno que estava tocando teclado sugerir para o colega qual era a 'levada' do baixo ou da bateria, ou ver os alunos discutindo que instrumentos ficariam mais interessantes naquele arranjo. O trabalho em conjunto teve maior ênfase na preparação do projeto final porque cada aluno, além de executar a música de sua escolha no piano, também pôde participar na música de seus colegas tocando outros instrumentos. Considero que, sob diversas formas, o trabalho em grupo tenha influenciado positivamente nos resultados individuais. Através da análise dos vídeos das aulas, observei situações em que o grupo favorecia o encorajamento e a autoconfiança, estimulando, por exemplo, um aluno com mais dificuldade a ir para o piano tocar. Na medida em que havia uma interação maior entre os alunos de cada grupo, havia também um reflexo positivo nos comportamentos individuais. Tantos nas entrevistas em grupo quanto nas entrevistas individuais, todos os alunos relataram aspectos positivos do trabalho em grupo. Quando perguntei o que significou para eles terem trabalhado em grupo, Abimael descreveu uma situação que ocorreu nos ensaios para o projeto final, que exemplifica bem a questão do encorajamento:

*Fazer um ensaio em grupo é difícil pelo fato de ter que juntar as pessoas, juntar os equipamentos (...). Aí depois de ter conseguido o equipamento, aí vem aquela pergunta: o quê que eu vou fazer agora? (...) Aí, bem, eu peguei a mecânica da minha música e depois disso eu simplesmente não participei, eu fiquei olhando, porque eu não tinha relação com esse ambiente de ensaio, esse ambiente de preparar o ensaio. Os ensaios que eu participava tinha os professores e eles ajeitavam o ambiente, e eu só chegava e tocava. Aí aqui eu tive que chegar e ajudar a construir um ambiente pra gente poder ensaiar. Aí na hora eu fiquei assim: vou fazer o quê? Eu vendo uma pessoa fazendo isso, outra pessoa fazendo aquilo... Vou fazer o quê? Não sei fazer nada! Aí, já quase no dia que eu resolvi deixar isso de lado (...). Aí eu subi, peguei o baixo, (...) tentei dar umas dicas pras pessoas e fui tentando fazer o máximo de coisas que eu podia fazer, tentando ajudar com alguma coisa. Terminou que antes eu ia fazer só minha música, só tocar no teclado, aí no dia do recital eu toquei baixo em duas músicas (Abimael, aluno do Grupo 1, entrevista realizada em grupo focal ao final do curso)*

A ênfase no tocar de ouvido também foi uma oportunidade dos alunos se engajarem em

práticas que despertam seus interesses e que são valorizadas por eles. A motivação, por vezes, não depende somente do aluno e ocorre por fatores extrínsecos (Lehmann, Sloboda e Woody, 2007). O relato de Carol é um exemplo de como o tipo de abordagem de ensino pode estar relacionado à motivação no processo de aprendizagem:

*Eu acho até que é algo inovador, assim, porque a gente já vem pra Universidade com aquela impressão de que tudo vai girar em torno da partitura, da leitura mesmo, da parte visual, né?! E na verdade, pra nós músicos a questão do ouvido é o que é mais importante, o que vem em primeiro lugar. A gente aprende a música através do tocar ou do cantar de ouvido, do próprio ouvido, né, da audição. Então, eu acho que de certa forma é até um estímulo, e ajuda muito. (Carol, aluna do Grupo 2, entrevista realizada em grupo focal ao final da primeira fase)*

Na fase de preparação para o projeto final, considero que a motivação ocorreu, sobretudo, pelo fato de que cada aluno poderia escolher uma música do seu interesse para apresentar. A escolha do repertório pelos próprios alunos é definido por Green (2012) como um dos cinco princípios fundamentais das práticas de aprendizagem informais da música popular. O depoimento de Clara é um exemplo do quanto a motivação é importante para que o aluno supere suas próprias expectativas:

*Eu vou ser sincera, quando você teve a primeira conversa com a gente (...), que você falou que no projeto final a gente ia ter que tocar uma música, eu pensei, no meu íntimo: isso não vai dar certo. (...) E aí (...), quando já 'tava' perto do projeto final, (...) eu me senti muito ansiosa (...). Eu nunca me senti tão capaz de fazer uma coisa que lá naquele começo eu achei que ia ser a maior furada, que ia ser um desastre. (...) Em relação ao projeto final, eu acho que eu nunca me senti tão ansiosa por alguma coisa. Eu acho que a única vez que eu me senti ansiosa desse jeito, (...) foi quando eu 'tava' aprendendo violão, que eu sempre quis, (...) e quando a minha mãe finalmente me deixou ter aula de música, eu [pensei]: meu Deus, eu preciso pegar isso com toda força! (Clara, aluna do Grupo 2, entrevista realizada em grupo focal ao final da segunda fase)*

### **Considerações Finais**

A experiência nesta nova abordagem de ensino-aprendizagem mostrou diversos resultados que evidenciam o papel essencial do ouvido no desenvolvimento musical. A ênfase no tocar de ouvido resultou essencialmente no desenvolvimento das competências auditivas, tanto no contexto da disciplina quanto fora dela, no desenvolvimento de aspectos interpretativos da performance musical e no interesse dos alunos pelas práticas informais. O trabalho em pequenos grupos favoreceu positivamente nos resultados individuais, tendo em conta que a interação entre os alunos tornou o ambiente mais rico e estimulante. O que esta nova abordagem buscou, através de práticas mais diversificadas, foi alcançar a formação de um músico mais completo, que não esteja restrito à reprodução de modelos na sua atuação como *performer* e que seja, acima de tudo, mais criativo e capaz de tomar suas próprias decisões.

### **Referências**

Delzell, J. K., Rohwer, D. A., Ballard, D. E. 1999. Effects of Melodic Pattern Difficulty and Performance Experience on Ability to Play by Ear. 1999 Journal of Research in Music Education, 47 (53): 53-63.

Green, Lucy. 2012. *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. London: Ashgate.

Green, Lucy. 2014. *Hear, Listen, Play! How to Free Your Student's Aural, Improvisation, and Performance Skills*. Oxford: Oxford University Press.

Karpinsky, Gary S. 2000. *Aural Skills Acquisition. The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*. Oxford: Oxford University Press.

Lancaster, E. L., Renfrow, K. D. 2004. *Alfred's Group Piano for Adults: An Innovative Method Enhanced with Audio and MIDI Files for Practice and Performance*. Van Nuys: Alfred Publishing. 2nd ed.

Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., Woody, R. H. 2007. "Motivation" in *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring Skills*, 44-60. Oxford: Oxford University Press.

Mach, Elyse. 2011. *Contemporary Class Piano*. Oxford: Oxford University Press. 7th ed.

Mcperson, G. E., Gabrielsson, A. 2002. "From Sound to Sign" in *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, editado por Parncutt, R., Mcpherson, G. E., 99-115. Oxford: Oxford University Press.

Musco, Anne M. 2010. "Playing by Ear: Is Expert Opinion Supported by Research?" *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 184: 49-63.

Woody, R. H. 2012. "Playing by Ear: Foundation or Frill?" *Music Educators Journal*, 99 (2): 82-88.

## O teatro cantado na cidade de Coimbra, entre 1880 e 1910: espaços performativos, companhias, músicos e públicos

Catarina Braga<sup>46</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** In Portugal the studies of the music theatre focuses mainly in the developed activity in the two major cities of Lisbon and o'Porto. However as this study proves, music theatre had greater expression out of these stages thus conquering the interest of different sectors of society. The objective of this study is to contribute to the knowledge of production, presentation and consumption of the music theatre in Portugal, out of the context of opera theatres and their impact of the new born performance spaces as well as the musicians. The study case of Coimbra revealed that music theatre consumption (and in some cases, in the production) was extensive to different society sectors and also, that the performance spaces revealed existed all around the city and in the suburbs.

**Keywords:** Coimbra, Music Theatre, Performance Spaces, Artists, Musicians

Em Portugal, os estudos sobre teatro cantado focam-se sobretudo na actividade desenvolvida nas cidades de Lisboa e do Porto. Contudo, este estudo revela que esta actividade alastrou-se um pouco por todo país, tendo conquistado o interesse de diferentes sectores da população portuguesa. Apesar de a musicologia histórica em Portugal raramente fazer referência à presença de teatro cantado em Coimbra, da leitura dos escritos de finais de oitocentos e início do século XX, constata-se de que se tratava de uma prática largamente cultivada pelos seus habitantes. Em Coimbra, entre 1880 e 1910, o interesse pelo teatro cantado foi transversal aos diferentes sectores da sociedade coimbrã. Primeiro porque a sociedade conimbricense, em geral, envolveu-se de alguma forma neste tipo de espectáculos: como artista, músico, compositor/escritor ou mero espectador das ditas “produções conimbricenses”. Segundo, devido ao interesse demonstrado pelos espectáculos e *tournées* das companhias itinerantes que apareciam em Coimbra a convite dos promotores de espectáculos da cidade ou da passagem de determinados artistas que vinham à cidade para participarem em espectáculos ao lado de amadores, por vezes, até para os ensaiarem. De facto, o historiador José Pinto Loureiro afirmou que na segunda metade do século XIX o teatro, em geral, assumiu “proporções de verdadeira obsessão de todas as camadas sociais” (Loureiro 1959, 4). O mesmo se passou com o teatro cantado, como irei documentar de seguida.

Para compreender o desenvolvimento deste tipo de actividade na cidade de Coimbra durante este período é necessário ter em conta diversos factores: a estrutura social, o aparecimento das salas de espectáculos e a sua localização na cidade, o surgimento de diversas associações e grupos que promoveram e perpetuaram serões culturais, nos quais foram apresentados várias obras de teatro cantado.

### A geografia da cidade e os espaços performativos

Nos escritos da época, Coimbra aparecia frequentemente dividida em três zonas principais, a “alta”, zona ligada à universidade e a esse meio, a “baixa” maioritariamente relacionada com as actividades ligadas ao comércio, manufactura e outros serviços e os “arrabaldes”,

---

<sup>46</sup> Email: katysofiabraga@gmail.com

onde estavam os campos agrícolas e as quintas da cidade. Os desenvolvimentos urbanísticos ocorridos neste período foram importantes, na medida em que expandiram o centro da cidade aos antigos “burgos”, nomeadamente o de Celas, através de novas artérias e da construção de novos bairros. De facto, estas alterações fizeram com que as diferenças que existiam nas várias zonas da cidade se fossem tornando cada vez mais ténues, uma vez que o perímetro da cidade se foi alargando, englobando assim o que anteriormente seria apelidado de “arrabaldes”. Dentro do centro da cidade foram surgindo novos arruamentos e estruturas que permitiram desenvolver novos espaços de sociabilidade. A influência francesa, não se vê só nos ideais políticos (no republicanismo ou anarquismo, os dois movimentos que influenciaram mais os jornais conimbricenses da época), sociais (por exemplo, o movimento associativo e de certa forma, o “solidarismo”) e culturais (através dos café-concerto, salões, passeios e jardins públicos), vê-se também nos modelos urbanísticos (Ferreira 2007, 20). O alargamento da cidade e as preocupações urbanísticas fizeram com que a indústria se fosse afastando aos poucos para fora do perímetro do centro da cidade, contudo, neste período, os dois polos centrais da indústria e manufactura conimbricense situavam-se na “baixa” e em Santa Clara.

Como foi referido, Coimbra, recebeu companhias de teatro cantado itinerantes nacionais e estrangeiras nos teatros da cidade ao longo destas três décadas e os vários grupos e associações conimbricenses apresentaram-se ao público. As principais salas de espectáculo do último quartel do século XIX e início do século XX<sup>47</sup> foram o Teatro Académico (1841-1887), o Teatro D. Luís (1861-1896), o Teatro-Circo Conimbricense (1881-1887), o Teatro Afonso Taveira (1894-?) ou Teatro da Rua da Sofia e o Teatro-Circo Príncipe Real (1892-1988) que em 1900 perdeu a designação “circo” do seu nome e aquando da Implantação da República passa para Teatro Avenida. Estes teatros situavam-se na “alta” e na “baixa” da cidade, no perímetro da Rua da Sofia, Av. Sá da Bandeira, Rua Joaquim António de Aguiar e no local do actual edifício da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (cf. figura 1).

Porém, por toda a cidade surgiram outros espaços nos quais se fizeram apresentar récitas de teatro cantado.

---

<sup>47</sup> Durante o texto quando me referir a estas salas, vou utilizar o termo “Teatros Maiores” por serem espaços com maiores dimensões, maior longevidade e terem maioritariamente recebido companhias profissionais.

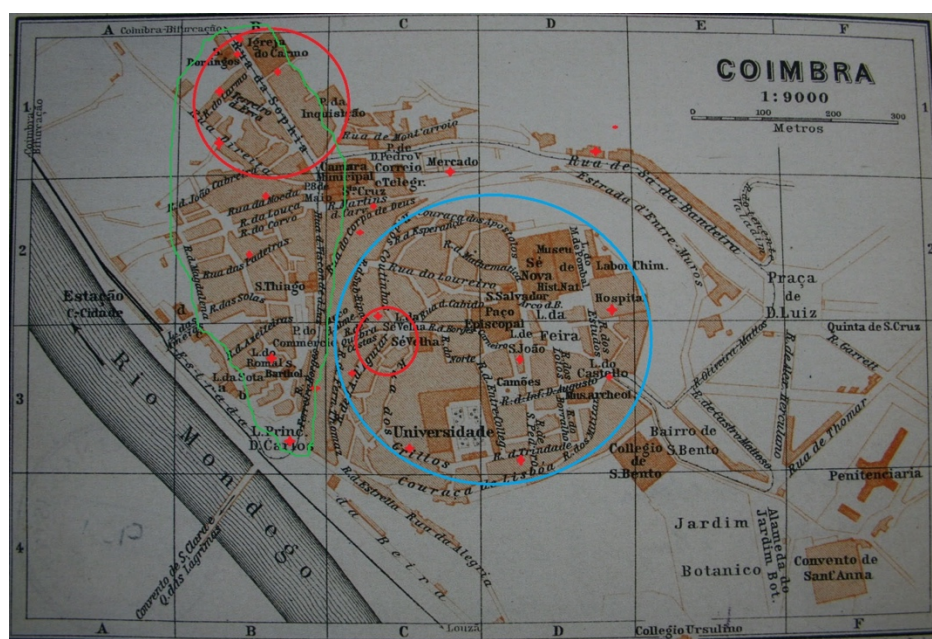


Figura 1. Mapeamento das salas das cidades

O movimento associativo e os grupos de teatro cantado itinerantes conduziram à emergência de novos espaços performativos. Esses, muitas vezes de carácter improvisado e provisório, foram designados “barracões”<sup>48</sup>. As referências que lhes são feitas são escassas e pouco esclarecedoras. Abundam diferentes designações relativas a edificações numa mesma rua, o que não permite esclarecer se se tratava de um mesmo teatro ou de edificações distintas. Na figura 1, estão marcadas salas na zona da “alta” (perímetro azul) e da “baixa” (perímetro verde). Os círculos vermelhos representam as zonas em que foram instalados. Outro tipo de “teatro” improvisado na cidade foi descrito por um autor anónimo num artigo publicado no periódico, *A Gazeta de Coimbra*. Nesse artigo o autor refere precisamente as condições de alguns desses espaços performativos:

Antigamente era vulgaríssimo improvisar um teatrinho em qualquer casa de habitação ou loja [...] Nada se opunha a que se construísse um teatrinho – com palco, camarins, etc., - em qualquer parte. Lembra-nos termos assistido a um destes espectáculos numa água furtada, onde não havia espaço para estarem em pé mais de vinte pessoas e onde se achavam mais de cem. [...] uma pequena adega, [...] Nessa loja tudo faltava para satisfazer as condições precisas para servir de teatro. Nem capacidade, nem luz, nem ventilação, nem pé direito. Tudo faltava, não havendo senão uma única porta, por onde se faziam as entradas e saídas. Os espectadores sentavam-se em cima de pipas à falta de melhores assentos. [...] Nesse tempo não se pensava sequer em incêndios e muito menos na possibilidade do desabamento dum desses teatrinhos, arrastando actores, espectadores, músicos, camarins, bastidores, tudo que ali estivesse dentro” (S.a. 1912,1).

De facto, estes “teatrinhos” e “barracões” espalharam-se por toda cidade e à medida que esta se foi expandido para a periferia, ou para os chamados “arrabaldes”, também começaram a surgir nessa zona. A “classe trabalhadora” situar-se-ia, na sua maioria, na “baixa” e nos “arrabaldes” e se correlacionarmos este dado à localização da indústria e da

<sup>48</sup> Designação dada por Bastos aos teatros feitos de madeira, cobertos com lona ou totalmente feitos de lona edificados em várias cidades portuguesas (Bastos 1908).



manufatura percebemos o porquê de existirem tantas pequenas salas de espectáculo ligadas às associações recreativas e culturais deste período, nestas zonas. Dando alguns exemplos temos Teatro dos Tecelões de Santa Clara e “Teatrinho” mandado construir pelos sócios da Filarmónica Operária.

Na sua maioria, essas associações tinham os seus próprios espaços para realizar as apresentações teatrais e/ou musicais, geralmente na sede das mesmas. Outras vezes apresentavam-se em espaços performativos que alugavam, nomeadamente nos pequenos barracões e salas constituídas ao longo da cidade como o Teatro Afonso Taveira. Os “teatros maiores” como o Teatro D. Luís ou Teatro-Circo Conimbricense alugavam, por vezes, as suas salas a estas associações de amadores, ou a grupos interessados em fazer récitas particulares ou de beneficência. Contudo, muitas dessas associações acabaram por se desenvolver perto de locais onde já existiriam espaços performativos, como a sociedade Clube Século XX que comprou o teatro que pertencia à Sociedade Filarmónica Operária ou todas as associações que utilizaram as salas de espectáculo já montadas em torno da Rua da Sofia. O Teatro Príncipe Real, dedicou-se preferencialmente a récitas dadas por companhias profissionais.

### **Dinâmicas da esfera pública**

O estudo, realizado revelou que o consumo (e nalguns casos participação na produção) de teatro cantado foi transversal a diferentes sectores da sociedade coimbrã. Neste estudo, optei por três designações gerais para reunir os vários termos que surgiam nos periódicos da época quando estes se referiam a diferentes sectores da sociedade conimbricense: “académicos” termo que surge para se referirem a estudantes, mas também a professores e outros membros ligados à Academia e à Universidade, as “famílias da cidade”, referindo-se às famílias das classes mais altas e a “classe trabalhadora”, que engloba todos os termos que aparecem associados a estes: “operário”, “artesão”, “livreiro”.

Se por um lado relativamente aos “teatros maiores” as notícias referem-se a consumos exclusivos das “famílias da cidade” e dos académicos, nos espaços mais pequenos e improvisados, as récitas destinavam-se à massa associativa e/ou classes trabalhadoras. O associativismo foi um importante agente neste processo, tendo promovido não só o surgimento de novos espaços performativos e a relação entre as várias classes da sociedade conimbricense - uma vez que tanto poderia ser popular, burguês ou estudantil mas também “interclassista” (Mendes 1881, 604-5) -, como também novos modos de participação na vida cultural coimbrã. A sua massa associativa e participativa em récitas teatrais foi, muitas vezes, oriunda de diversos extractos da sociedade, nomeadamente da classe académica e trabalhadora.

Na análise realizada foi possível compreender como a sociedade convergia para a realização do teatro cantado, uma vez que nestas associações estudantes universitários, “filhas de família”, funcionários públicos juntavam-se à classe trabalhadora (alfaiates, operários, costureiras, barbeiros, entre outras profissões). A sua actividade não passava só pela realização de récitas de teatro ou teatro cantado, mas também pela realização de récitas de beneficência, serões culturais dramático-musicais ou literários, festas como as de carnaval, natal, serões dançantes e participavam, em comemorações, homenagens e outras actividades socioculturais da cidade.

Outra dinâmica, característica da cidade, prende-se com a actividade realizada pelos estudantes universitários, apesar dos habitantes da cidade terem uma relação amor/ódio

com estes. Seriam frequentemente alvo de críticas por parte dos articulistas e habitantes devido aos distúrbios que causavam na cidade e em espectáculos e pela falta de respeito relativamente autoridades e professores universitários, contudo eram aplaudidos pela sua actividade e dinamização cultural ao promover récitas de teatro, teatro cantado e serões culturais e pela sua participação activa em comemorações, nomeadamente nas de Camões (1880). Os estudantes também se organizaram em sociedades para promover espectáculos.

### **Os géneros de teatro cantado cultivados e a composição local**

Os géneros de teatro cantado com mais expressão na cidade de Coimbra, por serem os mais representados em récitas, mas também por serem os mais desenvolvidos pelos compositores conimbricenses foram a ópera, opereta, revista e zarzuela. Ao longo das três décadas em análise, houve uma flutuação no gosto do público de Coimbra, expressa na quantidade de zarzuelas que subiram ao palco na década de 1890, seguida de um decréscimo de actividade e no crescente interesse revelado pela revista. A popularidade das obras de Ciríaco Cardoso é também um dado com relevo. O compositor chegou a vir várias vezes à cidade dirigindo a orquestra da Companhia Afonso Taveira

[...] A orchestra muito bem sob a regencia do distincto maestro Cyriaco de Cardoso. Elle linha promettido que não voltava a esta cidade, mas faltou á sua promessa. Coimbra, com o seu Mondego, faz saudades (S.a. 1896, 3).

Muitas das obras apresentadas ao longo destas décadas, apesar de serem de compositores estrangeiros, foram apresentadas em língua portuguesa em traduções, adaptações ou imitações<sup>49</sup>, sendo o repertório mais traduzido o francês. Entre 1880 e 1910, além de 28 revistas e 50 zarzuelas, foram apresentadas em Coimbra cerca de 118 obras diferentes classificadas como *óperas* e *operetas*, sendo que os géneros opereta e revista foram os que suscitaram mais composições originais de compositores portugueses. Em Coimbra também foram os géneros mais prolíferos e utilizados pelos compositores da cidade. No género identificado nas fontes como “opereta”, surgem compositores conimbricenses ou residentes em Coimbra (Cf. Tabela 1). Relativamente a estes compositores, não foi possível encontrar e compilar uma informação mais detalhada. De alguns só se sabe que compuseram a obra em questão. Os compositores/músicos mais activos, não só pelo número de composições mas pela sua actividade musical em geral foram Simões Barbas<sup>50</sup> e Francisco Macedo<sup>51</sup>. Das operetas escritas por Miguel Costa,

<sup>49</sup> Nas informações que aparecem sobre as obras apresentadas e autores era frequente aparecer este tipo de informação. Compositores e autores utilizavam estas técnicas nas suas obras. Através de paródias foram adaptadas diversas óperas: *Hernâni*, *Fausto*, *Os Sinos de Corneville*, *Mascotte*. Outras obras do género foram traduzidas e adaptadas nomeadamente as de Charles Lecocq, Edmond Audran, Frantz Suppé, Donizetti, Verdi, Puccini e Oscar Strauss. A tradução de obras teatrais estaria regulada, neste período, por tratados celebrados entre Portugal e França, desde 1867, e Portugal e Espanha, em 1881, os quais determinavam as regras que os autores de ambos os países deveriam seguir (Bastos 1898: 725-27).

<sup>50</sup> n. em Elvas em 1847(?) e m. em Coimbra 16 de Março de 1916.

<sup>51</sup> n. em Coimbra em 1858 e m. em Coimbra a 1939.

cujo compositor não consegui identificar, apresento *Os amores de Mariana, Rei Pimpim Fanzé 99* e *A princesa de Antanho*. A par da participação dos compositores conimbricenses, ou residentes na cidade de Coimbra, observa-se a introdução de temas e assuntos dramáticos relacionados com a história da cidade nos vários géneros.

O género *revista* também foi desenvolvido por compositores e autores conimbricenses: António Viana e Frutuoso da Silva com *O Sr. Pellides em Coimbra*,

É uma revista da vida coimbrã, uma peça de costumes [...] uma pintura fiel aos costumes coimbrãos, com a crítica ajuizada dos mesmos e de alguns personagens mais salientes desta cidade” (Diniz 1894b, 1);

<b>Obra</b>	<b>Compositores/autores</b>
<b><i>A pupila de Beltrão</i></b>	João Pinheiro de Aragão e António Maria Dias da Costa
<b><i>A princesa encantada</i></b>	Abílio Gonçalves Fino
<b><i>A fonte dos Amores</i><sup>52</sup></b>	António Simões de Carvalho Barbas (Simões Barbas)
<b><i>O sonho de um bacharel</i></b>	António Simões de Carvalho Barbas
<b><i>O Doutor Bambolino</i></b>	Simões Barbas, Francisco de Macedo e António Dória
<b><i>A Pupila do corregedor</i></b>	Francisco Macedo e Francisco Costa
<b><i>Qual dos três?</i></b>	Francisco (Lopes de Lima) Macedo Jr. (Francisco Macedo)
<b><i>Por causa da borla</i></b>	Francisco (Lopes de Lima) Macedo Jr.
<b><i>Um casamento em Brancanes,</i></b>	Francisco Costa
<b><i>O rei Ló-ló</i></b>	José Maria de Carvalho
<b><i>A fonte do castanheiro</i></b>	Carlos da Silva e Sousa
<b><i>A revolta dos caloiros</i></b>	Adolfo Rodrigues da Costa Portela

Tabela 1. “Operetas” compostas por compositores conimbricenses

Dias da Costa e Teófilo Rússel com *Ontém, Hoje e Amanhã*, Dias da Costa com *No Vintel*, Carlos Augusto de Almeida escreveu e adaptou: *Coisas do arco-da-velha ou Revista a galope do ano 1880 em Coimbra e Efeitos dum cometa*.

As obras referidas foram apresentadas mais do que uma vez, em diferentes récitas. Os periódicos da época consultados noticiaram 621 récitas de “ópera” e “opereta”, 84 récitas de revista e 192 récitas de zarzuela. A apresentação de repertório de “ópera” e de zarzuela dependia quase totalmente das companhias profissionais portuguesas e estrangeiras que vieram à cidade e apresentaram-se nos ditos “teatros maiores”.

### **Modos de produção do teatro cantado: entre a apresentação e a participação**

Neste contexto, desenvolveu-se a prática do teatro cantado. Como foi referido esta prática foi apresentada em Coimbra através de companhias portuguesas do Porto e Lisboa e estrangeiras de origem francesa, italiana e espanhola. A restante prática foi desenvolvida

<sup>52</sup> Determinadas obras, com suposto conteúdo indecoroso, seriam automaticamente postas de lado, como foi o caso da opereta *A Fonte dos Amores*. A crítica do articulista à obra foi positiva. Contudo, quando se refere ao público apelida-os de “plateia burguesa, púdica e meticulosa” uma vez que seria unicamente um “pudor de aparências” (S.a. 1893,2).

sobretudo pelos estudantes, associações e grupos conimbricenses. De facto, apesar das dimensões e condições dos “teatros maiores” da cidade, determinado tipo de obras só foi possível ver em Coimbra devido à deslocação de companhias à cidade. O teatro cantado desenvolvido pelas associações e grupos de Coimbra foi na sua compostas por obras que necessitavam de recursos menores.

A prática musical e teatral, como a ópera, que requer grande número de recursos, desde intérpretes solistas, coros e orquestra, foi repetidamente levada à cena em Coimbra.

Apesar de não existir nesta cidade um equipamento adequado à sua performance, refiro-me por exemplo, a um teatro com fosso para a orquestra ou um palco com capacidade para os cenários, tal não foi um impeditivo para a sua realização. Estas obras terão sido apresentadas, em parte, em versões adaptadas às condições do espaço performativo e aos intérpretes disponíveis para a sua realização.

No que respeita aos “artistas” conimbricenses, observou-se que o contexto “amador” foi um trampolim para a esfera profissional. A título de exemplo refiro José Ramalhete, Francisco Santos Melo, António Dias Guilhermino e Adelino Veiga que vieram a ingressar mais tarde em companhias profissionais da cidade do Porto<sup>53</sup>. Outro dado relevante prende-se com a participação de alguns destes artistas “amadores” conimbricenses na indústria discográfica. Refiro-me, por exemplo, a Jorge Bastos que nas primeiras décadas do século XX, foi “artista” do Centro Fonográfico do Porto.

No que se refere à parte instrumental não existem referências sistemáticas quanto às orquestras que acompanhavam as companhias que se deslocavam à cidade nem quanto à sua constituição. Com base na minha análise também não será possível indicar a formação das orquestras dos teatros e grupos conimbricenses, contudo, existiram orquestras, mesmo que pequenas, músicos que participavam em récitas musicais e concertos musicais, mas que também tocavam nas formações que acompanhavam as obras de teatro cantado. A maioria das associações e grupos da cidade tinham uma orquestra ou um grupo de músicos que tocava nas suas récitas. Mais uma vez, a compilação supracitada de Martins de Carvalho foi uma fonte importante para compreender como funcionavam. A referência aos maestros que dirigiam as orquestras, ou determinadas récitas nas quais participavam “distintos amadores” e músicos profissionais e as notícias com as quais pude cruzar informações, permite-me afirmar que em Coimbra também se desenvolveu a prática musical juntamente com a prática de teatro cantado. A parte musical estaria, de facto, a cargo de músicos profissionais e amadores: professores de música da Universidade, músicos e regentes de bandas filarmónicas e músicos profissionais tocavam em conjunto. Contudo, os músicos que participavam nestas récitas, não se restringiam a estes grupos. Aparentemente, membros dessas associações/grupos, apesar de profissionalmente terem outras actividades, também tocavam e/ou regiam.

## **Conclusões**

Posso afirmar que Coimbra seria um dos pontos de passagem da cena teatral do país, bem como as figuras que a representaram. O contexto conimbricense apesar de ter as suas especificidades, retira-se da sua análise que os seus executantes não seriam simplesmente figuras “situadas” em Coimbra mas figuras em “trânsito” que circularam pelo

---

<sup>53</sup> A participação de artistas amadores em récitas profissionais e vice-versa, fez com que existisse um intercâmbio desses mesmos artistas, promovendo a sua circulação entre as duas cidades.

país entre o amador e o profissional (Braga 2013, 156). As associações e grupos conimbricenses esbateram as barreiras entre os vários sectores da sociedade ao permitir que os seus membros estivessem ligados a esses vários sectores. Promoveram também a actividade cultural e teatral da cidade na medida em que permitiram que esta chegasse a mais sectores da sociedade. E, não menos importante, promoveram a criação artística, uma vez que novas obras foram escritas e compostas propositadamente para essas associações. Através delas, músicos profissionais e não profissionais tocaram lado a lado em récitas de teatro cantado, serões musicais e noutras actividades que envolveram música, promovendo a profissionalização de músicos.

### **Bibliografia**

- Bastos, António de Souza. 1908. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.
- Braga, Catarina. 2013. *O Teatro cantado em Coimbra (1880-1910): géneros, grupos e contextos*. Universidade de Aveiro.
- Diniz, Raphael. 1894b. “Crónica de Coimbra” *Defensor do Povo*, nº189:1
- Ferreira, Cristina. 2007. *Coimbra aos pedaços. Uma abordagem ao espaço urbano da cidade*. Coimbra.
- Loureiro, José Pinto. 1952. “Associações de Coimbra – Sociedades de amadores dramáticos de Francisco Augusto Martins Carvalho”. *Arquivo Coimbrão*. Vol. XI: 105-189.
- Loureiro, José Pinto. 1959. *História do Teatro em Coimbra, elementos para a sua história 1526-1910*. Coimbra: Edições da Câmara Municipal de Coimbra.
- Mendes, José Amado. 1981. “Para a história do movimento operário em Coimbra”. *Análise Social*. Vol. XVII: 603-614.
- Nobre, Vitor. 2006. “A sociabilidade cultural durante a 1ª república – O caso de Coimbra”. *Revista de História das Ideias*. Vol. 27: 419-444.
- S.a. 1894a. “Tuna Académica” *Defensor do Povo*, nº 180:2
- S.a.. 1912. “Teatro em Coimbra III”. *Gazeta de Coimbra*, nº 103:1

## Reflections on Creative Processes in Fredric Lieberman's Ternary Systems

Christian Fernqvist<sup>54</sup>  
University of York, UK

**Abstract:** This paper examines some of the creative processes that I discovered and documented while performing graphic scores. Lieberman's Ternary Systems (1965) acts as a point of departure which I have examined using stimulated recall methodology and a theoretical framework consisting of Evens term resistance and Coessens & Östersjö and their employment of the term resistance in different contexts coupled with their terms habitus and hexis. The resistance between score, performer and instrument will impact on artistic and creative choices, forcing the performer into taking new approaches to the music and seeing possibilities and not limitations.

**Keywords:** Creativity, Stimulated Recall, Resistance, Flute, Graphic Notation

(Full article published in: *IMPAR, Vol.1 n.1*)

---

<sup>54</sup> *Email:* crf506@york.ac.uk

## How do instrumental teachers communicate musical ideas in performance teaching?

Clarissa Foletto<sup>55</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

Sara Carvalho

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

Andrea Creech

Institute of Education, University College London, United Kingdom

**Abstract:** This study aims to understand the phenomenology of instructional communication in performance teaching. In order to reach the research aim, an exploratory case study on the interpersonal communication of one-to-one violin lessons was conducted. Such study involved observations of sixteen one-to-one violin lessons and four semi-structured interviews. From a thematic analysis, preliminary results suggest that each teacher had a pedagogical multimodal vocabulary used according to the student's individual characteristics. Moreover, this vocabulary was embodied in eight communication strategies identified by an analysis of the dataset. We hope this study can contribute to a further understanding of the instructional communication in performance teaching in instrumental lessons.

**Keywords:** one-to-one instrumental lessons; instructional communication; performance teaching; communication' strategies; violin teaching.

To communicate and express ideas around musical meaning has been established as one of six Instrumental/vocal teacher roles from the large research done by the '*Polifonia*' working group for instrumental and vocal teacher training in Europe (2007-2010) (Lennon and Reed 2012). During an instrumental lesson, teachers need to use technical vocabulary, in order to explain and demonstrate specific skills, which typically are conveyed by a teacher through verbal instruction (Sloboda 2000). The problem is that frequently, technical vocabulary contains many words applied to common concepts, sometimes totally unrelated to the meaning of the technical concept (Novak 2010). If the instruction is too complex, the students may become confused and have difficulty remembering the details (Konukman and Petrakis 2001). Moreover, one of the teacher's challenges while teaching an instrument is to musically demonstrate technical, musical and artistic concepts and skills using effective and creative communication, which can be understood and recalled by the student later.

Research on pedagogical communication has increased with greater interest into instrumental teachers effectiveness. Several authors have emphasized the premise that "good communication" is a *sine qua non* element on effective teaching (Siebenaler 1997; Carlin 1997; Colprit 2000; Duke and Henninger 2002; MacGilchrist, Reed, and Myers 1997; Kurkul 2007). In the same line of thought, the quality of teacher's communication has been highlighted as a key factor that distinguish expert teachers from their less-expert counterparts (Colprit 2000; Duke and Henninger 2002).

Despite the recognized importance in investigating the phenomenology of interpersonal communication in musical context, the increasing interest in conducting research into this topic has lead mainly to observational studies. The principal results suggest that nonverbal communication clearly plays an important role in the teaching of music performance (Kurkul 2007). However, the literature review made by Hallan (2006) suggested a scenario where teachers used much of their time talking, technique is often emphasized and questioning

---

<sup>55</sup> Email: clarissafoletto@gmail.com

represents a small proportion of time. Furthermore, students' activity in the lessons is mainly about playing (Hallam 2006).

In addition, the nature of the teachers' feedback "is not always provided in the most systematic fashion, wherefore much of the information might be lost during lessons" (Karlsson and Juslin 2008, 329). As music teachers, we are interested in understanding the phenomenology of communication in one-to-one instrumental lessons. Such interest has emerged from several talks with colleagues, where frequently the following statements were presented: "why for some students, do I need to repeat so many times some instructions?" "Why sometimes the students do not remember what I have said in the last lesson?" Therefore, this study aims to understand the phenomenology of instructional communication in performance teaching. In order to reach the research aim, an exploratory case study on the interpersonal communication of one-to-one violin lessons was conducted.

In other areas rather than music, interpersonal communication has been understood as a process of information transmission, where "one participant in a social interaction receives a verbal or nonverbal communication from another, interprets its meaning, construes its implications, and then decides how, if at all, to respond to it" (Wyer and Gruenfeld 1995, 7). Such conceptualization of interpersonal communication requires:

- (a) an understanding of the processes of information acquisition, (b) the interpretation of information in terms of concepts and knowledge that are retrieved from memory and brought to bear on it, (c) a construal of the implications of this information, and (d) the generation of an overt response that will attain one's immediate or long-range objectives (Wyer and Gruenfeld 1995, 7).

As the phenomenology of interpersonal communication is broad and this research is interested in the phenomenology of pedagogical communication, we are going to use the concept of "instructional communication" as our theoretical model of analysis. Instructional communication is the study of communication's role in the teaching and learning process in classroom settings, corporate training settings, mediated settings, and other applied contexts (Myers 2010; Mottet and Beebe 2006). Research in this area focuses on the ways in which concepts can be communicated effectively by the tripartite field of research conducted among pedagogy, educational psychology and communication studies (Mottet and Beebe 2006). This tripartite field focuses on:

- (i) the learner in how students learn affectively, behaviourally, and cognitively; (ii) the instructor - the skills and strategies necessary for effective instruction; (iii) the meaning exchanged in the verbal and nonverbal communication; and (iv) mediated messages between and among instructors and students (Myers 2010, 149).

This study is part of a large research that investigates the optimization of instructional communication in one-to-one instrumental lessons. In this paper, we will be focus on the teachers' role in instructional communication.



## Research method

### Participants

Four teachers from different venues accepted to take part in the study. After the acceptance, all teachers were asked to invite two students to participate in the research. The final participants (n=12; 7 females and 5 males) were four teachers (aged between 41 and 62) and 8 violin students (aged between 9 and 15), namely two for each teacher. Table 1 describes the details about each teacher and their students.

Teacher code	Teacher gender	Age	Qualifications	Positions	Years of teaching violin	Venue	Pupil code	Pupil age	Pupil Grade	Years of study violin	Weekly practice
<b>T1</b>	Male	62	BMus, ARCM, AGSM, PGCE	String tutor	16	Junior Conservatoire	<b>S1</b>	10	6	6	6 to 7 times, 45 min.
							<b>S2</b>	12	3	9	4 to 5 times, 1/2 hour
<b>T2</b>	Male	41	PGAP	Violin tutor	10	Saturday music service provision	<b>S3</b>	14	7	6	6 to 7 times, 3 hours
							<b>S4</b>	11	5	5	2 to 3 times, 20 min.
<b>T3</b>	Male	42	BMus, PhD	Director and violin teacher Professor of string pedagogy	24	Private studio	<b>S5</b>	9	5	4	6 to 7 times, 1 hour
							<b>S6</b>	9	5	6	4 to 5 times, 1 hour
<b>T4</b>	Female	52	AESM	Violin tutor CYM	30	Saturday music service provision	<b>S7</b>	15	4	9	4 to 5 times, 20 min.
							<b>S8</b>	14	6	7	2 to 3 times, 25 min.

Table 1. Summary of participants

### Data collection

An embedded single-case study (Yin 2009) with eight units of analysis (teacher-student' pair) based on observation of sixteen one-to-one violin lessons, at different venues in UK, and four "focused interviews<sup>56</sup>" (Merton, Fiske, and Kendall 1990) were conducted. Two sequential lessons of each teacher-student' pair were videotaped and the interview was conducted after the first lesson observed.

### Material

The material used in the data analysis was: (i) sixteen video recording of one-to-one violin lessons; (ii) transcription of four interviews; and (iii) field notes.

<sup>56</sup> This type of interview is conducted for a short period of time following a certain set of questions derived from the case study protocol (Yin, 2009).

### Data analysis

A thematic analysis supported by the qualitative package NVivo 10 has enabled to identify perceptions regarding instructional communication used by teachers to communicate musical ideas. Afterwards, the video recording was used as a complement to understand the instructional communication in the teaching and learning environment.

## Results

### Instructional Communication - Teachers' Perceptions

Four themes have emerged from the teachers' interviews: (I) *Contextual elements*; (II) *Demands of instructional communication*; (III) *Pedagogical vocabulary*; and (IV) *Strategies to improve instruction understanding*. Figure 1 illustrates the thematic map that emerged from the thematic analysis.

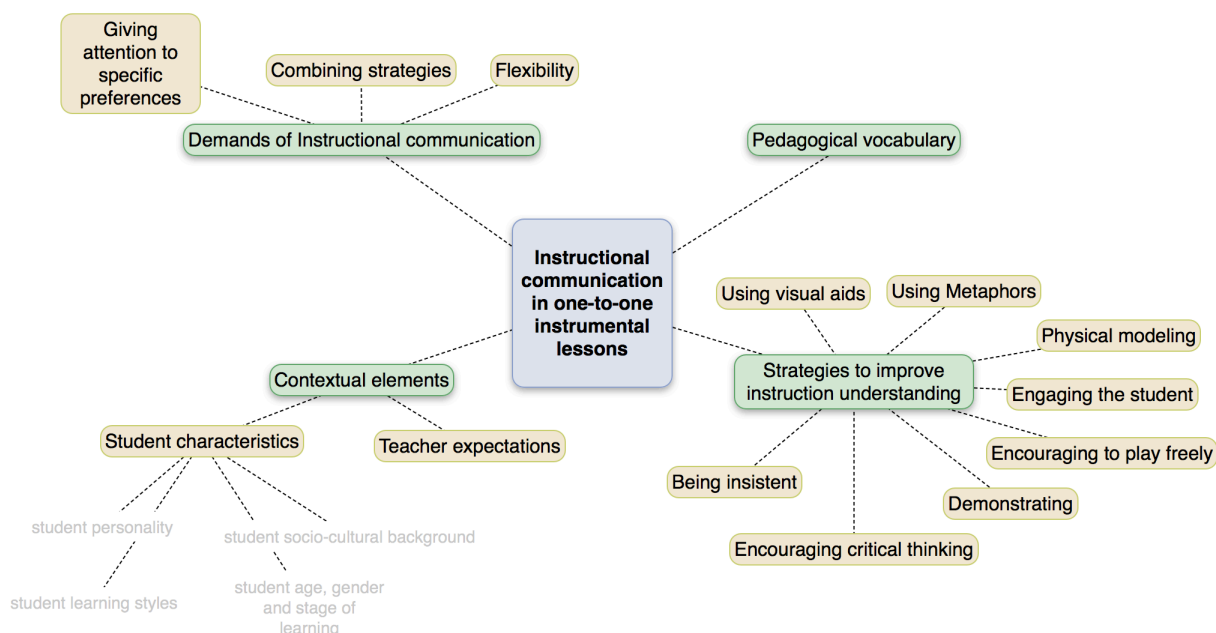


Figure 1. Thematic map - Teachers' perceptions

#### I. Contextual elements

According to the participants, two aspects might have influenced the ways that musical ideas were expressed: (a) *student characteristics* and (b) *teacher expectations*.

##### (a) Student characteristics

All the teachers interviewed emphasized the importance of taking into account the student's individuality. Apparently, there are some individual characteristics of paramount importance in the instructional communication, namely: (i) student personality (ii) student socio-cultural background; (iii) student learning style; and (iv) student age, gender and stage of learning. Table 2 illustrates the teachers' report on how student characteristics may not

only shape the instructional communication, but also the teaching and learning environment.

<b>Student characteristics</b>
<p><i>(i) student personality</i></p> <p>Teacher 1: I mean the shy pupil you can see that, you know S2 she is very in the way she plays, so a lot of is just about encouraging to play more and again.</p>
<p><i>(ii) student socio-cultural background</i></p> <p>Teacher 1: Culturally they [students] are not expose to this sort of music that they work on very often, you know S1, and pop music. Although if you see she is in a Saturday orchestra she absolutely loves it. So I think it's kind part of general thing that makes things more amusing.</p>
<p><i>(iii) student learning styles</i></p> <p>Teacher 3: Some children learn better listening and children learn better visually by examples, but I try to..., even with other who are more visual, for example, I try to send oral instruction or to put examples, and also one of them who are more oral, I used try to send visual stimuli.</p>
<p><i>(iv) student age, stage and gender</i></p> <p>Teacher 2: I personally I use the daily language and I try to relate to what the child, depends on the age. The only experience of life so far, say for example when I use hold the bow, at beginning as if to hole as you are holding a twiggy or a branch of the tree, like for the boys I say hold the sword, they know exactly what to do, and then that's contrasting to be bow hole. I say do you must not hold the bow like the way you hold the sword. Relate everything to their own interest and with the violin then you have to teach them to understand the body as well, this is very important to start right from beginning. So I tell them this is the shoulder's rest, you put it in your shoulder, that is a chin rest, you put in your chin, is pretty clear and so I show them where the chin is and tell them which way and all of this you can relate it to what they really know. There is, yeah, so nothing really to specify for the beginners. (...) It depends on the age. If I teach older person, like a grown up then I would use totally different language, different way of explain. This all depends on experience in life, how much they can understand.</p>
<p><i>(v) student stage</i></p> <p>Teacher 3: And when we're working from the scratch something, yes, I think what I touch more, is executed depends on the skill, if is bow stroke, is shifting, depend it. Usually at the beginning of a process it is more talk, more explanation because I want them to understand what they are doing, ah, kinesthetic and I touch more.</p>

Table 2. Contextual elements: student characteristics

*(b) Teacher expectations*

The second emergent sub-theme from the teachers' interview concerned two kinds of expectations: teaching and/or students' outcomes. According to Kaplan and Owings "teachers form expectations for student performance and tend to treat students differently depending on these expectations" (Kaplan and Owings 2013, 146). This sub-theme was identified by the use of linguistic connectors as "I wish and I just hopefully". Table 3 exemplify such expectations from the teachers' point of view.

Teacher expectations
Teacher 4: I am not aware that I write on the pupils music to create a memory or legacy for them, <b>I wish</b> to give guidance and clarity.
Teacher 1: First of all it's so that they understand what the passage in the music is there for. So that then they can use their own imagination, once you said oh that's what it is, you know, they will think, and <b>just hopefully</b> that will mean they'll better produce better result when I come to play it and also they might wonder what this sounds a bit funny. what's this for?

Table 3. Contextual Elements: Teacher expectations

## II. Demands of instructional communication

The teachers suggest that instructional communication demands the following skills: (a) flexibility; (b) combining strategies; (c) and giving attention to specific preferences. Table 4 illustrates how teachers dealt with each demand described.

### *(a) Flexibility*

Apparently, there is an agreement among teachers concerning the importance of flexibility when information is conveyed. Such flexibility has to do with the necessity to be adaptive to student needs, as shown in table 4 item (a) first example. Moreover, they express this point of view through the instructions used in the lesson, as presented in table 4 item (a) second example.

### *(b) Combining strategies*

Teachers have described their capacity to combine different strategies in instructional communication. In the table 4 item (b), teacher 3 describes how this aspect can influence the success of the communication process.

### *(c) Giving attention to student's preferences*

This skill is related with teachers' ability to make sense and explore student's background. For example, in the table 4 item (c) teacher 2 is talking about the source of this preferences and the importance to relate the information to their student's interests.

Demands of instructional communication
<p><i>(a) Flexibility</i></p> <p>Teacher 1: I tend to be different, I think with different students probably like I would be with people. I am not saying that is convenient but it is not always appropriate to use the same feedback, because the student might not respond so well to it. (...) I mean as I have said earlier, it depends who the student is. Because you tailor what you do to each person.</p> <p>Teacher 2: Full bow, if you say full bow all the time they ignore you, so you say, you find other word to express the idea, or I say swing your arm, that's another, it's more visual, moving to the same thing.</p>
<p><i>(b) Combining strategies</i></p> <p>Teacher 3: I try to combine different strategies and try to balance. Everybody has a tendency into focus in one strategy some people tends to talk, some people tend to give examples, some people prefer touching, but I try to combine all of them, not at the same level, but I try to increase a lot them to the more strategy you combine, the more you use, the more useful and successfully you can be sending information.</p>
<p><i>(c) Giving attention to specific preferences</i></p> <p>Teacher 2: [The content of the communication] could be the own experience in school and that would maybe trigger their own way of thinking and expressing meaning. For example with S3 he is very musical and he likes a certain type of music, so I choose a few pieces that's in to keep he's interests in music, (...) Relate everything to their own interest and with the violin.</p>

Table 4. Demands of instructional communication

### III. Pedagogical vocabulary

The teachers reported in their interviews the use of a common vocabulary with their students in order to make an instruction understandable. All teachers demonstrate to have a pattern of interaction with their students saying, for example, that they can use the same strategy with all students - see in table 5 first example, an excerpt from the interview of teacher 3. Moreover, teachers have brought some examples of common phrases used in their lessons. In table 5, second example, teacher 4 talked about the behaviours that come from her previous teachers and that have been an influence in her teaching. These results seem to contradict the apparently recognized need of individualized approaches to teaching.

Pedagogical vocabulary
<p>Teacher 3: Yes, yeah, you can send information talking or give examples, or kinaesthetically, touching physically the students, so transmitting information for their body's. <b>I try to use this with all [my students]</b>, and also depends on where you are teaching. In private lessons let apart from oral instructions and examples, I try to establish, like a code, of extra, so they know what I mean, what I do extra, for example, when we start reading something, or when I copy something, or instead of talking their performance I show my fingers, show a finger pattern, or they know if this is high it is low, or the finger pattern should be higher they need to shake the hand, so I like to combine also gestures, I need to stop, then to play.</p> <p>Teacher 4: I might say, 'Get into your body, how does it feel to play this stroke? (...) <b>I would use such things with other students.</b> I do write on music just like my teacher did on mine. I know like seeing my old teacher's handwriting. It felt as though they were looking after me. These are my thoughts.</p>

Table 5. Pedagogical vocabulary

#### IV. Strategies to improve instruction understanding

Thematic analysis brought to light eight different strategies used by teachers to convey information and make the instructions understandable, they are: (i) *Being insistent*; (ii) *Demonstrating*; (iii) *Encouraging critical thinking*; (iv) *Encouraging to play freely*; (v) *Engaging the student*; (vi) *Physical modelling*; (vii) *Using Metaphors*; (viii) *Using visual aids*. Following, a description of each strategy is given:

- (i) *Being insistent* - this strategy, was characterized as the emphasis of some important aspects of the violin lesson.
- (ii) *Demonstrating* - Demonstration involves playing, gesturing, singing or talking. Teachers prefer demonstration as the quickest way to convey information.
- (iii) *Encouraging critical thinking* - To promote student's critical thinking, teachers explored the students' awareness of learning, for example, by asking questions. In the teacher's point of view, such strategy facilitates the understanding of "what is going on" in the lesson.
- (iv) *Encouraging to play freely* - This strategy was recognized as a source to connect technical and interpretative skills. Some participants suggested that this could encourage students "to give more of themselves" and also to develop confidence in performing skills.
- (v) *Engaging the student* - It's a strategy characterized by the way that the teacher conveys information through motivating the students to believe in themselves.
- (vi) *Physical modelling* - Some teachers demonstrate a concern during the interview on unnecessary tensions in the student's playing. A strategy to communicate information regarding changes in the physical behaviour is physical modelling, assisting the students to perceive how their bodies should perform
- (vii) *Using Metaphors* - Some teachers used metaphorical language to make the instructions understandable. This strategy facilitates the understanding of a given explanation even in technical issues
- (viii) *Using visual aids* - Some teachers have described the use of visual aids to optimize communication. According to them, this strategy contributes to memorization and retrieval of information.

Table 6 presents examples of each described strategy taken from the teachers' interview.

<b>Strategies to improve instruction understanding</b>
<p><i>(i) Being insistent</i></p> <p>Teacher 1: I found if you don't insist you let something technical go, it's terrible for you later on and it's terrible for them.</p>
<p><i>(ii) Demonstrating</i></p> <p>Teacher 4: Singing and using hands, being demonstrative, it is another means by which to get a message across.</p>
<p><i>(iii) Encouraging critical thinking</i></p> <p>Teacher 3: I try also to ask the students to observe themselves, and to decide what really right and wrong. So I usually to ask question. I tend to know what is happening before I give the answer (...) I ask questions, so they can be aware of the feedback and they can analyze what they are doing.</p>
<p><i>(iv) Encouraging to play freely</i></p> <p>Teacher 4: I wanted her to give of herself. Play out. I want her to be encouraged to play out even when she is unsure of herself, I think this takes a leap of faith.</p>
<p><i>(v) Engaging the student</i></p> <p>Teacher 1: I don't like to say something is wrong I think that is the wrong way to do, I like to be encouraging, so if that's as far as she's got with it. (...) I don't want to nag at it because it might upset her, or she might think, you know, the best I can and he keeps saying no, no, no, wrong, wrong, wrong. I think that's how I taught.</p>
<p><i>(vi) Physical modeling</i></p> <p>Teacher 3: I try to transmit what I want them to do on the violin (...) As you know, I was just sending information touching, kinesthetically.</p>
<p><i>(vii) Using Metaphors</i></p> <p>Teacher 2: say for example when I use hold the bow, at beginning as if to hole as you are holding a twiggly or a branch of the tree, like for the boys I say hold the sword, they know exactly what to do, and then that's contrasting to be bow hole. I say do you must not all the bow like the way you hold the sword.</p>
<p><i>(viii) Using visual aids</i></p> <p>Teacher 1: I have pictures, I have publications, photos so that they can put it inside the violin case and look at it, so that they've got a visual, because this is going to be great difficult to remember, you know half of our lesson is gone.</p>

Table 6. Strategies to improve instruction understanding

### **Instructional Communication - Teaching and Learning Environment**

In order to understand instructional communication in the teaching learning environment, the eight strategies identified through the thematic analysis of the interviews were scrutinized through video analysis. Field notes taken in the lesson observations allowed the identification of twenty-eight highlighted instructions. Each instruction was associated with the eight strategies previous discussed.

Concerning the use of the strategies, figure 1 shows that embedded in the twenty-eight instructions selected, the most used strategies were *Demonstrating* (9); *Encouraging to play freely* (7); and *Using metaphors* (4).

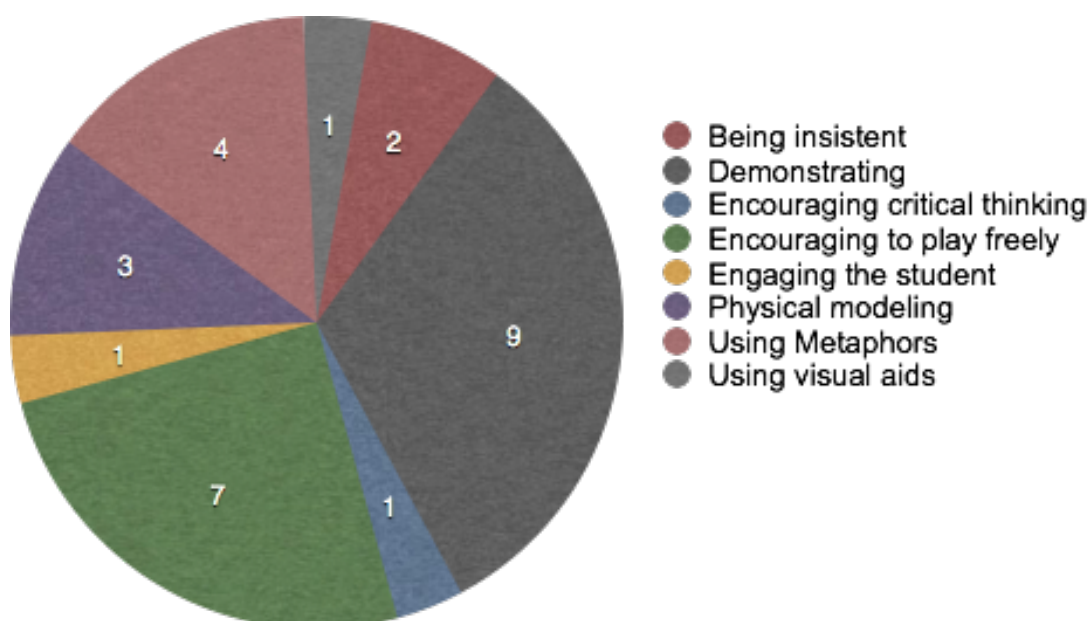


Figure 1. Strategy use by teachers embedded in the twenty-eight instructions

In summary, the teachers used *metaphors* supported by verbal and non-verbal language to communicate information concerning interpretative and technical issues. When teachers have approached ways to promote less tension or avoid excessive tension on the students playing they were using *physical modelling* as a strategy. Moreover, when teachers have explored self-evaluation on the students, trying to develop meanings and awareness, they have at the start of the task communicated verbally and have used the strategy *encouraging critical thinking*. When teachers had the intention to encourage students to play out and develop bowing skills, they have used the strategy *encouraging to play freely* supporting student by snapping the fingers, singing, count the tempo or moving the arm imitating the bow.

## Discussion

Several authors suggest that teaching an instrument requires the demonstration of technical, musical and artistic concepts and skills using effective and creative language, which can be understood and recalled by the student later (Lennon and Reed 2012; Sloboda 2000). The results presented brought to light perceptions and strategies used by violin teachers to communicate musical ideas in one-to-one instrumental teaching. The adopted study design allowed the conversation with participants and the observation of teaching practices in the teaching and learning environment. Such means of data collection provided an opportunity to corroborate opinions and practices concerning instructional communication in one-to-one violin lesson.

The triangulation of data involving the results from thematic analysis of the interviews and video observations provided the means to understand the phenomenology of instructional communication in performance teaching. However, the results are not liable of generalizations by the small amount of participants, namely teachers.



Thematic analysis suggested that teachers emphasize the need to be flexible in the ways that they conveying information. Apparently, such teachers are aware of each individual students differences and the necessity to be adaptive to the student needs. On the other hand, teachers reported to have a common vocabulary used with all the students. These results suggest a dichotomy between a teacher intentions and established behaviours, based on personal experiences from previous teachers, as suggested by this participant teacher: “I do write on music just like my teacher did on mine. I know like seeing my old teacher's handwriting. It felt as though they were looking after me. These are my thoughts” (Teacher 4). According to Kennell, the current practice comes from an important oral tradition:

Applied musical teachers are members of an important oral tradition in which personal experience and historical anecdote form the basis of contemporary common practice. Performance expertise is passed from one generation of performers to the next through the lineage of personal experience and the applied lesson (Kennell 1992, 5).

Such contradictions, sometimes makes a challenge to the development of innovative approaches and the respectful negotiation between teacher and student concerning the meanings of the pedagogical vocabulary used in the lessons.

### **Conclusion and future research**

The results presented in this paper have suggested that each teacher has a pedagogical multimodal vocabulary to communicate musical ideas. Teachers reported the use of such vocabulary according to student individual characteristics such as: student personality; student socio-cultural background; student learning style; and student age, gender and stage of learning. The vocabulary was recognized as embodied in eight communication strategies, namely: (i) Being insistent; (ii) Demonstrating; (iii) Encouraging critical thinking; (iv) Encouraging to play freely; (v) Engaging the student; (vi) Physical modelling; (vii) Using Metaphors; (viii) Using visual aids.

New directions for future research emerged from this exploratory study, are namely: (i) to discover what features make an instruction understandable for students and why; (ii) to evaluate a used strategy effectiveness; and (iii) to find out ways to optimize the interpersonal communication in performance teaching.

Even if more research in the field of interpersonal communication in instrumental lessons still needs to be developed, we hope this study has contributed to a further understanding of the instructional communication in teaching performance in instrumental lessons.

### **Acknowledgments**

The authors would like to thank the CAPES Foundation, Ministry of Education of Brazil; the University of Aveiro; the INET-MD (*Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança*); the Institute of Education, University College London; and the ERASMUS program for supporting this investigation.

### **References**

Carlin, Kerry. 1997. “Piano Pedagogue Perception of Teaching Effectiveness in the Preadolescent Elementary Level Applied Piano Lesson as a Function of Teacher Behavior.” PhD Dissertation,

Indiana: Indiana University.

Colprit, Elaine J. 2000. "Observation and Analysis of Suzuki String Teaching." *Journal of Research in Music Education* 48 (3): 206–21. doi:10.2307/3345394.

Duke, Robert A., and Jacqueline C. Henninger. 2002. "Teachers' Verbal Corrections and Observers' Perceptions of Teaching and Learning." *Journal of Research in Music Education* 50 (1): 75–87.

Hallam, S. 2006. *Music Psychology in Education*. Edited by null. Vol. null. Null.

Kaplan, Leslie, and William A. Owings. 2013. *Culture Re-Boot: Reinvigorating School Culture to Improve Student Outcomes*. California: Sage Publications.

Karlsson, Jessika, and Patrik N. Juslin. 2008. "Musical Expression: An Observational Study of Instrumental Teaching." *Psychology of Music* 36 (3): 309–34.

Kennell, Richard. 1992. "Toward a Theory of Applied Music Instruction." *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning* 3 (2): 5–16.

Konukman, Ferman, and Elisabeth Petrakis. 2001. "Verbal and Visual Teaching Cues for Tennis." *JOPERD-The Journal of Physical Education, Recreation & Dance* 72 (3): 38–43.

Kurkul, W. W. 2007. "Nonverbal Communication in One-to-One Music Performance Instruction." *Psychology of Music* 35 (2): 327–62.

Lennon, Mary, and Geoffrey Reed. 2012. "Instrumental and Vocal Teacher Education: Competences, Roles and Curricula." *Music Education Research* 14 (3): 285–308.  
doi:10.1080/14613808.2012.685462.

MacGilchrist, Barbara, Jane Reed, and Kate Myers. 1997. *The Intelligent School*. London: Sage Publications.

Merton, Robert K, M Fiske, and PL Kendall. 1990. *The Focused Interview: A Manual of Problems and Procedures*. 2nd ed. New York: Free Press.

Mottet, Timothy, and Steven Beebe. 2006. "Foundations of Instructional Communication." In *Handbook of Instructional Communication: Rhetorical and Relational Perspectives*, edited by Timothy Mottet, Virginia Richmond, and James McCroskey, 3–32. Boston: Allyn & Bacon.

Myers, Scott. 2010. "Instructional Communication: The Emergence of a Field." In *The SAGE Handbook of Communication and Instruction*, edited by Deanna Fassett and John Warren, 149–59. California: Sage Publications.

Novak, Joseph. 2010. *Learning, Creating, and Using Knowledge: Concept Maps as Facilitative Tools in Schools and Corporations*. Oxon: Routledge.

Siebenaler, Dennis J. 1997. "Analysis of Teacher-Student Interactions in the Piano Lessons of Adults and Children." *Journal of Research in Music Education* 45 (1): 6–20.

Sloboda, John A. 2000. "Individual Differences in Music Performance." *Trends in Cognitive Sciences* 4 (10): 397–403.

Wyer, Robert, and Deborah Gruenfeld. 1995. "Information Processing in Interpersonal Communication." In *The Cognitive Bases of Interpersonal Communication*, Dean Hewes. Hove England: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Yin, Robert. 2009. *Case Study Research: Design and Methods*. 4th ed. Vol. 5. Applied Social Research Methods Series. California: Sage Publications.

## Sax-Klangfarbenmelodien: Tras la expresividad tímbrica en el repertorio para saxofón de finales del S. XX

David Sánchez Blázquez<sup>57</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** "Tone-color melodies! How acute the sense that would be able to perceive them! How high the development of spirit that could find pleasure in such subtle things! In such a domain, who dares ask for theory!". Those were the words that Arnold Schönberg wrote in the last page of his *Harmonielehre* [theory of Harmony] in 1922. Lots of composers have worked in this way since then, so if performers want to play this music, they need to become more sophisticated as well. The parameters on which expressivity is based could be different now. In this article I try to discuss the principal issues in this way, such as the components of a supposed timbral expressivity, and the main technical sources that we could use to achieve it.

**Keywords:** Timbre, expressivity, saxophone, spectralism, performance.

(Full article published in: *IMPAR*, Vol.1 n.1)

---

<sup>57</sup> Email: [davidsanchezblazquez@gmail.com](mailto:davidsanchezblazquez@gmail.com) / [davidsanchez@ua.pt](mailto:davidsanchez@ua.pt)

## Reis, Congadas, Partido Alto e Samba de Enredo: Permanências e Deslocamentos das Tradições Musicais Centro - Africanas na Cidade do Rio de Janeiro (1890 -1950)

Denise Barata<sup>58</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

**Abstract:** In this communication, I analyze the period between 1890, the beginning of the Republic, time to attempt to build an idea of modernity, based on the forgetting of colonial traditions, when the party of kings and cucumbis were already prohibited; till the fifties, radio peak period and the discussion of the idea of nation. I studied the strategies of the samba musicians to the permanence and shifts from the Central African culture and the results observed in their performances; and the attempts of deletion of knowledge brought in body and memories of enslaved from Central Africa and the forms of music and celebration that they built in Brazil, later incorporated into the folklore, the cultural industry and national ideals.

**Keywords:** Black Music; improvisation; Central African tradition; African Diaspora.

Minha embaixada chegou, deixa o meu povo passar.  
Meu povo pede licença pra na batucada desacatar.(...)  
Usei o nome da favela na luxuosa academia,  
Mas a favela pro doutô é morada de malandro e não tem nenhum valor.  
Não tem doutores na favela, mas na favela tem doutores.  
O professor se chama bamba, medicina na macumba, cirurgia lá é samba.  
Já não se ouve a batucada, a serenata, não há mais.  
E o violão deixou o morro e ficou pela cidade, onde o samba não se faz.  
(Assis Valente, Minha Embaixada, 1935)

O trânsito simbólico entre a costa africana e o continente americano na modernidade e a criação de um mundo Atlântico

tem demonstrado a conexão de eventos envolvendo africanos escravizados e seus descendentes nas Américas com determinados grupos étnicos e acontecimentos na África (...) sugerindo a revitalização de modelos existentes de análise da diáspora africana, especialmente nas dimensões culturais. (Thornton, 2006:17)

A diáspora proporcionou o estabelecimento de uma cultura cheia de similaridades nas Américas sendo que alguns vestígios foram localizados em camadas mais visíveis, com destaque à música improvisada, ao respeito à monarquia e aos mais velhos (Vansina, 2006). Restringindo-me à música, são perceptíveis os estilhaços de um imenso caleidoscópio diaspórico americano pleno de sonoridades que não se deixaram aprisionar. São as vozes moventes do Jazz nos Estados Unidos, da Cumbia na Colômbia, da Salsa e da Rumba no Caribe, do Tango na Argentina, da Cueca no Chile, do Calango, Jongo, Folia de Reis, Coco, Embolada, Tambor de Crioula, Partido Alto e Samba no Brasil. Foram nessas festas e celebrações que os conhecimentos negros foram (e ainda são) materializados, quando os membros da comunidade se reúnem e relembram suas histórias. Dessa forma, concretiza-se um outro tipo de memória, que não se ocupa dos

---

<sup>58</sup> Email: baratadenise@yahoo.fr

eventos excepcionais, mas que serve para manter a ordem estabelecida, confirmando a tradição, mantendo a unidade da comunidade e a sua ampliação. De uma forma ritualizada, essas práticas referenciam e recriam o sentido originário do grupo, quando colocam em tempo real a tradição que precisa ser atualizada para se manter. Para tanto, as comunidades negras realizam analogias, servindo-se de objetos que estão acessíveis e que respeitam os “fundamentos”.

Uma das influências básicas sobre a religião dos escravos do Rio era a falta de conservadorismo religioso. Com efeito, era “tradicional” entre os centro-africanos formar novos grupos religiosos e aceitar novos rituais, símbolos, crença e mitos. Portanto eles não tinham de abandonar sua religião quando escolhiam venerar a imagem de um santo católico. Como na África, simplesmente adotavam a estátua como um símbolo novo. (Karasch, 2000:355)

Nesta perspectiva, se desconstrói o princípio da verdade, já que os símbolos podem ser trocados por quaisquer materiais. É um conhecimento transmitido pela narrativa e não através de axiomas, que comporta várias interpretações, fazendo com que a significação seja movente, sem destronar os princípios.

Segundo Vansina (2006:7),

quase metade dos africanos que cruzaram o Atlântico veio da África central. Eles foram para todos os lugares: de Buenos Aires a Colômbia e Peru, ao vasto Caribe, assim como Suriname e as Guianas, e a região costeira dos Estados Unidos, de Nova Orleans a Nova Iorque, até alcançarem, finalmente, a Nova Escócia, no Canadá.

E exatamente por se expressarem através de símbolos é que as tradições dos centro-africanos apresentam elementos de difícil compreensão, principalmente se comparados com os africanos ocidentais. E por isso faz-se necessário um estudo mais aprofundado sobre suas formas de pensar/fazer, para que não fiquemos estabelecendo padrões comparativos, como fizeram alguns folcloristas anteriormente.

Mas me interessa também focalizar essa discussão na cidade do Rio de Janeiro, buscando responder algumas questões. Quando estudamos a história da cidade, lemos depoimentos de viajantes que a ela se referiam, no século XIX, como a África Atlântica. Por que será que, ainda hoje, vários pesquisadores acreditam que a cultura negra foi “exterminada” do Rio de Janeiro? Essas idéias não ficaram só dentro dos muros da academia, muitos líderes de movimentos sociais e membros do governo de setores relacionados a cultura continuam a acreditar que esse “extermínio” deve-se a predominância dos grupos de centro-africanos que não souberam manter suas tradições e se deixaram aculturar.

Nestas análises, os povos bantos tendem a serem vistos como dóceis, festeiros e dados ao sincretismo, ao passo que os nagôs seriam os mais organizados em termos culturais e, portanto, os que teriam resistido melhor à assimilação branca (tal é o caso para Bastide 1971 [1960], Freyre 1988 [1944], Viana Filho 1988 [1944]). Os bantos, ao contrário, são louvados por seu caráter lúdico, festeiro e dócil (Carneiro 1937), e também tagarela, superficial, brincalhão e até dissimulado (Amaral s.d.). Por isso, deteriam o monopólio do folclore negro, mas seriam mais propensos à aculturação. (Vassalo, 2006:72)

A cidade do Rio de Janeiro, a eterna capital do país, foi o laboratório para a produção da ideia de democracia racial e também uma vitrine de um Brasil que se queria apresentar de maneira civilizada no exterior. Culturalmente e, especialmente, musicalmente, é perceptível uma tentativa de inclusão da cidade em uma ideia da mestiçagem, só aceitando a participação negra quando ela passa a fazer parte do folclore (entendido aqui como uma prática simbólica sem função social para o seu grupo de origem). Porém,

É essa cultura afro-carioca, forjada a partir das muitas tradições culturais da primeira metade do século XIX que continua a dar força cultural ao Rio contemporâneo, onde o samba ainda é dançado, instrumentos da África Central ainda são tocados e espíritos Africanos ainda são reverenciados". (Karasch, 2000:293)

Não pretendo aqui buscar fragmentos que poderiam compor autenticidades, identidades ou estabilidades de um gênero. Não pretendo também exaltar de forma romântica as 'nossas raízes' ou considerá-la como uma forma ingênua e pura, o que só contribuiria para cerceá-las e cristalizá-las como peças sufocadas de um museu. O conhecimento das formas de organização social e política das sociedades africanas e de seus sistemas culturais permitirão a construção de uma interpretação da força da presença da música improvisada nas celebrações dos reis negros, que se transformou (como uma forma de manutenção dessas memórias centro-africanas) nas congadas, nas folias de reis, nas rodas de partido alto e nos desfiles das escolas de samba. Interessa-me compreender o temor das elites, especialmente durante os períodos do início da República até o Estado Novo, em relação às práticas simbólicas negras, proibições que posteriormente se tornaram desvalorizações e invisibilizações.

Fala-se tanto hoje em ecologia. Mas será que essa devastação é apenas material? Saberes são ocultados, desvalorizados e esmagados. Saberes estes que nos apresentam outras lógicas e outras razões. É o que Santos (2000) chama de "epistemicídio", um extermínio dos saberes que se encontram em posições subordinadas perante os saberes reconhecidos socialmente.

Quando escravizados em território brasileiro, os africanos tiveram suas formas de organização desestruturadas. Músicas e danças foram algumas das maneiras encontradas por eles para se reconstituírem e se reterritorializarem enquanto sujeitos e comunidade. E foi através dessas práticas que conseguiram reatar seus fragmentos simbólicos, reconstruindo e transmitindo suas memórias.

No Brasil, as práticas simbólicas africanas eram coletivas e, quase sempre, revestidas de uma intenção de celebrar e fazer pedidos para o grupo. Era através delas que se conversava com os deuses e com os ancestrais, sendo, por isso, desenvolvido por esses povos, um complexo ritual de vida que exigia, para a prática de cada ação realizada, uma invocação especial, através de cantos, danças, sabores, indumentária, adivinhações e acompanhamento de instrumentos variados.

Debret (1949), Spix e Martius (1939) e Moraes Filho (1946) relataram vários festejos de grupos de negros desde o século XVII, organizados em irmandades, para a coroação de seus reis através de desfiles, cantando e dançando pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Essas festas foram proibidas pela polícia, mas os escravos e libertos encontraram brechas para driblar a proibição realizando-as em lugares distantes dos olhos da nobreza, fora do centro da cidade. Outras saídas foram encontradas, como a associação dessas festas às

celebrações católicas durante o ciclo de Natal que se encerrava no dia 6 de janeiro - Dia de Reis. Em lugar da saudação aos três reis magos, repetia-se a coroação de Balthazar, o rei mago negro. Também aproveitando os jogos e brincadeiras do período de carnaval, continuavam a promover as cerimônias de coroação dos reis e os desfiles de seus séquitos pelas ruas do centro da cidade, como uma encenação carnavalesca, com os cucumbis, cordões, ranchos, blocos e escolas de samba, dando continuidade a realização de visitas entre as várias nações com suas embaixadas.

Assim, o que era um ritual, veio a se tornar aos olhos da elite um momento de lazer considerado como selvagem e causando temor. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzaram bailes e temas religiosos, resignificaram as formas de sociabilidade, para continuarem a saudar, reverenciar e relembrar os ancestrais. Para manter suas tradições, precisaram transformá-las, buscando brechas durante as festas populares europeias e se adaptando à vida urbana. A contemplação dessas práticas simbólicas, que também tinham uma função mágica, antes só existia para que os objetos pudessem exercer suas funções dentro do rito. Mas, a modernidade estabelece uma nova relação com esses objetos, passando a percebê-los, como estéticos, já desligados da sua função original. Assim, nas primeiras décadas do século XX, o rito vira música ou folclore.

O Rio de Janeiro, essa cidade vitrine e laboratório dos ideais de nacionalidade, passou a representar com muito afinco os teorias da mestiçagem. O receio da participação dos negros na instauração de fatos na memória e na construção da paisagem sonora nacional fez com que os ideólogos do estado-nação buscassem eliminar ou “refinar” os elementos de suas culturas. O que não pudesse ser “refinado” deveria ser mantido como folclórico ou difundido apenas de uma forma interna, em seu próprio grupo social. Só a mestiçagem musical possibilitaria a participação das tradições negras nessa busca de síntese do que deveria e poderia ser considerado como representante da música brasileira. Para tanto, a cultura negra brasileira transformou-se, perdendo alguns elementos e incorporando tantos outros. Em uma dura luta pela sua continuidade simbólica, buscou novas formas de comunicação, realizando vários acordos e negociações, que levaram muitas vezes a descaracterizações e expropriações, mas sem a perda de seu fundamento.

Quando em 1932, aconteceu na Praça Onze o primeiro desfile de Escolas de Samba, os sambas eram compostos de um refrão que era cantado por todos os seus componentes e por uma segunda parte que era improvisada pelos compositores da escola. Era o Partido Alto, gênero se construiu a partir da recriação dos vários elementos da musicalidade africana que ainda se encontravam na memória dos versadores: a improvisação, a repetição de um mesmo refrão, a utilização de instrumentos de percussão, o ritmo sincopado, a desfuncionalidade da escrita, a relação direta e imediata com todos os presentes (que são sempre participantes) em uma busca intensa da comunicação. Em 1933, a criação de um regulamento estimulou a apresentação de sambas com a segunda parte fixa, o que facilitou o julgamento, propiciando o fim do improviso no desfile com o desenvolvimento, ao final dos anos 40, de um novo estilo de samba: o samba de enredo. O samba, ao se tornar “música popular”, separa-se da dança, perde sua movência, abandonando para ser gravado a improvisação, mantendo porém a sincopa. Em um desfile onde foram determinados os quesitos que seriam avaliados pelos juízes, o samba improvisado causava dificuldades. Como avaliar o que está em eterna transformação? Em uma avaliação, o indeterminado, neste caso o improviso, deve ser desconsiderado. A movência da palavra falada e cantada precisava ser controlada. O medo do imprevisível e

do que foge ao controle, do que não pode ser compreendido através da lógica, termina por transformar as músicas das Escolas de Samba. Para poderem compartilhar esse espaço, criado dentro de um modelo ocidentalizante, as comunidades negras, mais uma vez, precisaram negociar com a forma hegemônica de pensamento, que em nome de um projeto dominante, exclui o diferente. Continuaram, porém, improvisando em seus espaços comunitários, mostrando que, se necessário, poderiam também compor sambas para serem julgadas e apreciadas por um outro público. Não pretendo afirmar aqui que existiu uma “manobra” no sentido de destruição do Partido Alto nas escolas de samba. Quero sim, destacar a necessidade e os resultados da utilização de uma lógica ocidental para “organizar” uma prática negro-brasileira, considerada confusa. Chama-nos atenção a percepção de que todas as organizações criadas pela comunidade negra, que é considerada indisciplinada por muitos, precisem seguir as regras (inclusive musicais) que se baseiam em uma outra forma de pensar e sentir o mundo, que utilizam uma lógica, onde tudo pode ser medido, quantificado, comprovado e regido pelo princípio de identidade. Forma essa que se compreende como um universal que deve ser aplicado a todas as outras formas de conhecimento, que, por sinal, não são consideradas como conhecimento. Esse tipo de prática vem se repetindo ao longo da nossa história, e nos faz perceber a dificuldade do racionalismo ocidental em lidar com outras culturas, se não for de uma maneira impositiva e dominadora. Por isso, estimular os sambistas a comporem sambas com a segunda parte fixa é considerado por muitos como uma “contribuição” à “desorganização inata” da comunidade negra.

O rádio, um dos instrumentos mais importantes na transmissão das idéias de unificação nacional, contribuiu para a difusão das vozes de Sílvio Caldas, Francisco Alves, Orlando Silva, Carmem Miranda, Ari Barroso, Mário Reis, considerados como os grandes divulgadores do samba brasileiro. São eles, resultados de uma imagem brasileira que, precisava se livrar dos malandros, para ser divulgada no exterior. Assim coube a esses músicos a resignificação do samba para que ele pudesse ser difundido nos meios de comunicação.

A cultura musical do ocidente, alicerçada na escrita não consegue compreender os povos de “vozes nômades”. A profissionalização do sambista e a comercialização da sua produção interferiram em seus laços comunitários. Com a gravação, o emissor da voz não estabelece mais uma relação direta com o público e nem precisa manter vínculos com uma comunidade, a difusão não acontece mais nas festas comunitárias. A mobilidade, a reiteração aos mesmos temas, a oralidade se transformam em peças do folclore, em cultura ‘popular’. Os sambistas costumavam compor suas músicas dentro de contextos ritualizados e de uma forma lenta, sem a necessidade de uma produção intensificada. Produção e consumo não eram instâncias fragmentadas, mas se recriavam no espaço das festas comunitárias de forma lenta. Os sambas eram produzidos coletivamente nas festas familiares, depois nas rodas, passando por eternos acrescentamentos. Porém, como transformar em trabalho uma prática que está contida em uma ordem simbólica, onde sua aprendizagem e formação passam pelas regras de iniciação e pelo segredo e não por signos linguísticos a serem decodificados. Por isso Vagalume (1978:35) tenta responder: “Onde morre o samba? No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente de roda para o disco da vitrola.”

Apesar de afirmar o papel decisivo do samba nas tentativas de construção de uma unidade



nacional, considero que na, chamada, década de ouro do rádio (meados da década de 30 e 40), o samba que se tornou a música "símbolo" do Brasil transformou as regras de identificação do lugar de pertencimento dos sambistas, eliminando o improvisado, incorporando o bel-canto europeu, valorizando a suavidade do cantar e do tocar, a forma mais melódica do compor, apagando o som da batucada; relegando a um segundo plano as vozes e os corpos que mantinham vivas as matrizes arcaicas africanas.

### **Referências bibliográficas**

- Barata, Denise. 2012. *O Partido Alto na Paisagem Sonora do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EDUERJ/FAPERJ.
- Debret, Jean B. 1949. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil: 1816-1831*. São Paulo: Edições Melhoramentos.
- Guimarães, F. (Vagalume). 1978. *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte.
- Karasch, Mary G. 1999. *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro: 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Moraes Filho, Mello. 1946. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: F.Briguiet & Cia. Editores.
- Santos, Boaventura de Souza. 2000. *A Crítica da Razão Indolente. Contra o Desperdício da Experiência*. São Paulo: Cortez.
- Thorton, John. 2003. *A África e os Africanos na Formação do Mundo Atlântico, 1400-1800*. Rio de Janeiro: Campus.
- Vansina, Jan. 2009. "Prefácio." In *Diáspora Negra no Brasil*, organizado por Linda M. Heywood, p. 7-9. São Paulo: Contexto.
- Vassallo, Simone P. 2006. "Resistência ou Conflito? O Legado Folclorista nas Atuais Representações do Jogo da Capoeira". *Campos - Revista de Antropologia Social*, v. 7, n. 1: 72-82.
- Von Spix, J.B. e Von Martius, C.F.P. 1938. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938.

## Memórias indesejadas: um estudo sobre os esquecimentos de informações recém adquiridas na preparação de uma performance musical

Edmarcos Pereira da Costa<sup>59</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

Yang Yang

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** This work presents a study about the forgetfulness of recent acquired information and unwanted recall of old memories present in the preparation of the performance of two pieces for violin and piano, a Chinese piece and a Brazilian piece, perceived in the assimilation period of the interpretative nuances characteristics of each piece. We will have as aid, concepts of cognition psychology area to better understand the occurrences of forgetfulness and a basis for developing strategies to reduce occurrences of this phenomenon.

**Keywords:** Memória, esquecimento, Interferência Proativa, preparação da performance.

A necessidade de um diálogo com outras áreas de conhecimento na área da performance musical tem tido um considerável crescimento com autores que a defendem como uma prática fundamental para uma performance otimizada. Cerqueira (2009) contribui para uma modernização do ensino do instrumento ao sugerir um *modelo de ensino e aprendizagem da performance musical* que consiste em um guia de referência para o planejamento de estudos e resolução de problemas que eventualmente surgem no trabalho de preparação para a performance musical. Tal modelo concentra-se na prática da música de concerto através de memorização. Cerqueira também enfatiza a importância da abordagem interdisciplinar para uma otimização do ensino do instrumento e preparação da performance quando cita Kaplan onde este afirma que a Anatomia, a Fisiologia, a Física e a Psicologia, especialmente a Aprendizagem Motora, deveriam ser os pilares de sustentação do processo de ensino-aprendizagem dos instrumentos musicais (Kaplan 1987, 13 apud Cerqueira 2009, 107).

Essa afirmação trata-se de uma significativa mudança com relação aos métodos elaborados até então, pois providencia ao instrumentista ferramentas científicas que solidificam sua prática pedagógica. Neste aspecto, o diálogo com as áreas de cognição e aprendizagem motora foram de fundamental importância, podendo ser aplicado ao ensino de outros instrumentos musicais. Um exemplo disto se dá no processo de aprendizado das habilidades motoras – ações musculares conscientemente aprimoradas que são internalizadas na forma de movimentos automatizados – onde segundo Kaplan é de origem psicológica, e não fisiológica (Kaplan 1987, 14 apud Cerqueira 2009, 108.)

No âmbito da performance musical na classe de música de conjunto do 1º ano de Mestrado em Música da Universidade de Aveiro (2014/2015) foi constituído um duo de violino e piano por performers de nacionalidades diferentes, um brasileiro e uma chinesa. Com a proposta de preparação de um repertório misto, com peças portuguesa, brasileira e chinesa, ao decorrer da preparação das peças *Canção Noturna em Barcos de Pesca* de compositor desconhecido (uma tradução livre do chinês 漁舟唱晚), e a *Canção Brasileira* de Francisco Mignone, foi percebido ocorrências de esquecimentos e interferências por

---

<sup>59</sup> Email: edmarcos07@hotmail.com

parte de memórias antigas no momento da assimilação de novas informações, nomeadamente as nuances que caracterizavam cada peça. Diante deste fato foram levantados os seguintes questionamentos: Porque esquecemos as novas informações? Porque há uma recuperação involuntária de memórias antigas (memória indesejada)? Como reduzir o surgimento desses esquecimentos?

Com a intenção de alcançar as devidas respostas o presente estudo estabelece um diálogo com a área da Psicologia cognitiva se valendo dos seus conceitos, visando uma melhor compreensão dos fenômenos ocorridos na preparação desta performance, especificamente no momento da aprendizagem e assimilação dos elementos necessários para a sua construção, com o objetivo de otimizar a performance e colher informações necessárias que norteiem a elaboração de estratégias para lidar com os problemas em questão.

Primeiramente será exposto sucintamente os conceitos que embasam esta compreensão dos fenômenos, nomeadamente a memória, o esquecimento e a Interferência Proativa e buscar enquadrá-los no âmbito da performance musical. Em um segundo momento será descrito o método utilizado, em seguida as sugestões de formas para a resolução ou redução dos problemas em questão, extraídas da fundamentação teórica, e por fim as devidas conclusões.

### **Memória**

De acordo com a bibliografia levantada inúmeros estudos em performance musical se retrata ao estudo da memória para buscar meios de otimizar o ato de tocar de memória. Para Gerber (2008) uma das preocupações mais presentes e legítimas do intérprete diz respeito à memorização e ao grau de segurança que ela proporciona durante o desenrolar de sua execução. Em seu trabalho ela investiga como ocorreu o processo de “rememorização” com base no protocolo organizado por Roger Chaffin sobre a utilização de estratégias de memorização. Rocha (2010) busca explicar como a memória pode agir como uma chave na construção do sentido para os sujeitos da performance. Em seu trabalho ele expõe conceitos sobre memória e definições sobre memorização e as inserem no âmbito da performance musical.

Dentre os trabalhos levantados os questionamentos são em torno de qual a forma mais eficiente de memorizar. Em um outro ponto de vista, porém se valendo muitas vezes dos mesmos conceitos, nesse trabalho, ao invés de perguntar-se como memorizar, nos perguntamos como não esquecer. Para isso é importante expor sucintamente os conceitos sobre memória e assim buscar um melhor entendimento sobre os esquecimentos aqui levantados. Para os conceitos e termos da psicologia cognitiva, tomaremos por base as afirmações contidas no livro *Psicologia da Cognição* de Robert J. Sternberg<sup>60</sup>.

“A memória é o meio pelo qual mantemos e acessamos nossas experiências passadas para usar a informação no presente” (Craik et al, 2000 apud Sternberg, 2008, 156). Ferreira (1999) entre outras conotações, propõe a seguinte para a memória: “faculdade de reter ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente” (Ferreira 1999, apud Rocha 2010, 98). Como processo, a memória se refere aos mecanismos dinâmicos associados com armazenagem, retenção e acesso à informação sobre a experiência passada (Crowder

---

<sup>60</sup> Psicólogo e psicometrista americano, deão de Artes e Ciências da Tufts University. Foi professor de psicologia na Yale University e presidente da American Psychological Association.

et al 1976 apud Sternberg 2008, 156). Em concordância com essa afirmação Rocha (2010) citando Schacter afirma que “extraímos elementos fundamentais de nossas experiências e os arquivamos; então recriamos ou reconstruímos nossas experiências em vez de resgatar cópias exatas delas”. Em suma, os psicólogos cognitivos identificaram três operações comuns de memória: **codificação, armazenagem e recuperação** ( Craik et al 2000 apud Sternberg 2008, 156). Cada operação representa uma etapa no processamento da memória. Na **codificação**, transformam-se dados sensoriais em uma forma de representação mental. Na **armazenagem**, mantêm-se informações codificadas na memória. Na **recuperação**, você retira ou usa as informações armazenadas na memória. Após a transformação dos dados sensoriais em uma forma de representação mental mentem-se esses dados codificados na memória para depois serem recuperados quando preciso.

Os dados sensoriais mencionados, são compreendidos aqui como nuances interpretativas peculiares a cada peça, onde estas são percebidas através dos elementos sonoros que identificam as devidas características, como por exemplo, determinadas colocações de rubatos, acentos, movimentos, gestos e ornamentos produzido com base em informações contidas na partitura.

#### *Modelos de memória: Armazenagem sensorial, de curto e de longo prazo*

Existem vários modelos diferentes e importantes de memória. Na década de 1960 do século XX, Willian James propõe duas estruturas de memória: a memória primária, a qual contém informações temporárias em uso no momento, e a memória secundária, que mantém informações permanentemente ou, pelo menos, por um tempo muito longo (Waugh e Norman 1965 apud Sternberg 2008, 159). Aqui, vamos nos valer do modelo proposto por Richard Atkinson e Richard Shiffrin (1968) o qual apresenta três tipos de armazenagem de memória: (1) uma **armazenagem sensorial**, capaz de armazenar quantidades relativamente limitadas de informação por períodos muito breves; (2) uma **armazenagem de curto prazo**, capaz de armazenar informações por períodos um pouco mais longos, mas de capacidade também relativamente limitada, e (3) uma **armazenagem de longo prazo**, de capacidade muito grande, para armazenar informações por períodos muito longos (Richardson-Klavehn e Bjork 2003 apud Sternberg 2008, 160). A ideia de modelos é uma forma de distinguir estruturas para manter a informação, chamadas armazenagens, e a informação armazenada nessas estruturas, chamada memória (Sternberg 2008, 160).

As ocorrências dos esquecimentos foram percebidas na assimilação das nuances interpretativas de cada peça, ou seja, no momento da armazenagem.

Uma vez compreendido em parte e de forma sucinta os procedimentos e conceitos que configuram o funcionamento da memória, vamos esclarecer a problemática levantada a luz dos conceitos expostos.

#### *Esquecimento*

Após os esclarecimentos científicos levantados, percebemos que os fenômenos ocorreram na transferência da armazenagem de curto prazo para a armazenagem de longo prazo onde houve bloqueios de informações antigas no momento da armazenagem das novas informações causando os esquecimentos e a evocação das informações antigas, aqui entendidas como memórias indesejadas. Gerber ao se referir às informações recém

adquiridas afirma:

As lembranças recentemente formadas que ainda estão sendo consolidadas são especialmente vulneráveis à interferência e ao esquecimento (Gerber 2013, 89).

Em complemento a afirmação anterior, Norman (1982) declara que:

Successful retrieval requires more than storage. The desired event must be described in a way that distinguishes it from all others with which it might become confused. Unless the description is sufficiently well specified, the retrieval will fail; the information is not accessible. It might as well not be in memory, since it cannot be found amidst the clutter (Norman 1982, 34).

Norman (1982) sugere que é preciso distinguir as informações realmente inéditas das informações similares que poderia tornar o entendimento da mesma confuso, ou seja, é preciso que a nova informação seja bem compreendida. O momento da codificação deve ser pormenorizado e focado nos pontos específicos das nuances que representam as características peculiares de determinada cultura, como por exemplo, elementos interpretativos que remetam às danças chinesas e elementos que remetam às características do “samba” ou do “choro”, partindo das informações grafadas na partitura. Quando não compreendemos ou decodificamos bem a recuperação falhará, gerando, neste contexto, o esquecimento, ou seja, é preciso destacar bem o que é novo mediante a imensa quantidade de informações já existentes (Norman 1982).

Para Sternberg (2008), é preciso que, além de selecionar as peculiaridades da nova informação, façamos conexões e associações entre a informação nova e aquilo que já sabemos e entendemos (Sternberg 2008, 193).

Várias teorias já foram propostas com relação ao porquê de esquecermos informações armazenadas na memória. As duas mais conhecidas são a teoria da interferência e a teoria da deterioração. A interferência ocorre quando informações concorrentes fazem com que esqueçamos algo; o decaimento ocorre quando a simples passagem do tempo faz com que esqueçamos (Sternberg 2008, 201).

Neste trabalho nos atemos a teoria da interferência a qual nos fornece esclarecimentos cabíveis aos fenômenos levantados. Esta postula que o esquecimento ocorre porque a recordação de certas palavras – informações -interfere na recordação de outras (Sternberg 2008, 203). A teoria da interferência foi inicialmente formulada, em 1894, por dois cientistas alemães, Muller e Schumann os quais foram os pioneiros em demonstrar experimentalmente que a aprendizagem de uma informação nova pode interferir em uma aprendizagem anterior, o que ficou conhecido como **interferência retroativa**. Muller e Schumann também foram os primeiros a perceber o efeito de uma aprendizagem anterior sobre uma posterior, fenômeno que foi examinado de maneira pormenorizada por Benton J. Underwood em 1957 e conhecido como **interferência proativa** (Pergher e Stein 2003, 7).

#### *Interferência Proativa*

A Interferência proativa (I.P) ocorre quando o material que interfere está antes, da aprendizagem do conteúdo a ser lembrado (Sternberg 2008, 204).

Referindo-se ao surgimento das I.P., elas surgem a partir de similaridades entre as informações recentes e já armazenadas. Os autores mencionam que uma das dificuldades de lembrar informações é devido elas serem parecidas com outras, como por exemplo: se, em uma peça musical, toco em um compasso um grupo de quatro semicolcheias, e em outro, o mesmo grupo, porém com um acento na segunda semicolcheia e depois aparece novamente outro grupo de semicolcheia sem o acento, psicólogos da cognição afirmam que posso voltar a tocar com o acento, quando aparecer sem ele, ou não tocá-lo quando aparecer com. No exemplo anterior a similaridade se encontra nas semicolcheias e o que as diferencia é somente o acento.

Anderson (2006) afirma que o esquecimento não ocorre somente com a passagem do tempo, como explica a teoria da deterioração, como também é provocado com as similaridades existentes entre as informações recém adquiridas e as antigas. Em afirmação, Panzer, Wilde e Shea (2006) citando Commer e Harmani (1987) mostram que:

Sequências compostas de itens semelhantes, muitas vezes aumentam os efeitos de interferência entre as sequencias e porque sequencias motoras semelhantes logicamente parecem oferecer maior potencial de transferência positiva (Commer e Harmani, 1987 apud Panzer, Wilde e Shea, 69).

Para Sternberg (2008), tanto a interferência proativa quanto a retroativa podem cumprir um papel na memória de curto prazo. Neste caso a transferência das informações contidas na memória de curto prazo para a memória de longo prazo sofreu bloqueios por parte das informações antigas, ou seja, já armazenadas devido a algumas similaridades contidas entre estas informações.

### **Método**

Com o intuito de compreender cientificamente o problema e nesta compreensão buscar a resolução, tomamos como auxílio os conceitos da fenomenologia seguindo a proposta de Husserl do entendimento dos fenômenos a qual tem como meta o conhecimento da vivência de determinada realidade por meio da descrição dos fenômenos, feita de forma mais completa e fiel possível, isenta do juízo dos fatos (Ribeiro 2003 apud Rocha 2010, 102). Para se chegar ao fenômeno como tal, a fenomenologia dispõe do recurso de redução que consiste em retornar à experiência vivida e sobre ela fazer uma profunda reflexão que permita chegar à essência do conhecimento (Rocha 2010, 102).

Para esse estudo foi utilizado um método de procedimento de investigação bibliográfica através da análise de conteúdo da bibliografia levantada na busca de compreender e explicar os fenômenos ocorrentes percebidos pelos performers no momento da preparação da performance, como também foi descrita declarações dos teóricos acerca do surgimento dos fenômenos, que são aqui usadas como sugestão para a elaboração de estratégias de redução das ocorrências dos problemas percebidos na preparação da performance.

### **Evitando o esquecimento**

As seguintes declarações podem ser tomadas como sugestões para se formular estratégias próprias para lidar com os esquecimentos na preparação da performance. Como já percebido, os esquecimentos no contexto deste trabalho foram caracterizados

como uma dificuldade de transferir as armazenagens de curto prazo (novas informações) para as armazenagens de longo prazo (informações antigas), sendo assim as novas informações se perdiam com mais facilidade. Uma das principais formas levantadas para se integrar uma memória de curto prazo em uma memória de longo prazo foram apresentadas por Sternberg (2008, 193) e Norman (1982, 34): prestar atenção deliberadamente à informação para compreendê-la; fazer conexões e associações entre a informação nova e aquilo que já sabemos e entendemos. Sternberg (2008) chama o segundo item de **consolidação**, que consiste nesse processo de integrar novas informações às antes armazenadas. Aqui ele propõe que se busque padrões antigos de informações que sirvam de complemento para a nova informação, por exemplo, uma escala musical (sequencia sucessiva de notas musicais, ascendente ou descendente), presente em um determinado trecho de uma peça, pode ser executada à “primeira vista”, devido a padrões de dedilhados (ordem de uso dos dedos) praticados previamente no estudo diário do indivíduo. Após ou durante a conexão acrescenta-se os outros elementos solicitados na partitura. Outra técnica para manter a informação ativa, esta, bastante comum, é a **repetição**, a recitação repetida de um item (Sternberg 2008, 193). “Só repetir as palavras diversas vezes para si mesmo não é suficiente para obter repetição efetiva” (Tulving 1962 apud Sternberg 2008, 193). É necessário pensar também sobre as palavras e, se possível, na relação entre elas (Sternberg 2008, 193). No âmbito da performance musical essa ideia é bastante cabível, no que diz respeito à qualidade da repetição dos trechos que estão sendo consolidados, ou seja, transferindo para a armazenagem de longo prazo. É importante que, para cada repetição tenha-se uma reflexão para se perceber os níveis de otimização como também a sua relação com os outros trechos já estudados ou que ainda estão para estudar.

Pesquisadores observaram que a capacidade de memória das pessoas para informações depende de como elas as adquirem e que suas memórias tendem a ser boas quando elas usam a **prática distribuída**, ou seja, uma aprendizagem em que várias sessões são distribuídas no tempo. Ao contrário desta, as memórias para informações não são tão boas quando a informação é adquirida por **prática concentrada**, onde as sessões concentradas em um período de tempo muito curto (Sternberg 2008, 193). O autor chama essa ideia de **efeito de espaçamento**. Relacionando essa ideia com a área da música, Rubin-Rabson (1940) postulou que a prática distribuída ao longo do dia é superior ao estudo sem intervalo (Rubin-Rabson 1940 apud Gerber 2013, 90); Hallam (1997a) propõe (o que ela denomina de prática efetiva) o estudo focalizado e planejado com dispêndio mínimo de tempo e esforço para a obtenção de resultados confiáveis (Hallam 1997a, apud Gerber 2013, 90).

## Conclusões

A busca por conhecer pormenorizadamente os fenômenos levantados além de fornecer valiosas informações a respeito de como lidar com estes, ampliou imensamente os conhecimentos sobre o processo cognitivo envolvido no momento da preparação da performance o que é de fundamental importância para os performers em geral. Durante a elaboração do presente estudo, foi percebido que a prática e a preparação da performance musical tornou-se mais eficaz o que permitiu uma otimização da mesma devido a consciência dos problemas que a envolviam.

Espera-se que esse estudo seja um contributo para os que se depararem com as questões do esquecimento na performance e que os termos e conceitos aqui expostos também

possam servir para uma reflexão no processo de aprendizagem de novas informações tornando o estudo mais objetivo e otimizado.

### Referências bibliográficas

- Anderson, Michael C. 2006. “Repensando a teoria de interferência: o controle do executivo e os mecanismos de esquecimento”. *Journal of Memory and Language*, Volume 49, Issue 4, 415-445. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0749596X03001128#>. [acessado em 21/10/2014]
- Cerqueira, D. L. 2009. “Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical”. *Revista Opus*, 15(2), 105-124.
- Gerber, D. T. 2013. “Memorização musical: um estudo de estratégias deliberadas”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná*, 6(1), 86-101.
- Norman, D. A. 1982. “Forgetting”. In *Learnig and Memory*, editado por WH Freeman & Co., 34.
- Panzer, Stefan; Wilde, Heather; Shea, Charles H. (2006). Learning of Similar complex movement. *Journal of Motor Behavior*, vol.38, n.1, 60-70.  
<https://www.infona.pl/resource/bwmeta1.element.elsevier-aa204380-e75e3533-b729-c6d904ce078a>. [acessado em 28/10/2014].
- Pergher, Giovanni Kuckartz; Stein, Lilian Milnitsky. 2003. Compreendendo o esquecimento: Teorias Clássicas e seus Fundamentos Experimentais. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. *Scientific Eletronic Library*.  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010365642003000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010365642003000100008) [acessado em 31/10/2014].
- Rocha, S. F. 2010. “Memória: uma chave afetiva para o sentido na performance musical”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.21, p.97-108.
- Sternberg, Robert J. 2008. *Psicologia cognitiva / Robert J. Sternberg*; tradução Roberto Cataldo Costa. - 4. ed. - Porto Alegre: Artmed. 584p.



## Memórias e não-memórias, fragmentação de uma performance em Moçambique: O Caso das práticas performativas chope

Eduardo Lichuge<sup>61</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** Segundo Miguel García (2011), os arquivos sonoros constituem um território de saber inacabado e fragmentado, pois, a memória guardada nas chamadas "historical sound sources" sofreu intervenções diversas e multifacetadas em virtude dos diferentes estudos feitos sobre as sociedades então designadas como primitivas ou indígenas em África ou nas Américas, por vários pesquisadores de origem europeia. Assim, a fragmentação do conhecimento produzido decorreu do uso da tecnologia de gravação dos discursos incorporados, das epistemologias assim como das decisões de carácter estético e ideológico adoptadas pelos diferentes investigadores no curso da história. Este estudo questiona o modo como os arquivos sonoros condicionaram o conhecimento sobre as práticas performativas chope em Moçambique também designadas música chope ou dança da *timbila* que incorpora a coreografia, o canto e a performance de um conjunto instrumental, a *Timbila*, um lamelofone de madeira com 16-18 lâminas e, executado em média por 12-15 indivíduos, 2 matraqueiros entre 15-20 bailarinos. O conjunto instrumental, os músicos e os bailarinos formam a orquestra de *timbila*, ou *Mgodo* na língua chope. Até que ponto os discursos incorporados nas gravações ocultaram partes da performance que interessava registar? E de que forma esse facto modificou a música chope? Qual é o impacto sociocultural desses discursos, tanto estéticos ou ideológicos? Como é que as instituições oficiais em Moçambique no período pós colonial em Moçambique replicaram esses discursos? E por fim, qual o enquadramento que a música chope adquire num mundo cada vez mais digitalizado em virtude do uso das tecnologias de gravação? Estas são as questões que constituem o fio condutor da presente reflexão.

**Keywords:** *Mgodo*, práticas performativas, música chope, arquivos, *msaho*, Moçambique, discursos, chope, *mbila*, *timbila*, performance, memória.

**Abstract:** According to Miguel García (2011), sound archives are a territory of unfinished and fragmented knowledge because the memory stored in so-called "historical sound sources" suffered several and multifaceted interventions made over the so-called primitive or indigenous societies in Africa or the Americas, by different European researchers. Thus, the fragmentation of knowledge produced resulted from the use of recording technology, embedded discourses, of epistemology as well as the aesthetic and ideological character of decisions taken by different researchers in the course of history. This study questions the way the sound archives conditioned the knowledge of the chopi performing practices in Mozambique also designated chopi music or the dance of *timbila*, incorporating choreography, singing and performance of an instrumental ensemble, the *timbila*, a wooden lamellophone with 16-18 wooden keys and played by an average of 12-15 people, 2 chacker players, between 15-20 dancers. The instrumental ensemble, the musicians and the dancers make the *timbila* orchestra, or *mgodo* in chopi language. In which extent the discourses embedded in the recordings concealed parts of the performance that interested to be registered? And how this fact modified the chopi music? What is the socio-cultural impact of these discourses both aesthetic or ideological? How the official institutions in Mozambique in the post colonial period replicated these discourses? And finally, what is the framework that chopi music acquires in an increasingly digitized world due to the use of recording technologies? These are the questions that make up the thread of this reflection.

**Keywords:** *Mgodo*, performances Practices, chopi music, archives, *msaho*, Moçambique, Discourses, chopi, memories *mbila*, *timbila*, memories.

No presente trabalho procuro fazer uma reflexão sobre o modo como os arquivos sonoros ocultaram partes da performance das práticas performativas *chope* em Moçambique, também designadas música *chope* ou dança da *timbila*, uma prática performativa que incorpora a coreografia, o canto e a performance de um conjunto instrumental, a *Timbila*, que é um lamelofone de madeira com 16-18 lâminas e, executado em média por 12-15 indivíduos, 2 matraqueiros, entre 15-20 bailarinos. O conjunto instrumental, os músicos e os bailarinos formam a orquestra de *timbila*, ou *Mgodo* na língua *chope*.

Os procedimentos metodológicos partiram da análise de material teórico e fonográfico, nomeadamente os trabalhos de Miguel Garcia (2012), António Garcia Gutierrez(2004), Boaventura de Sousa Santos (2009) Dwight Conquergood ( 2002) Aníbal Quijano (2008). Em termos de material áudio, a partir da década de 1940, os estudos e as gravações

<sup>61</sup> Email: lichuge@ua.pt

circunscritos às práticas performativas da etnia chope em Moçambique são do etnomusicólogo Hugh Tracey e, foram realizados maioritariamente na província de Inhambane, em *Quissico*, concretamente em *Zavala, Zandamela, Mavila, Inharrime, Canda, Homoine*, assim como *Guilundo, Banguza, Nhacutoo, Machatine*. As análises das gravações assim como as notas de manuscritos foram publicados na coletânea *Moçambique. Documentário Trimestral, (1948, 1947, 1946, 1942, 1940)* e no livro do próprio autor, intitulado, *“Chopi Musicians: Their music, poetry and instruments (1948)*. Segundo Miguel García (2011), os arquivos sonoros constituem um território de saber inacabado e fragmentado, na medida em que, a memória guardada nas chamadas “historical sound sources” sofreu intervenções diversas e multifacetadas em virtude dos diferentes estudos feitos sobre as sociedades então designadas como primitivas ou indígenas em África ou nas Américas, por vários pesquisadores de origem europeia. Assim, a fragmentação do conhecimento produzido decorreu do uso da tecnologia de gravação, dos discursos incorporados e das epistemologias assim como das decisões de carácter estético e ideológico adoptadas pelos diferentes investigadores no curso da história. Partindo desta base, as minhas reflexões incidem precisamente sobre as gravações feitas por Hugh Tracey entre a década de 1940 a 1950 nos locais já indicados. O objetivo é compreender até que ponto os discursos incorporados nas gravações ocultaram partes da performance e, de que forma esse facto modificou a música *chope*? Qual foi o impacto sociocultural desses discursos, quer estéticos ou ideológicos? Como é que as instituições oficiais em Moçambique no período pós colonial replicaram esses discursos? E finalmente qual é o enquadramento que a música *chope* adquire num mundo cada vez mais digitalizado em virtude do uso das tecnologias de gravação?

O conceito de arquivo aqui sugerido por Miguel Garcia (2012) refere-se precisamente ao conjunto de textos, gravações e outras ferramentas de produção do saber criados a partir de diferentes intervenientes no processo de produção do conhecimento válido nas lógicas das epistemologias dominantes que habitam o ocidente<sup>62</sup> mas que usaram os fonógrafos como tecnologia de fixação do som. Neste conjunto estão inclusas instituições<sup>63</sup>, documentação relativa a uma área geográfica<sup>64</sup>, um tema ou outra variável qualquer. Uma das características que acompanham esta categoria de documentos é principalmente o posicionamento discursivo e a capacidade de mobilização do capital humano, económico e tecnológico num mesmo rumo<sup>65</sup> para um determinado horizonte cognitivo. Ainda relativamente aos arquivos, o autor lembra-nos sobre dois aspetos que importa tomar em consideração associados aos arquivos sonoros produzidos nas primeiras décadas do séc.XX. O primeiro aspeto tem que ver com o fato de eles apenas permitirem conhecer uma parte da realidade sobre a qual é são feitas as gravações e, o segundo aspeto esta associado às análises a que esses arquivos estão sujeitos por parte dos vários

---

<sup>62</sup> Gunther Spannaus e Kurt Stülpner e (1933) e Hugh Tracey (1940 -1948) em Moçambique

<sup>63</sup> Instituto de Investigação do Estado Saxónico de Leipzig (Staatlich-Sächsische Forschungsinstitut in Leipzig, Alemanha).

<sup>64</sup> Quer Gunther Spannaus quer Hugh Tracey realizaram gravações em Moçambique; o Arquivo Fonográfico de Berlim; o Estado Novo em Portugal, organizou em 1934 a Exposição Colonial do Porto e a Exposição do Mundo Português de 1940.

<sup>65</sup> A exposição colonial do Porto (1934) e do Mundo Português (1940) demarcaram um discurso nacionalista e imperialista aquando da sua realização e as gravações realizadas por Spannaus e Tracey, estavam influenciados por discurso colonial na lógica das cartografias abissais sugeridas por Boaventura de Sousa Santos (2009).

intervenientes, nomeadamente investigadores e estudiosos provenientes de diferentes campos de estudo. (Garcia, 2012:62).

### **A tecnologia do fonógrafo em Moçambique**

Moçambique foi, tal como outros territórios africanos, objeto de registo fonográfico quando o som passou a ter a possibilidade de ser gravado a partir da tecnologia do fonógrafo. Em 1931, o antropólogo africanista alemão Gunther Spannaus (1901-1984) e o seu assistente Kurt Stülpner, liderou uma “expedição” a Moçambique ao serviço do Instituto de Investigação do Estado Saxónico de Leipzig (Staatlich-Sächsische Forschungsinstitut in Leipzig), tendo feito gravações de expressões musicais na região centro do país, junto da etnia *Ndau* que resultou num conjunto de 32 cilindros de cera com registos de expressões cantadas e interpretações instrumentais. Estas gravações foram posteriormente estudadas e citadas por Marius Schneider, diretor do Instituto Fonográfico de Berlim, em textos publicados em 1934, 37 e 38.

Hugh Tracey, considerado um dos maiores estudiosos das expressões musicais e práticas performativas africanas em especial na região sul, central e oriental de África, visitou pela primeira vez os *Mgodo* chope em Moçambique, precisamente em 1940, 1941, 1943 por um período de mês e meio tendo feito recolhas manuscritas e gravações, conseguindo mais tarde levar seis “músicos” de Zavala para Durban com quem durante três meses gravou e analisou as práticas performativas chope. É importantes referir que em Agosto de 1940 Hugh Tracey realiza a sua primeira visita à região habitada pelos chope, sob patrocínio das autoridades coloniais portuguesas mais precisamente do Administrador da Manhiça, uma região mais a sul da terra original da etnia chope. A administrador mandou chamar sete músicos de aldeias próximas para que tocassem no largo da secretaria da Administração da Manhiça, estabelecendo deste modo o seu primeiro contacto com a timbila. Repetiu a mesma experiência em Zavala (Tracey, 1940:23-24). Destes estudos e gravações resultou na publicação de um livro intitulado “*Gentes afortunadas*” ou traduzido na língua inglesa “*These fortunate people*”, trabalho que foi inicialmente publicado como separata na coleção *Moçambique. Documentário Trimestral*, (1948,1947,1946,1942,1940) sendo posteriormente transformado em livro com o título “*Chopi Musicians: Their music, poetry and instruments* (1948).

Os estudos e análises feitos por Hugh Tracey, tomaram como base os primeiros registos escritos que se conhecem até hoje sobre as práticas performativas chope, de autoria de missionários portugueses no séc.XVI, abrindo também caminho para outras múltiplas intervenções analíticas de diferentes especialistas com orientações filosóficas e escolas de pensamento e, como bem refere Garcia (2012) de forma deslocada, fragmentada, “esteticamente diferente” e com uma ideológica orientada para uma epistemologia altamente centrada na construção do “outro”.

### **Até que ponto os discursos incorporados nas gravações ocultaram partes da performance que interessava registar? Seus impactos socioculturais e institucionais em Moçambique**

Segundo Miguel Garcia (2012), as análises das gravações que constam dos arquivos sonoros, induzem a algum tipo de excesso de confiança aparente no próprio instrumento de captação sonora. Pois, para os analistas que trabalharam sobre estes registos, consideraram estar perante expressões musicais autênticas, esquecendo que aquelas

expressões musicais foram gravadas em circunstâncias particulares, quer acústicas ou tecnológicas sujeitas à manipulação do indivíduo que operava o fonógrafo. Á priori, quando me refiro às circunstâncias de manipulação do processo de captação sonora, refiro-me precisamente ao lugar exótico e primitivo, atribuído às expressões e práticas performativas moçambicanas no imaginário europeu.

Portanto, os cilindros de cera e os fonógrafos utilizados nos finais do séc.XIX e inícios do séc. XX, apresentavam limitações técnicas expressas no tempo de registo do som (cerca de um minuto). As características destes aparelhos não permitiam grandes mobilidades nem capacidade de alcance de determinados ângulos de captação sonora, o que obrigava o operador do fonógrafo a parcelar ou simplesmente recortar partes da performance que não cabiam no tempo de gravação compatível do dispositivo. É preciso ressaltar que uma performance de um grupo de timbila em regra dura cerca de quarenta e cinco minutos ou mais, o dispositivo era neste sentido posto à prova.

Por um lado, as condições técnicas (tecnológicas acústicas e estéticas) do fonógrafo e do cilindro de cera, deram liberdade ao operador do aparelho de gravação para decidir as partes da performance que deveriam ser gravadas, a quem gravar, como gravar, quando iniciar e terminar a gravação. Por outro lado, cabia ainda ao operador do fonógrafo decidir quais as partes da performance que deveriam ser conservadas ou não. Neste sentido, e no caso das práticas performativas chope de Moçambique temos exemplos elucidativos em que Hugh Tracey manipula o cenário para fazer o registo sonoro .

Foi nestas condições, em que a tecnologia do fonógrafo e os cilindros de cera, congelaram expressões e práticas performativas para serem transcritas ou analisadas a posterior por um estudioso que não foi em muitos casos o seu colector. A sua criação visava satisfazer os princípios do imaginário sonoro europeu sobre as culturas consideradas exóticas ou primitivas.

Inspirando-nos nas referências que Miguel Garcia faz relativamente à constituição dos saberes sobre os cantos da Terra do Fogo na Argentina, feitos por Eric van Hornbostel, podemos fazer algumas analogias com as gravações feitas por Gunther Spannaus e analisadas por Marius Schneider em Moçambique num primeiro momento, e num segundo momento, feitas e analisadas por Hugh Tracey e outros investigadores que se basearam nas suas gravações para estudar as práticas performativas chope, tendo em conta o discurso etnomusicológico como um meio através do qual se constituíram os saberes sobre as práticas performativas chope.

Assim, a etnomusicologia, enquanto campo de produção de saberes, assenta nas propostas foucaultianas que atribuem importância à língua no processo de enunciação discursiva, referindo-se de modo concreto à capacidade do discurso para constituir novos saberes.

Nesta base, tomando em conta as opiniões de Miguel Garcia (2012) segundo as quais o saber etnomusicológico é produtor de saberes, leva-nos a associar à lógica de que os saberes sobre as expressões e práticas performativas moçambicanas foram constituídos a partir de múltiplos enunciados, propalados a partir de uma complexidade de sistemas de análises e representação das práticas performativas chope baseadas nos princípios teóricos, estéticos e ideológicos ocidentais, que corporizavam os estudos de Marius Schneider e Hugh Tracey.

Nas análises que Hugh Tracey faz às práticas performativas chope, são evidentes os exemplos que demonstram a sua admiração pela capacidade e complexidade das práticas

performativas chope e dos seus “performers” mas também deixa transparecer nas suas análises os valores estéticos e ideológicos que demarcam o imaginário eurocêntrico no campo da análise musical, ou seja, Hugh Tracey faz uma análise das práticas performativas chope utilizando um discurso comparativo que converge com a lógica do diretor do Arquivo Fonográfico de Berlim, Eric van Hornbostel, que privilegia uma dimensão sonora da música, rotulando os cantos Fueguinos da Terra do Fogo na Argentina como “música primitiva”, uma expressão que durante muito tempo marcou o imaginário europeu para justificar o registo, o armazenamento e o estudo das ditas “músicas primitivas”.

Esta linha de análise encontramos também em Hugh Tracey relativamente às práticas performativas chope assim como nalguns estudiosos tendencialmente mais radicais nas suas análises sobre as ditas “músicas primitivas” como foi o caso do posicionamento do maestro português Belo Marques.

Tomando em conta o que já foi exposto, podemos considerar que os discursos incorporados nos arquivos sonoros condicionaram e ocultaram partes da performance das práticas performativas chope com base num discurso etnomusicológico, que privilegiou na maioria dos casos, uma análise comparativa das expressões musicais e práticas performativas chope com as expressões musicais europeias, acabando por sobrepor as segundas os princípios estéticos e ideológicos dos contextos colonizados partindo do pressuposto que advogava o “primitivismo” das culturas não europeias.

Além disso, a tecnologia do fonógrafo recortou partes da performance porque não era capaz de registar, no caso da performance de um Mgodo chope, metade ou o tempo integral da performance, basta lembrar que neste aparelho apenas era possível fazer registos sonoros até cerca de um minuto contra os cerca de quarenta e cinco minutos de uma performance de um Mgodo chope.

É evidente a complexidade do problema. Esta situação implicou o recorte de várias partes da performance, a priorização de alguns instrumentos em detrimento de outros, assim como a “legitimação” das práticas performativas moçambicanas em detrimento de outras, porque a escolha dependia de quem gravava, o que deveria ser gravado, como, e o que deveria ser conservado ou não.

Numa segunda situação, o analista destes arquivos utilizando os princípios estéticos e ideológicos definidos no quadro do imaginário musical europeu, sobrepôs-se aos princípios estéticos e ideológicos das práticas performativas e expressões musicais das ditas “sociedades tradicionais ou primitivas” inclusas as chope, através de designações que na sua maioria estavam desenquadradas desses contextos ditos “primitivos”, a começar pelo próprio conceito de música. Sobre este conceito, sugiro a leitura do trabalho de Philippe Tagg (2002)<sup>66</sup> que discute com profundidade a definição do conceito de música em contextos extraeuropeus, mais precisamente na África Ocidental e Japão, onde o conceito de música, acaba por ser introduzido depois da expansão marítima europeia do séc.XV e, estes povos passaram a utilizar o conceito de música por empréstimo, quer dizer, segundo Philippe Tagg (2002) o conceito de música nestas sociedades teve que ser adaptado devido a presença europeia, ele não existe no mesmo sentido em que é entendido na sociedade ocidental.

O impacto sociocultural destes discursos, quer estéticos quer ideológicos, são a marca da colonialidade dos países que passaram pela experiência da colonização, tomando em

---

<sup>66</sup> Tagg, Philippe (2002) Towards a definition of the concept of Music.

conta a dimensão das repercussões deste fenómeno junto das antigas sociedades colonizadas, em todos os sentidos, este exemplo, enquadra-se nas discussões de Philippe Tagg quando refere que o conceito de música não é universal (Tagg, 2002).

Boaventura de Sousa Santos (2009) elucida-nos de forma clara sobre a dimensão do colonialismo, tal como o fazem autores como Dwight Conquergood (2002) ao referir com base no conceito “*subjugated knowledge*” emprestado de Michel Foucault, que na lógica das epistemologias dominantes, todo o tipo de conhecimento considerado como local, regional e vernacular “não sério”, ou *the low Other science*.

Portanto, esta atitude expressa de forma evidente o lugar que era atribuído às expressões musicais e práticas performativas das ditas sociedades sem escrita uma vez consideradas formas de conhecimento não válidas pela cultura dominante ou ainda, às quatro propostas apresentadas por Aníbal Quijano, associadas aos padrões do poder mundial, que consistem na articulação da colonialidade do poder, ou seja, a ideia de “raça” como fundamento do padrão universal de classificação social básica e de dominação social, do capitalismo, como padrão universal de exploração social, do Estado como forma central de controle da autoridade colectiva e o moderno Estado-nação como sua variante hegemónica e, finalmente o eurocentrismo como forma hegemónica de controle da subjetividade/ intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento. Portanto, no quadro do processo de constituição dos Estados-nação nas antigas colónias prevaleceu a lógica dominante, ou seja, em Moçambique depois da independência em 1975 até a atualidade, o modelo de análise das expressões musicais assim como das práticas performativas chope, é replicado dos modelos ocidentais, expressas nas transcrições chope feitas por vários agentes estrangeiros de produção do saber. Estes modelos foram também replicadas por vários estratos da sociedade artística e instituições do estado moçambicano, ao ponto de alguns círculos de opinião considerarem músico sério, aquele que domina a leitura da pauta musical, ou fazer música com ciência. No caso das entidades oficiais, a inclusão dos programas de ensino de música ocidental nas instituições de ensino, legitimou o discurso do poder dominante, mas também incluiu as expressões musicais e performativas numa categoria produzida no ocidente, a de expressões musicais tradicionais e práticas performativas tradicionais, uma espécie de “exótico” nacional. Este posicionamento remete-nos para uma atitude tipicamente ocidental em rotular e categorizar as práticas e expressões musicais.

### **Considerações finais**

Os discursos produzidos a partir dos arquivos sonoros por vários analistas ocidentais no curso da história das relações entre as epistemologias dominantes e as epistemologias subalternas, expressas nas práticas performativas chope em Moçambique, são consequência do colonialismo e do capitalismo que demarcou as relações entre a Europa e os povos não europeus, nomeadamente da África e América Latina tal como nos sugere Boaventura de Sousa Santos (2009). Esta lógica torna-se ainda mais evidente se considerarmos as cartografias abissais que de modo radical produziu fronteiras que dividiram duas realidades sociais distintas, a sociedade europeia, a que dita as regras do jogo, isto é, o poder hegemónico e as sociedades colonizadas, situadas do “outro lado da linha” enquanto realidade social inexistente sob qualquer forma. Portanto, a recusa da copresença das duas realidades sociais é a marca principal das cartografias abissais (Santos,2009:23) que vai demarcar todo o discurso que dirige a lógica das arquivos

sonoros nos finais do séc.XIX e inícios do séc. XX.

Este lugar resulta dos quatro pressupostos avançados por Aníbal Quijano (2002) e (Conquergood, 2002), mas que no trabalho de António Garcia Gutierrez (2004) intitulado “*Otra memória es posible*” é nos apresentada uma proposta da criação de uma filosofia que democratize a memória como forma de obter outros níveis de diálogos e que, tomem as fronteiras mais como pontos de contacto entre o mundo conhecido e a exo-textualidade (mundo desconhecido) criando assim maior pluralidade. Esta caminho é feito, em meu entender das possibilidades que existem para democratizar os arquivos digitais contemporâneos, partindo para um processo de descolonização da memória no qual o lugar do crítico subalterno desempenha um papel na construção de um diálogo epistemológico mais “pluritópico”.

### Referências bibliográficas

- Barlow, D. H. (2014). *Clinical handbook of psychological disorders: A step-by-step treatment manual*. Retrieved from <http://books.google.pt/books?id=FCTyAgAAQBAJ>
- García Gutierrez, António (2004). *Otra Memoria es Posible. Estratégias descolonizadoras del archivo mundial*. Buenos Aires: La Crujía.
- García, Miguel A (2011). “Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado”. In *Revista Artefilosofía*. Nº 11. Ouro Preto-MG. (pp.36-50).
- García, Miguel A (2012). *Etnografías del encuentro: Saberes y relatos sobre otras músicas*. 1ªed. Série Antropología. Buenos Aires. Ediciones del Sol.
- Conquergood, Dwight (2002). Performance Studies: Intervention and radical research. In. *The Drama Review* vol. 46 (2). (pp.145-156).
- Marques, José Belo (1943). *Estudos do folclore tsonga*. Lisboa: Ministério das colónias. Divisão de Publicações e Biblioteca.
- Santos, Boaventura de Sousa e Menezes, Maria Paula (orgs) (2009). *Epistemologias do Sul*. Almedina. Coimbra.
- Tagg, Philippe (2002). Toward a definition of music. *A short prehistory of popular music*. Liverpool. Institute of popular music. University of Liverpool.
- Tracey, Hugh (1948). Gentes afortunadas: Fabrico de timbila. In *Moçambique: Documentário Trimestral*, nº55 (pp.15-38)
- \_\_\_\_\_ (1948). Gentes afortunadas: As timbila, xilofones dos chopes”. In *Moçambique. Documentário Trimestral*, nº 54 (pp.97-117).
- \_\_\_\_\_ (1947). Gentes afortunadas: Os dançarinos e as danças. Ngodo de Catíni. Ngodo de Gomucómo”. In *Moçambique: Documentário Trimestral* nº50 (pp.69-106).
- \_\_\_\_\_ (1946, 1947). M’saho. Lírica. Justiça poética, In *Moçambique: Documentário Trimestral*. nº47 (Set.1946), p.103-119, nº48 (Dez.1946), p.77-120-nº49, (Mar.1947), p.83-113.
- \_\_\_\_\_ (1942). A música chope: ‘Gentes afortunadas. In *Moçambique: Documentário Trimestral*, nº46. (pp.69-136).
- \_\_\_\_\_ (1940). “Marimbas: Xilofones dos changanes”. In *Moçambique: Documentário Trimestral*, nº24. (pp.23-58).
- Material áudio: Discoteca da Rádio Moçambique (Maputo)

LP’s

Disco 1: Timbila ta Canda

Disco 2: Timbila ta Banguza

Disco 3: Timbila ta Mavila

## Revisitando o WC+1 – Espectáculo músico-performático-sanitário-escatológico

Eduardo Paes Barretto<sup>67</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

Fernanda Zanon Torchia

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

João Vilnei de Oliveira Filho

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade - i2ADS/FBAUP; Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte - LICCA/UFC

**Resumo:** WC + 1 was a spectacle performed on 7 and 8 December 2014, as an expansion of the "I Seminário de Criação Compartilhada" in Aveiro, guided by Luca Belcastro, which aimed to promote the development of projects for the creation of works with an emphasis on collaborative work between the performance and the composition.

In this article, we present the construction of this particular WC in a personal tone, as a reflection of each author's relationship with the development of the show, and we discuss views on the process of collective and multidisciplinary creation.

**Palavras-chave:** Colaborative creation, House, Musical spectacle, Germina.Cciones, WC

Este artigo é, pelo menos, três artigos.

Introdução e conclusão foram escritas "a seis mãos", como era de se esperar em um texto com mais de um autor.

O miolo traz três diferentes olhares sobre o WC+1. Eduardo começa, escrevendo sobre seu envolvimento nas primeiras reuniões do Germina.Cciones e sua visão dos trabalhos desenvolvidos. Na sequência, Fernanda traz um olhar duplo, de espectadora e de quem acompanhou o processo de criação do espetáculo através da convivência direta com o grupo que nele participou. João finaliza, relacionando a montagem do espetáculo à pesquisa que atualmente desenvolve.

As três partes do artigo foram escritas sem que seus autores soubessem o que estava a ser descrito pelo companheiro. Essa opção permite que surjam visões diferentes sobre experiências partilhadas e dá margem à construção de um texto com mais vozes, que se aproxima à experiência coletiva de montagem do espetáculo.

É somente antes de se escrever a conclusão que os autores partilharão entre si os textos produzidos. Da reflexão sobre essa leitura e do recorte-e-cola desse novo texto 3-em-1 será escrita a última parte do texto.

Quem sabe assim, no final, este artigo seja muito mais que três.

### Eduardo

Meu envolvimento com o WC+1 começou em meados do mês de julho de 2014, em virtude do "Seminário de Criação Compartilhada", ministrado por Luca Belcastro, idealizador da "Plataforma Cultural Internacional Germina.Cciones"<sup>68</sup>, em sua segunda vinda à Aveiro. A proposta do projeto era desvincular a distinção entre o compositor e instrumentista e que repercutem nas palavras de Murray Schafer:

<sup>67</sup> Email: dudubarretto@gmail.com

<sup>68</sup> Mais informações em [www.germinaciones.org](http://www.germinaciones.org).



Hoje há uma tendência para a fusão destas coisas. Obviamente eu sou o autor e compositor de muito material que está neste trabalho. Mas não sou o compositor de tudo. E talvez você não consiga dizer o que foi meu e o que foi de outra pessoa. E espero que este seja o caso no final. Nós não saberemos. (1994, 113)

Assim, este processo criativo estaria apoiado na interação dialógica gerada entre os indivíduos envolvidos neste coletivo, e seria construída a partir do entendimento intersubjetivo e na relação consensual entre seus componentes.

Senti-me bastante motivado por estas qualidades, uma vez que elas iam ao encontro de anseios concernentes à minha atividade artística. Estava à procura de formas alternativas para dar vazão à criatividade, e acreditava que um espaço capaz de propiciar uma orientação horizontal e não-hierárquica entre as pessoas seria um terreno fértil para fomentar a troca, o debate e a inventividade. Somado a isso, a própria socialização em si já despontava como mais-valia, já que o ambiente durante o trabalho como intérprete solista é amiúde marcado por um individualismo-solitário<sup>69</sup>. E ainda, trabalhando durante anos como guitarrista solista, era-me importante buscar meios de me identificar mais como artista, em sentido mais abrangente que meramente limitar-me a ser um instrumentista especializado.

Avalio que esta proposta transdisciplinar cumpriu um papel de grande aprendizado com outras artes (cênicas, performance, e música; e mesmo dentro dessa, entre compositores e intérpretes), sendo essa pluralidade bastante enriquecedora para ampliar meus horizontes de atuação. Inclusive, o exercício de romper com o foco habitual, centrado exclusivo e excessivamente no alto rendimento técnico da performance musical, contribuiu ainda de forma colateral na diminuição dos níveis de ansiedade.

É evidente que nem tudo foi “mil maravilhas”. Também fez parte deste aprendizado momentos menos agradáveis, exaustivos e desgastantes. Os encontros e posteriores ensaios aconteciam com periodicidade semanal, durante o horário pós-laboral. Dado que era um grupo grande e heterogêneo, a presença periódica, a pontualidade de horário e os diferentes comprometimentos (ou a falta deles), decorrente das prioridades e interesses de cada um em abraçar a causa comum, deu margem para que houvesse, por vezes, desentendimentos e discussões.

Ainda na fase de adaptação à proposta de trabalho, meu intuito era o de, pelo menos a princípio, conhecer e contribuir com o que estivesse ao meu alcance em propostas já existentes. A temática da casa de banho já havia sido estabelecida pelos membros participantes desde o primeiro encontro com o Luca, realizado alguns meses antes. Foi curioso notar que, por mais natural e cotidiano que fossem, o fato de trazer a tona assuntos como necessidades escatológicas, dejetos e outros tópicos considerados constrangedores, gerou uma espécie de tabu em parcela da audiência que se sentiu desconfortável perante a situação de estar, de certa forma, expondo suas intimidades. Muito em virtude dos assuntos levantados nas primeiras reuniões, resolvi comentar (em

---

<sup>69</sup> A despeito do aparente pleonasmo, considero aqui o “individualismo” (enquanto substantivo) como uma descrição objetiva de uma situação, ao passo que “solitário” (enquanto adjetivo) manifesta a repercussão emocional subjetiva acarretada por aquele estado. Por exemplo, uma corrida pode ser interpretada de diversas maneiras: devido à uma impossibilidade de conter alegria; à pressa de cumprir um horário; como forma de extravasar energia...

tom de convite) com João, uma vez que ele estava no processo de preparação do projeto no âmbito de sua investigação de doutoramento, “a construção da Casa Impossível”. Passada a interrupção das férias de verão, e após o primeiro ou segundo encontro desde sua adesão, surpreendi-me ao saber que me havia escalado como responsável pela “produção” do projeto de performance/instalação “a casa de banho da Casa Impossível”. Conforme descrito pelo próprio João:

Durante o período de ensaios para o primeiro PRISMAS [Festival Permanente de Criação] estarei vivendo nessa casa e pretendo viver os ensaios gerais como a casa de banho da “Casa Impossível”: tomar um duche, lavar os dentes, usar fio dental, urinar, pentear-me, secar o cabelo... enfim, introduzir nos ensaios gerais a experiência de utilização de uma casa de banho real. Em Novembro [até então a data prevista para a apresentação do espetáculo] será apresentado o registo dessas ações, de alguma maneira que eu pra já desconheço.

De fato, os resultados aos quais chegaríamos ainda eram totalmente desconhecidos... Jamais poderia vislumbrar que ficaria nas inusitadas situações de cantarolar, seminu no duche (Imagem 1), músicas do cancionero infantil; de me enrolar, feito múmia, com papel higiênico (imagem 2); ou ainda de entrar a caráter formal para tocar uma peça e – intencionalmente – ser acometido por um surto contagiante de comichões...



Imagem 1. Eduardo ao duche.



Imagem 2. Enrolados, a volta da sanita.

Além da temática, a estrutura das diversas cenas do espetáculo também foram relevantes para conferir unidade ao WC+1, evitando que ele aparentasse a uma coletânea seccionada de cenas avulsas. Nessa perspectiva, o espetáculo pode ser dividido em duas partes reversíveis, como um palíndromo. Este nível subdivide-se, por sua vez, em outros dois pares (AB-BA): a primeira cena categorizada em “A” foi “Fräulein im Spiegel” (a’), enquanto a última foi “Espelhos” (a”). Ambas estavam baseadas em poemas, – de Arthur Schnitzler e Clarice Lispector, respetivamente – exploravam reflexos e foram protagonizadas pela mesma atriz. As duas cenas identificadas como “B”, “Portal dos Sonhos” (b’) e “A Corda e o Espaço Inconectável” (b”), abordam o dilema entre “despertar para a realidade”, ainda que efêmera e inexorável, ou permanecer com um contentamento ilusório. Neles, a casa de banho é encarada como lugar de privacidade e refúgio para se refletir sobre a vida. Daí resulta um novo desmembramento: a’-b’-b”-a”. Costurando estas cenas de atmosfera mais densa, as miniaturas apresentadas pelo João e por mim (x) conferiam coesão e, ao mesmo

tempo, contraste. "Gêmeos" (X) é a cena central, espécie de eixo de simetria, e a única muda do espetáculo. Ela mesma, conforme o próprio nome já sugere, é formada por um dístico de identidade semelhante.

O desdobramento final, portanto, fica da seguinte maneira: a'-x-b'-X-b"-x-a".

### **Fernanda**

Acompanhei o processo de criação do WC+1 de fora, ouvindo o que o Dudu e o João contavam quando chegavam em casa depois dos ensaios. A impressão que tive é que nem eles sabiam ao certo como seria o espetáculo. Confesso que fiquei surpreendida, pois não esperava que o resultado final fosse ficar tão interessante e envolvente.

Particpei do primeiro encontro com o Luca Belcastro, mas não quis continuar no projeto por já ter uma experiência de trabalho em grupo. Naquele momento, não estava disposta a usar o meu tempo para participar de projetos e já previ que alguns atrasos e problemas poderiam acontecer.

Um dos aspetos interessantes na conceção do WC+1 foi a criação coletiva. Até onde percebi, não havia somente músicos atuando. Havia atores e performers. Com isso, o espetáculo não era um concerto, nem *show*, nem peça teatral e nem uma performance. Era tudo isso e nada disso: era algo único, com personalidade.

Nunca havia assistido uma apresentação cujo tema fosse a casa de banho. A começar por isso, o WC+1 já se fez diferente, ao abordar um tema ao qual não nos costumamos ater, ou sobre o qual não queremos conversar. O WC+1 abordou temas como nossa imagem refletida no espelho, nossos afazeres na casa de banho que vão além de nos aliviarmos, nossas intimidades com o local, onde cantamos sem timidez e tiramos a roupa sem pudor. Ao longo do espetáculo, sensações contrastantes surgiam. Sensação de nojo ao ver o João beber a própria urina, sensação de vergonha por ver o Dudu tirar a toalha, sensação de apreensão por não saber se o Gerson tiraria as calças e mostraria sua parte íntima (que naquele momento deixaria de ser íntima e seria pública). As cenas não tinham conexão, a meu ver, mas permearam o fio condutor que era a casa de banho e seus múltiplos significados.

E dessa forma o espetáculo acabava mas continuava em minha mente. Após assistir ao WC+1, comecei a refletir sobre essas sensações que me incomodaram. Por que temos nojo de algo que é nosso? Por que a urina e as fezes são "seres estranhos e nojentos" se elas vêm de nós mesmos? Por que sentimos vergonha pelo corpo nu? Passaram-se alguns meses e eu ainda não sei responder essas questões. Deve ser porque ainda não estou preparada para falar sobre isso.

### **João**

Um dia, Eduardo convidou-me para um encontro do "Germina.Cciones Portugal". A ideia era dar continuidade aos trabalhos realizados anteriormente, a partir da montagem de um espetáculo que os integrasse e que fosse construído por várias mãos.

Aquilo que me seduziu a participar do projeto foi seu tema, devido principalmente à aproximação que poderia construir com minha pesquisa de doutoramento: a casa de banho.

No âmbito da minha pesquisa, procuro conjugar o trabalho teórico ao prático no desenvolver de ações que discutam possíveis relações entre o trabalho artístico na cidade

e a idiorritmia<sup>70</sup>, conceito retomado por Barthes (2003). É na articulação entre leituras sobre jogo, cidade e performance, a reflexão sobre artistas com preocupações similares e os trabalhos que realizei, que costuro "a construção da Casa Impossível". Com ela, proponho o exercício de pensar e construir uma casa como se pensa e constrói uma cidade, transformando ruas em corredores, bancos de praça em salas de jantar ou o vizinho em *room-mate*. No fim, descobrir formas de viver e trabalhar a cidade como se de uma grande casa se tratasse (Monteys and Fuertes 2011:12), a partir de uma relação de intimidade dos diferentes espaços de ambas, com base em uma "troca de memórias e de sentidos" (Canton 2009, 35), matéria tão rica em interesse e potencialidades.

Participar do projeto parecia-me uma boa oportunidade de incluir aquela casa de banho à Casa que estava a construir. Foi assim que comecei a participar dos encontros de preparação do espetáculo.

No mesmo dia em que iniciei os "33 vídeos para a Casa Impossível"<sup>71</sup>, projeto que registava com um vídeo diário o período que usei espaços de Aveiro como espaços de casa, passei a escrever pequenas atas dos encontros que realizávamos no Germinações. É a partir dessa documentação que irei construir este texto.

No mesmo dia em que ganhou nome, WC+1, o espetáculo dividiu-se em dois. Em 09/09, decidiu-se que a primeira parte incluiria os trabalhos inseridos na temática da casa de banho. A segunda seria uma apresentação musical de parte do grupo que não se sentira atraído pelo tema. Esse "+1", tal qual era pensado na altura, não foi realizado, apesar do nome ter sido mantido. A possibilidade e a abertura para a mudança parece-me uma característica marcante em projetos dessa natureza e que pode ser encontrada, como escreve Guerrero, na ideia de projeto de casa: "a passagem ao objecto, à casa, traz consigo uma ou outra surpresa imprevisível, não projectada ou não contemplada" (2011, 12). Sem a possibilidade de ser realizado, e com algum "jogo de cintura", "+1" transformou-se num momento de celebração, no qual partilhámos minis com o público à entrada do GrETUA<sup>72</sup> após o espetáculo.

Em 20/10, o WC+1 ganhou novas datas, 7 e 8 de dezembro. Também nesse dia soubemos que Gerson, um dos participantes do grupo, já criara uma iguana chamada "Jones, Iguana Jones"<sup>73</sup>.

Em 10/11, menos de um mês antes da estreia, eu e Eduardo apresentámos ao grupo a nossa ideia, uma cena dividida em quatro *sketches*, que serviriam para, ao mesmo tempo, separar e unir os demais trabalhos<sup>74</sup>. O primeiro *sketch* é uma espécie de história da limpeza, escrita a partir da relação de diferentes povos com a água e a higiene (Bryson 2011). No segundo, Eduardo toma um duche e canta em um dos lados do palco, enquanto troco repetidamente de roupa<sup>75</sup>. No terceiro, sentados à sanita e sem falar, primeiro Eduardo bebe uma grande quantidade de água de uma garrafa para, em seguida, ser substituído por mim que volto a encher a garrafa com urina e beber no mesmo sítio em que

<sup>70</sup> "Sem ligação direta com a vida conventual, a idiorritmia designa igualmente, no curso de Barthes, todos os empreendimentos que conciliam ou tentam conciliar a vida coletiva e a vida individual, a independência do sujeito e a sociabilidade do grupo." (Barthes 2003, XXXIII)

<sup>71</sup> Mais informações em [www.youtube.com/jvilnei](http://www.youtube.com/jvilnei).

<sup>72</sup> Grupo Experimental de Teatro de Aveiro.

<sup>73</sup> Parte da documentação presente nas atas reúne frases descontextualizadas, que surgiram durante as reuniões. A Iguana Jones foi uma dessas frases.

<sup>74</sup> Um dos trabalhos, "Portal de Sonhos", era dividido em dois momentos.

<sup>75</sup> Essas roupas foram utilizadas durante a fase final de trabalhos da Casa e podem ser visualizadas em [www.fb.com/joaovilnei](http://www.fb.com/joaovilnei).

ele bebeu. Na última, enrolados em papel higiénico, recitamos trechos do capítulo "banheiros", de "A Casa Subjetiva", quando a autora chega a conclusão de que pouco importam os modernos aparelhos presentes nas atuais casas de banho; no final, "caga-se" (Brandão 2002, 116). E pronto.

A reunião seguinte, no dia 17, foi a última com registo em ata e marca o primeiro ensaio geral.

Com bilhetes a 3 euros, o dinheiro levantado pelo espetáculo foi suficiente para pagar gastos com a compra de equipamentos e as minis do "+1", além de financiar parte de um jantar comemorativo no japonês.

### **Conclusão**

Sentamos os três juntos em 19/05/2015. Depois de revisada, a introdução foi mantida tal qual estava antes de partilharmos os textos.

Cada um leu o texto do outro e escreveu comentários. Depois, Eduardo foi o primeiro a rever o seu texto, em voz alta. Seguido por Fernanda, Eduardo novamente e, por fim, João. João uniformizou os termos comuns aos três.

Durante a leitura, comemos pão de queijo com Compal laranja. E decidimos que este fim seria uma conversa. **Eduardo é o negrito**, *Fernanda o itálico* e João o sublinhado.

*Um dos pontos interessantes que pude observar como espetadora foi, ao fim do espetáculo, ouvir os comentários do público relacionados ao João ter bebido ou não urina. Será que o público não quis acreditar...?*

*Acho que as pessoas não estavam preparadas para aquilo, o que é bom. Para mim, uma das ideias da arte é tirar as pessoas do lugar dela, fazerem-nas refletir, e o WC+1 proporcionou isso.*

Não me importa muito se as pessoas tiveram consciência do que aquilo foi. Foi urina porque fez sentido na construção da cena e não para assustar. Tanto é que o momento em que volto a encher o recipiente com urina é feito de costas para o palco.

Hum... E o que mais, Eduardo?

**Os apontamentos que fiz aqui já apareceram... Não me parece que seja preciso comentar muito mais...**

*Vocês acham mesmo que foi uma criação coletiva? Porque a impressão que eu tenho às vezes é que foi mais coletivo entre vocês dois...*

Vocês querem mesmo falar disso?

**Eu posso falar. Eu acho que houve diferentes graus de envolvimento... Em alguns trabalhos houve sim um diálogo mais próximo e recorrente. Quando havia as reuniões, toda a gente comentava e isso claramente interferia nos caminhos que o projeto tomava...**

Mas 'tás a falar da tua experiência, não é? Achas que isso aconteceu no espetáculo como um todo?

**Acho que sim. Em muitos trabalhos isso foi visível, essa troca e alimentação.**

*Então foi coletivo em diferentes níveis. Não é?*

**Acho que sim.**

Sim.

**Bom, e o resultado final foi melhor do que eu esperava. Pelo menos até uma semana antes do espetáculo...**

Hehe...

## **Bibliografia**

- Barthes, Roland. 2003. Como Viver Junto : Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos : cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Edited by Claude Coste. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes.
- Brandão, Ludmila de Lima. 2002. A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bryson, Bill. 2011. Em uma casa – Uma breve história da vida doméstica. São Paulo: Companhia das Letras.
- Canton, Katia. 2009. Espaço e Lugar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Guerrero, Julián Santos. 2011. "A casa como problema." In Pensar a casa. conferências da casa, 1, 9–26. S. M. Feira: Associação Casa da Arquitectura.
- Monteys, Xavier and Fuertes, Pere. 2011. Casa collage - un ensayo sobre la arquitectura de la casa. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Schafer, Murray. 1994. "Encontro com R. Murray Schafer". In Cadernos de estudo: educação musical, nº 4/5, Novembro, p. 107-116. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG.

## The "Dolls" of Lina Pires de Campos for piano: teaching and performance subsidies

Ellen de Albuquerque Boger Stencil<sup>76</sup>  
UNICAMP/UNASP, Brasil

Maria José Dias Carrasqueira de Moraes  
UNICAMP, Brasil

**Abstract:** Musical scores constitute an important element in the development of expertise in musicians, especially from western tonal traditions. This research aims to identify and to outline the pedagogical and interpretative approaches in the pieces called "Bonecas (Dolls)", of Brazilian Composer Lina Pires de Campos (1918 - 2003). This repertoire is important for late beginners up to intermediate students, to achieve accuracy for a good performance, because it involves many mental messages and physical coordination. It proposes to present the performance dimensions that were used in the pieces as well as identifies, analyses and outlines the pedagogical aspects of them. This paper focus the importance of performance teaching, and how the teacher can guide the student to develop musicality and artistic creation, through musical understanding. Those Brazilian pieces can be an introduction to a piano repertoire which is full of rhythmic vitality, rich in ethnic heritage and folk music and the students can found joy in learning them. To teach performance by means of specific repertoire creates moments for learning and developing independence and increasing expectations for musical life.

**Keywords:** Piano teaching and performance; Brazilian piano

This paper aims to identify and to outline the pedagogical and interpretative approaches in the pieces called "Dolls" of a Brazilian Composer Lina Pires de Campos (1918-2003). It proposes to present the performance dimensions that was used in the pieces as well as identify analyses and outline the pedagogical aspects of them. This paper focus in the importance of performance teaching and how the teacher is responsible to allow the student to develop a musical understanding, musicality and artistic creation. Pires was a pianist, composer and educator. She loved teaching and wrote many little pieces for piano teaching as well as piano repertoire. She studied piano with Magdalena Tagliaferro from whom was assistant until 1964. She studies composition with Camargo Guarnieri for more than twenty-five years.

She won several prizes, among theme the second place in the contest "A canção Brasileira" from MEC radio, of Rio de Janeiro with the work "Embolada"; "Roquette Pinto Medal" in the MEC radio contest with "Ciclo da Boneca" both in 1961; "Honorable Mention" in the competition for classical guitar "Vitale-Funarte" with the work "Ponteio e Tocatina" in 1979 (Caciattore, 2005). Her compositions were published for Irmãos Vitale, Ricordi, Musicália and Cultura Musical Editors. In 1977 the Brazilian Ministry of International Relations published her catalog of original compositions (Soares, 2002, 32). She continued with an active life, teaching and writing until near her death in April 14 of 2003.

According to the catalog of Lina Pires de Campos, her piano consists of twenty two pieces. (Migliavacca, 1977, 4). The "Bonecas" is a set of five little pieces called: *Boneca Faceira* (Coquette Doll), *Boneca Contente* (Joyful Doll), *Boneca Tristonha* (Sadly Doll), *Boneca Feliz* (Happy Doll) and *Boneca Brejeira* (Delicate Doll). It presents great variety and teaching devices. Both hands are written in G clef, but it has great complexity and asks for maturity of the interpreter due to the use of her poliphonic style of writing, including also changes of positions, fingering and articulations.

The performance as an act of conducting a manifestation of sound, is an area that requires

---

<sup>76</sup> Email: ellen.stencil@unasp.edu.br

greater attention in musical teaching. Reimer (2009, 203) affirms that the concern is not about the level of technical ability but "with what students are or are not learning beyond the level of proficient sound production". For him, the students should learn how to play with "musically authentic, genuinely expressive, fully artistic, and thereby deeply satisfying for themselves and their audiences". However, what we see is that often the teaching is limited to the production of correct notes from the teacher's instructions, generating dependence rather than musical independence. With the lack of musical understanding coming from the limitation of musical perception, there is a failure in the development of the work and in the acquisition of a mature artistic performance.

In the same way, Borém (2006, 48) presents the importance of teaching performance, saying: often mistakenly we tend to value the technical virtuosity of the students as if we could compensate for their lack of musicality. He thinks that the artistic level can and should be developed at all technical music levels and is connected directly to the degree of opening of sensory channels through which we perceive and express.

For Perkins (1993) understanding is being able to perform various actions or performances that show the apprehension of a subject and at the same time progressing. At any situation, the student needs to be able to think and act with flexibility with what one knows. The focus is on the ability of performance and execution with understanding. Thus the subject studied should be applied in various ways and creating various relationships with the subject. The student should be able to explain, give examples, generalize, apply concepts, make an analogy, represent a different way and so on.

The teacher should be able to help their students internalize musical models - internal representations of appropriate musical expressions - that form the basis for making decisions at the time of performance. This suggests that the good performance teacher develops in its students musical mental models as a means to achieve independence, musicality and artistic creation.

The perception of expressive factors must be nurtured and developed through education and experience. It is very important that students are taught to perceive and understand the musical communication. For Friberg and Battel (2002, 212) know the basics of communication structure is probably more important in the early stages of learning an instrument, because once these basics are mastered, both in theory and performance will possibly be easier develop language and allow individual artistic development attractive. The use of verbal explanation about what is expected of the performer must come before listening to the work. The nuance is crucial for expressive performance and should be taught by demonstration and imitation.

Reimer (2009, 209) says: "performance teachers must be able to help their students internalize musical models - inner representations of appropriate musical expression - which form the basis for independent artistic decisions carried out in acts of performance". The mental/music models must be means, not ends for performance. The end is realized in the performer artistic actions and not in the teachers internalized models. It is necessary that students take ownership of models created by themselves to enable them to become independent musicians and artists.

After the structural analysis of each piece will be presented didactic-interpretation suggestions for the piano, which will be highlighted specific techniques for reading and consequent understanding of musical structure and performance. The analysis aims to conduct a survey of technical compositional involved in order to propose procedures for



practicing. This research will examine the use to which the composer makes of the articulation signs and dynamics inherent in writing and pianistic gesture. Some of the aspects are: slurs, phrases, staccato touch, the accent, the repeated notes, the balance between melody and accompaniment, the use of the pedal, fingering, pauses, ornaments, and others factors that influence the expression in musical performance (Last, 1983, 1984; Bastien, 1977; Agay, 1981; Uszler, Gordon and Smith 1991, 2000; Campos, 1987; Juslin, 2003).

For Gordon (2006, 62) "during this process analysis acts as the zoom lens of a camera, it can work in short, showing details for the organization and assimilation, or may involve large segments, as the whole performance, accumulating complete information". The analysis denotes a targeted search, suggesting a process useful, efficient and supportive. To devote time to the analysis, it is assumed that there will be a greater understanding of the part that we want to present, and that this knowledge will be translated into the ability to play powerfully and with understanding. Analyze the structure of the piece leads to an awareness that produces awareness of musical performance. When we present a play, we need to think in musical result of the moves made and not where muscles and tendons are operating the action (Gordon, 2006, 63).

This Brazilian composer had the ability to develop a piano and musical language that is a tool for the student to understand the basic musical elements and the architectonic qualities of music, leading to an intelligently interpretation of it. His musical language needs to be analyzed and performed for a successful communication of the composer's intention. To know and learn the pieces of Lina Pires de Campos is to enjoy an introduction to repertoire keyboard music which is full of rhythmic vitality and rich in ethnic heritage and folk music.

"The Dolls" have great value for educational use with wide musical content and attractiveness. Students who play these parts are involved with the technique and feel excited about their implementation.

Regarding the rhythms there is great variety of complex groupings and subdivisions, as shown in Table 01.






Works	Used Rhythms
1. Boneca Faceira	
2. Boneca Contente	
3. Boneca Tristonha	
4. Boneca Feliz	
5. Boneca Brejeira	

Table 1. Rhythms used

It is important to observe as the composer uses the dynamics sights and words that represents the expressive character of the work. She indicates the metronome marks for each piece. It is also interesting the way that she uses the crescendo and diminuendo signs

to show the nuances of each phrase. See Table 02.

Work	Andamento	Expressive Character
1. Boneca Faceira	<i>Alegre e ritmado</i> ♩ = 72	mf, f, p, dim., rit...aos poucos
2. Boneca Contente	♩ = 132	Ligado, cantando e expressivo, p, mf, bem ligado, f, rall.
3. Boneca Tristonha	<i>Com simplicidade</i> ♩ = 72	p, mf, cantando, a tempo, rit,
4. Boneca Feliz	<i>Vivo e bem ritmado</i> ♩ = 86	mf, Cresc., f, poco rit., a tempo, dim., p, rall.
5. Boneca Brejeira	<i>Simples e Ritmado</i> ♩ = 100	p, mf, cresc. até o fim.

Table 02. Tempo Marks and Expressive Character

The piano teaching aspects are present on Table 03.

Obra	Aspectos Didáticos
1. Boneca Faceira	Melody in the RH, hands independence, double thirds in LH;
2. Boneca Contente	Melody shift between RH and LH; , broken chords in the accompaniment ;
3. Boneca Tristonha	Hands Independence; extensive use of contrary motion between hands;
4. Boneca Feliz	Articulation of double thirds in the LH; hands Independence; articulations of phrases;
5. Boneca Brejeira	Hands Independence; variety of the articulation; rhythmic variety;

Table 03. Teaching devices

Below I am presenting the first line of each piece in order to demonstrate some of the aspects explained above. At the beginning of each piece is show the metronome mark and the tempo marks, usually using words that express the character of the doll, like happy, simple, and alive with strong rhythm. In the first, "Boneca Faceira" appears the double slur in the left hand during the whole piece. See Figure 1.

# 1. Boneca Faceira

LINA PIRES DE CAMPOS

Alegre e ritmado (♩ = 72)

Musical score for the first line of 'Boneca Faceira'. It is written for piano in 2/4 time. The tempo is 'Alegre e ritmado' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score consists of two staves. The right hand has a melody with slurs and fingerings (4, 1, 2, 4, 1, 2, 1). The left hand has a diatonic accompaniment with fingerings (2, 3, 5, 3, 5). The dynamic marking is *mf*.

Figure 1. First Line of "Boneca Faceira"

The "Boneca Contente" beginning with part play between hands. The left hand melody is in diatonic sequence. The accompaniment in right hand may be practiced very smooth, considering that they have fingering change and a repeated note that needs to be soft. See figure 2.

# 2. Boneca Contente

LINA PIRES DE CAMPOS

Musical score for the first line of 'Boneca Contente'. It is written for piano in 4/4 time. The score consists of two staves. The right hand has a melody with slurs and fingerings (1, 2, 5, 3, 2, 5, 3). The left hand has a diatonic accompaniment with fingerings (2, 4, 2, 1, 3). The dynamic marking is *mf*. The tempo is marked as  $\text{♩} = 132$ . The performance instruction is 'ligado cantando e expressivo'.

Figure 2. First line of "Boneca Contente"

In the next piece, all the left hand is written in the way that imitates the crying as if weeping. The right hand has the melody, full of slurs and legato touch. It is very good to develop hands independence. It is very sad and soft.

# 3. Boneca Tristonha

LINA PIRES DE CAMPOS

Com simplicidade (♩ = 72)

Musical score for the first line of 'Boneca Tristonha'. It is written for piano in 2/4 time. The tempo is 'Com simplicidade' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score consists of two staves. The right hand has a melody with slurs and fingerings (3, 2, 4, 3). The left hand has a diatonic accompaniment with fingerings (2, 3, 2, 3). The dynamic marking is *p*.

Figure 3. First Line of "Boneca Tristonha"

The "Boneca Feliz" is fast and happy. The left hand plays double thirds with slurs in a very strong Brazilian rhythm. The melody should be in a singing way. See Figure 4.

## 4. Boneca Feliz

LINA PIRES DE CAMPOS

Vivo e bem ritmado ( $\text{♩} = 86$ )

PIANO

The musical score for "Boneca Feliz" is in 2/4 time. The tempo is "Vivo e bem ritmado" with a quarter note equal to 86 beats per minute. The piece is marked "PIANO" and "mf". The right hand plays a melody with slurs, and the left hand plays double thirds with slurs. Fingering numbers (1-5) are indicated for both hands.

Figure 4. First Line of "Boneca Feliz"

The last piece from the collection is fast and happy. The left hand has a staccato line throughout the piece. The right hand has the melody with notes in ups and downs movements. See figure 5.

## 5. Boneca Brejeira

LINA PIRES DE CAMPOS

Simples e ritmado ( $\text{♩} = 100$ )

PIANO

The musical score for "Boneca Brejeira" is in 2/4 time. The tempo is "Simples e ritmado" with a quarter note equal to 100 beats per minute. The piece is marked "PIANO" and "p". The right hand plays a melody with slurs, and the left hand plays a staccato line. Fingering numbers (1-5) are indicated for both hands.

Figure 5. First Line of "Boneca Brejeira"

Those pieces presents music quality and interest. This repertoire is important to consider for intermediate students to achieve accuracy for a good performance because it involves many mental messages and good physical coordination. To teach performance by means of specific repertoire creates a moment for learning and develop independence and increasing expectation for life.

### References

Agay, D. 1981. *Teaching Piano: A comprehensive Guide and Reference Book for the Instructor. Vol. I e II.* New York: Yorktown Music Press.

- Bastien, J. W. 1977. *How to teach piano successfully* (2º Edition ed.). California: Neil A. Kjos Music Co.
- Borem, F. 2006. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance. *Revista da ABEM*, 14.
- Campos, Lina Pires de. 1987. *Pedagogia e técnica pianística*. São Paulo: Ricordi.
- Friberg, A. &. 2002. *The Science and Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning*. . New York: Oxford University Press.
- Gordon, S. 2006. *Mastering the Art of Performance: A primer for Musicians*. . New York: Oxford University Press.
- Juslin, P. N. 2003. *Five facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance*. In: *Psychology of Music*. Sage.
- Last, J. 1983. *Interpretation in Piano Study*. . England: Oxford University Press.
- Migliavacca, A.M.; Milanesi, L.A.; Ferreira, P.A.M. 1977. Lina Pires de Campos: Catálogo de Obras. Ministério das Relações Exteriores.
- Perkins, D. 1993. Teaching for Understanding. *American Educator*. *The Professional Journal of the American Federation of Teachers*, XVII, p. 28-35.
- Reimer, B. 2009. *Seeking the Significance of Music Education. Essays and Reflections*. United States of America: MENC.
- Soares, Luciana. 2002. *Works for Piano by Brazilian Female Composers of the Twentieth Century: A Discussion and Catalogue*". Ed. University of Southern Mississippi.
- Usler, M., Gordon, S., & Smith, S. M. 2000. *The Well-Tempered Keyboard*. (2º Edição ed.). New York: Schirmer Books.

## O diálogo entre compositor e interprete na efetivação da Performance musical: aspectos interpretativos da Paixão segundo Alçaçus de Danilo Guanais (1965)

Erickinson Bezerra de Lima<sup>77</sup>

UFRN, Brasil

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

André Luiz Muniz Oliveira

UFRN, Brasil

**Abstract:** In this approach, we present the result of the relationship between the composer and the performer in the performative construction, with base in the work of the composer Danilo Guanais (\*1965): Paixão Segundo Alçaçus. In the preparation of the world premiere of the Paixão, I worked like conductor's assistant. During the rehearsals, we had some questions about the Guanais determinations in the score, that weren't feasible for the performance. These points were presented to the composer, others were observed by the Guanais during the preparation. How we'll view, the suggested changes were adopted by the composer, and corroborated by the own musical performance.

**Keywords:** Danilo Guanais, the composer and the performer, Paixão segundo Alçaçus

### Contextualização

A compressão das ideias musicais contidas no arquétipo de uma composição, é de fundamental relevância no constructo interpretativo de uma determinada obra. Analisá-las e cruzar as informações obtidas constituem por sua vez uma ferramenta coligada a este fazer, fundamentando assim, caminhos ou decisões performativas a serem tomadas perante a execução da composição.

Como poderemos visualizar no *corpus* deste trabalho, o dialogismo recíproco entre compositor e interprete, se mostrou profícuo na edificação interpretativa/performativa. Através deste dialogo sugerimos modificações que tornaram a composição mais fluída e exequível.

A consubstancialidade/exequibilidade das modificações da partitura, oriundas desta relação, foram corroboradas durante os ensaios para a estreia da obra<sup>78</sup>, junto a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Nossas sugestões — expostas neste artigo — foram então adotadas pelo compositor.

O paulistano mais potiguar<sup>79</sup> que São Paulo já produziu, nasceu em 29 de março de 1965, sua família mudou para Natal, Rio Grande do Norte, antes dele completar um ano de vida. Aos oito anos de idade, por questões de trabalho, seu pai foi transferido para Brasília. Na capital brasileira, o pequeno Danilo Cesar Guanais de Oliveira começou suas experiências musicais ao integrar a banda da escola da qual estudava.

Em 1978 Danilo Guanais retorna para Natal (RN), onde, atualmente, além de sua profícuo carreira de compositor, permanece integrando o quadro docente da Escola de Música da UFRN, lecionando disciplinas como: Folclore Brasileiro, Linguagem e Estruturação Musical,

<sup>77</sup> Email: erickinson\_l@yahoo.com.br

<sup>78</sup> A *word première* da Paixão segundo Alçaçus, ocorreu no dia 21 de Julho de 2014, na Paraíba, durante o V festival internacional de música de Campina Grande. Foram realizados ao todo seis ensaios, contando do dia 14 a 21/07/2014, dos quais participei efetivamente como Regente Assistente. Destes ensaios resultaram oito documentos audiovisuais. Estes evidenciam ajustes na obra que sugerimos ao compositor durante os procedimentos de preparação.

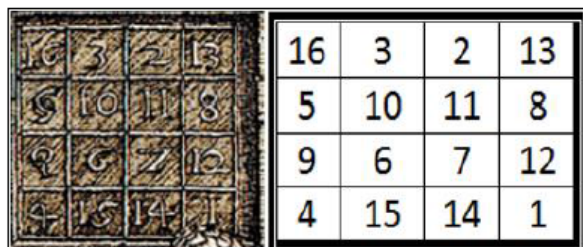
<sup>79</sup> Denominação utilizada para se referir aos moradores do estado do Rio Grande do Norte, assim como, norte rio-grandense ou rio-grandense-do-norte. Potiguar é palavra oriunda da língua Tupi, e significa “comedor de camarão”.

## Composição e Harmonia Tradicional.

### **A Paixão segundo Alcaçus**

A Composição em tela foi iniciada em 2010 e finalizada em 2013. Seu título *Paixão segundo Alcaçus* se deve pela inserção em sua estrutura das melodias remissivas aos romances de origem ibérica coletados na localidade de Alcaçus. Estruturada em doze movimentos para narrador, coro e quatro solistas. A orquestra é constituída por 16 solistas, cordas: um violão, violino, violoncelo e contrabaixo; Madeiras: flauta, oboé, clarinete em Sib/clarone e fagote; Metais: trompa, trompete, trombone e tuba. A percussão é constituída por quatro instrumentistas. Percussão 1: Tímpanos e pandeiro sinfônico; Percussão 2: glockenspiel, pratos a2, e pratos suspensos; Percussão 3: marimba caixa militar; e triângulo popular; Percussão 4: tubular bells, bombo, triângulo sinfônico. A *Paixão segundo Alcaçus* (2013), está estruturada sob texto de José Saramago (o evangelho segundo Jesus Cristo), evangelho de Marcos, e textos do próprio compositor. A obra tem como princípio originador a conexão entre ciências e artes. A partir de um princípio que possui características de determinação mística e científica, ao mesmo tempo em que exprimem o desejo do compositor com base na ciência (a matemática e a lógica no caso), para a construção dos materiais musicais através do quadrado mágico<sup>80</sup>. Na construção das escalas seriais da *Paixão*, Guanais manipula o quadrado mágico presente na obra *Melancolia I* (1514) do pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528). Este objeto também é conhecido como *Quadrado Mágico* de Dürer.

**Exemplo01:** Estrutura *Quadrado Mágico* de Dürer. *Paixão segundo Alcaçus*



16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Fonte: de Oliveira, 2010: 1010.

Guanais opta por restringir sua escolha aos quadrados de ordem 4x4, por estabelecerem proximidade ao total 12, número que estrutura uma série dodecafônica. Neste mesmo intento, o compositor delimita-se à escolha de quadrados mágicos com o algarismo 1 nos cantos, pois, através da redução dos algarismos, o compositor pretende iniciar as séries pela nota Dó.

Apesar da manipulação serialista na construção da *Paixão*, o cerne da obra está centrado nos ponteiros estéticos do Movimento Armorial, iniciativa artística que em 1970, visava com base em elementos da cultura popular nordestina criar um discurso erudito. O cruzamento estético entre o erudito e o popular nordestino, permeiam as premissas estéticas das composições de Guanais, assim, fazendo transcórrer por gerações os ideais artísticos do

<sup>80</sup> “Um quadrado mágico regular é obtido quando um conjunto de números é disposto numa construção de linhas e colunas de mesmo número de casas, de tal forma que a soma dos algarismos das colunas, das linhas e das duas principais diagonais seja sempre o mesmo [...]O quadrado regular mínimo tem nove casas, dispostas num quadrado 3 x 3”. (De Oliveira, 2010: 1008).

Armorial.

### **O diálogo entre o compositor e o regente (intérprete)**

No constructo interpretativo, investigar a relação e o comportamento das estruturas internas que engendram a composição de um autor vivo torna-se um fator importante. Para o compositor Danilo Guanais (2014), a relação compositor versus intérprete é um ponto de reciprocidade mútua e dialógica, do qual, cada um pode contribuir para o crescimento e aperfeiçoamento musical do outro.

O intérprete possui deveres e obrigações de carácter moral quando o compositor é vivo. A ignorância das indicações de execução musical determinadas pelo compositor corrobora uma deturpação de seus interesses, expondo ao público uma imagem equivocada da composição (Lopes 2010). De fato, tal argumento possui sua intrínseca importância, mas nos permite questionar: quando determinados apontamentos do compositor não são exequíveis na realidade performativa, ou sua notação não é clara, mesmo assim o intérprete tem que ser objetivo a tais fatos? A resposta pode ser óbvia aos olhos, porém, seria o intérprete mais ignorante ainda se com sua experiência não sugerisse pontos de melhoria que tornarão a obra mais fluida e exequível. Por vezes o compositor tem uma determinada concepção e a escreve no papel (partitura), mas, nem sempre a mesma quando executada corresponde a sua ideia original, ou não é totalmente exequível.

A relação dialógica entre intérprete e compositor pode ser considerada uma dilatação da obra escrita, uma vez que tal relação, pode potencializar o conteúdo presente tanto no procedimento criativo quanto ao que está determinado no corpo da obra. Brandino (2012) esboça delineações sobre alguns pontos pertinentes a esta relação.

O primeiro ponto exposto pelo autor é intitulado “Valorização e adaptação na obra das qualidades do intérprete”. Neste, é descrito que afora as alterações performativas advindas das apresentações da composição, o compositor escreve de acordo com as potencialidades técnicas e expressivas do intérprete. Este fator vem de encontro ao que Danilo Guanais nos expôs em entrevista, a composição foi pensada para ser executada pelos *ensembles* compostos por alunos e professores da Escola de Música da UFRN, explorando através desta composição seus potenciais técnicos e expressivos. “Se estas minhas composições serão fáceis para uma orquestra em Montreal ou Suíça tocar, por exemplo, isto é outro problema. Eu pensei nos alunos e professores da escola de música da UFRN, pra eles foi que compus” — nos relata Guanais (2014).

Os outros dois pontos expostos por Brandino (2012) correspondem respectivamente: “Aprimoramento da notação musical [e] Otimização da obra através da audição presencial”. O autor descreve as dificuldades que o intérprete tem ao se deparar com a notação de um determinado signo, que o impede de executá-lo com a precisão necessária. Este fator pode ser facilmente resolvido quando o intérprete estabelece o diálogo com o compositor, lhe evidenciando um possível aprimoramento. Conquanto ao segundo, trata da disposição do compositor em realizar modificações em sua composição após observar a sua execução.

Enquanto performer pude atuar como regente assistente na preparação da *world première* da *Paixão segundo Alcaçus*. Durante os ensaios foram surgindo questões referentes a notação e a exequibilidade das determinações de Guanais, que não eram factíveis para a performance. Tais apontamentos foram apresentados ao compositor e outros foram sendo observados pelo mesmo no decorrer da preparação.



### Modificações performático/interpretativas da Paixão

Um dos pontos que foi observado pelo compositor é referente a sua utilização de fermatas na composição. Durante sua observação aos ensaios, Guanais percebeu que as fermatas escritas não correspondiam ou preenchiam de fato a sua idealização, pois elas “quebravam” a continuidade do discurso musical. Sugerimos retirar todas as fermatas e executar sucintos *cedendo* retornando em seguida *a tempo*.

**Exemplo01** : Substituição das fermatas. (*Paixão segundo Alcaçus* – XI Crucificação, c. 189 ao 195).

The image displays a musical score for the XI Crucifixion from 'Paixão segundo Alcaçus'. The score is arranged in a system with six staves: S. Solo (Soprano Solo), M-S. Solo (Mezzo-Soprano Solo), T. Solo (Tenor Solo), B. Solo (Bass Solo), Vln. (Violin), and Vc. (Violoncello). The lyrics are written below the vocal staves. The score is marked with 'Cedendo Tempo' in red ink, indicating where fermatas have been removed. The tempo markings 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano) are also present. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Delineações em vermelho acrescentadas pelo autor desta dissertação.

Por outro lado, a ausência das fermatas em determinadas passagens narrativas prejudicavam a exequibilidade do excerto. Adicionar tal elemento foi por nós sugerido e acrescentado pelo compositor.

**Exemplo 02:** Acréscimo de fermatas. (*Paixão segundo Alcaçus* - II A ceia do Senhor, c. 70 ao 79).

The image displays a musical score for a symphony orchestra. The instruments listed on the left are Tpa. (Trumpet), Tbn. (Tuba), Timp. (Timpani), Pand. (Percussion), Perc A2 (Percussion), Congas, Cx. (Cymbal), Bomb. (Bass Drum), W.B. (Wood Block), V. (Violin), and Vião. (Viola). The score is in 7/8 time. Red semicircles are placed above the staves of the Tpa., Tbn., Timp., Pand., Perc A2, Congas, Cx., Bomb., W.B., and Vião parts, indicating the addition of fermatas. The vocal line (V.) has the lyrics: "Em verdade vos digo... que um dentre vós, que come comigo... me trairá." The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *ff*.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Delineações em vermelho acrescentadas pelo autor desta dissertação.

Outro ponto que constatamos nos ensaios concerne a mudança de instrumento do percussionista 3, da marimba para o triângulo. Considerando o andamento ( $\text{♩} = 240$ ) e o curto intervalo de pausas, não há tempo para que o instrumentista “largue” as baquetas da marimba e se posicione para a execução do triângulo.

**Exemplo 03:** inexecuibilidade na troca de instrumento, percussão 3 (marimba / triângulo). *Paixão segundo Alcaçus*: X- Os soldados zombam de Jesus. (c. 92 ao 101).

The image shows a musical score for three parts: Vião. (Viola), Tri. (Triangle), and Solo. The tempo is marked as  $\text{♩} = 240$ . The Vião. part is in *mp* and the Tri. part is in *p*. A red box highlights a section of the Vião. part where the instrument changes from marimba to triangle. The lyrics at the bottom are: "En - tão o - le - va - nam pra fo - ra, a fim de cru - ci - fi - cá - lo." The Solo part has a long note with a fermata.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

O trecho foi então reescrito no momento do ensaio da seguinte forma pelo compositor:

**Exemplo 04:** trecho reescrito, percussão 3 (marimba / triângulo). *Paixão segundo Alcaçus: X- Os soldados zombam de Jesus.* (c. 92 ao 101).

The image shows a musical score for percussion 3, consisting of three staves: Marimba (Mar.), Triangle (Tri.), and Solo. The score is in 2/4 time and starts at measure 240. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the Marimba part. The lyrics 'En-tão o le-va-ram pra fo-ra, a fim de cru-ci-fi-ca-lo.' are written below the Solo staff.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Salientamos que as sugestões interpretativas descritas no decorrer deste trabalho foram corroboradas na performance suas exequibilidades, ao mesmo tempo, em que foram revisadas pelo próprio compositor.

Danilo Guanais evidencia que o domínio textual traz à tona direcionamentos interpretativos dos quais, estão implícitos na partitura. Exemplo destes cita-se, as sobreposições textuais a estruturas musicais, que intensificam metaforicamente as condições emocionais dos personagens, bem como, justifica a utilização de alguns dos elementos oriundos da tradição popular. Isto justifica o importante domínio do intérprete (regente) sobre o texto, pois, o “significante literário reafirma sua relação contínua e sempre cambiante com a vacuidade do sentido musical” (Oliveira 2002, 144). Ponderemos o exemplo a seguir:

**Exemplo 05:** Estruturação do *Più Mosso*. *Paixão segundo Alcaçus* – VII Jesus perante Pilatos (c. 93 ao 101)

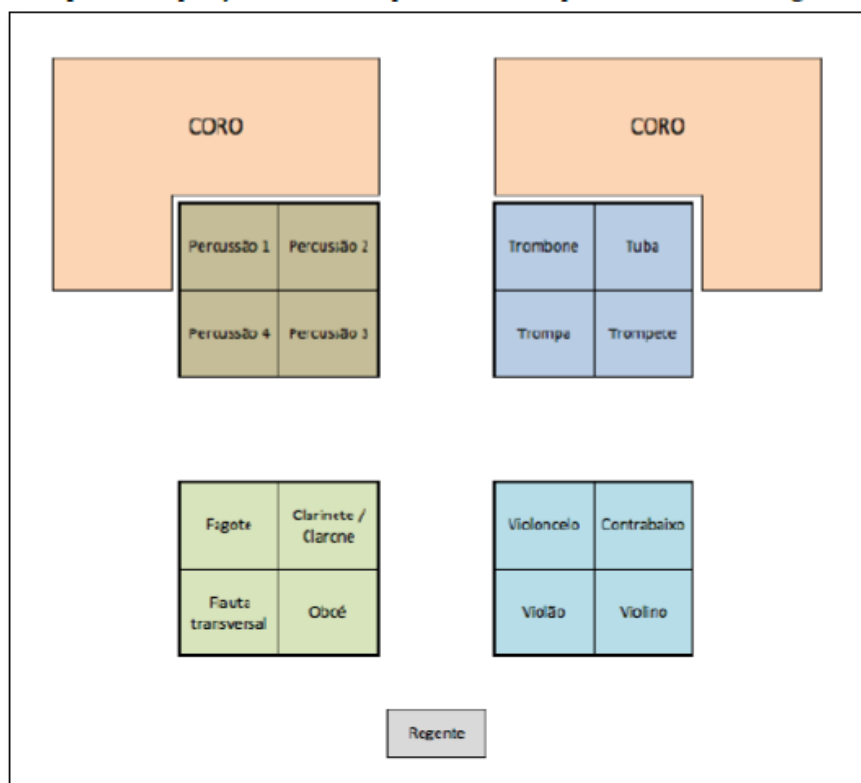
The image displays a musical score for a choral and instrumental work. At the top left, a tempo marking indicates a quarter note equals 68 (♩ = 68). The score is divided into two sections: the first section is marked *Più Mosso* in red, and the second section is marked *tempo primo* in blue. The tempo change occurs at measure 100. The score includes parts for Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Trombones (Tbu.), Percussion (Prt A2, Prt susp), Cymbals (Cx.), Bombs (Bomb.), and a Soloist (T. Solo). The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) are at the bottom, with lyrics in Portuguese: "No-va-men te e les gri-ta-ram: Cru-ci-fi-ca-o! Cru-ci-fi-ca-o! Cru-ci-fi-ca-o! Cru-ci-fi-ca-o! E Pi-la-tos lhes dis-se: Cru-ci-fi-ca-o! Cru-ci-fi-ca-o! Cru-ci-fi-ca-o! Cru-ci-fi-ca-o!". A red bracket highlights the *Più Mosso* section, and a blue bracket highlights the *tempo primo* section. A blue box highlights the lyrics "E Pi-la-tos lhes dis-se:" in the Soloist part.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Compassos com pausas foram omitidos.

Evidenciamos no exemplo supracitado, modificações realizadas a partir do direcionamento do discurso textual. Nos compassos 95 ao 99, 105 ao 109 o coro articula a palavra “crucifica-o”. Contudo, tendo por base a passagem bíblica estruturante destes excertos (Marcos 15:10-14), na qual se intensificam os vitupérios da turba contra Jesus, o contexto de “desordem”, que estes dois momentos exigem a si mesmos, não era atingido, pois o andamento grafado pelo compositor (♩ = 68) não favorece a obtenção do sentido contextual. Durante os ensaios, executamos nos compassos supracitados enérgicos e súbitos *Più Mosso*, retornando ao *tempo primo* ao termino dos excertos. O resultado que esperávamos foi alcançado, e este êxito performativo que ora experimentamos e sugerimos, foi então adotado pelo compositor.

Na *Paixão segundo Alcaçus*, a disposição dos instrumentistas no palco é pré-determinada pelo compositor. Esta organização é baseada nos quadrados mágicos de ordem 4x4, o que estabelece relação com número de músicos constituintes (16). Cada quadrado é referente a um naipe da orquestra. Esta distribuição proposta pelo compositor, permite a formação de dois corredores separando os naipes (cordas, madeiras, metais e percussão) originando simbolicamente uma cruz.

**Exemplo 06** : Disposição do ensemble pré-determinada por Guanais. *Paixão segundo Alcaçus*



**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

No exemplo, a localização dos naipes e dos instrumentos em cada quadrado é correlata a questões acústicas. Assim, na parte posterior estão localizados os instrumentos com sonoridade mais forte. No entanto, vale salientar, que no quadro elucidativo pré-determinado por Guanais, não há menção da disposição dos quatro solistas e do narrador. Ao ser questionado, Danilo descreve que os mesmo deveriam circular pelos corredores — formados entre os naipes de cordas, madeiras, metais e percussão — em determinados momentos do discurso musical.

Aplicando estas delineações composicionais durante os ensaios da *Paixão segundo Alcaçus*, vimos que são inexecutáveis. A *Paixão* possui estruturas densas que por vezes geram conflito na relação ritmo *versus* métrica, alternância frequente entre compassos simples e compostos. Estes fator exige fortemente o contato visual dos músicos com o maestro. A disposição sugerida dificultava a visualização dos músicos para o regente, e esta dificuldade se tornava um pouco mais acentuada nos naipes posteriores (percussão e metais), devido a circulação dos solistas. Outro fator é que esta disposição distancia o coro do regente, o que não é tão necessário para um grupo relativamente pequeno, bem como,

sua divisão em dois grupos dificulta o contato entre seus naipes.  
Durante os ensaios experimentamos algumas disposições que não dificultassem a visão dos músicos. A resultante de tais experimentações expomos na imagem a seguir:

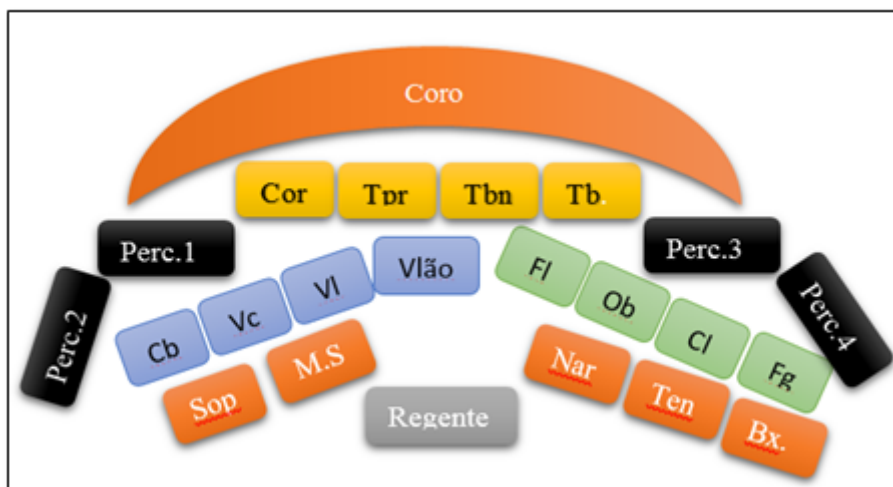
**Imagem 01** : Disposição do ensemble adotada para a estreia da *Paixão segundo Alcaçus*



Fonte: Fotografias retiradas pelo autor – Ensaio geral 21/07/2014.

Exemplificando a organização da orquestra utilizada para a première e, da qual sugerimos como disposição adequada para a performance da obra, elaboramos uma imagem elucidativa exposta a seguir. Esta sugestão foi apresentada ao compositor, que concordou em adotar como organização instrumental para futuras apresentações.

**Exemplo-07**: Sugestão de disposição do ensemble adotada para a estreia da *Paixão*.



Fonte: Imagem elaborada pelo autor ¶

Em relação ao regente temos a sua esquerda: A soprano (Sop) e a mezzo-soprano (M.S) solistas, o naipe das cordas: contrabaixo (Cb), violoncelo (Vc), viola (Vla) e violão (Vlão); percussão 1 e 2. A direita do regente: O baixo (Bx) e o tenor (Ten) solistas, e o narrador (Nar); o naipe das madeiras: Fagote (Fg), clarinete (Cl), oboé (Ob) e flauta (Fl); percussão 3 e 4. Na frente do regente o naipe dos metais: Trompa (Cor), trompete (Tpr), trombone (Tbn) e tuba (Tb). Por trás do naipe dos metais está o coro.

A organização dos instrumentos em linha viabiliza a visualização dos músicos para o maestro, como também, a comunicação visual entre os integrantes do próprio naipe em sua totalidade. A percussão foi aberta em pares para cada lateral. A disposição do naipe dos metais em linha, e a sua colocação próximo ao coro, não se deve apenas pelo fator sonoro/acústico, os metais em diversas passagens corais da composição é o naipe que reforça harmonicamente/melodicamente o coro. Por sua vez, o coro está mais próximo do regente e com mais contato entre seus integrantes e orquestra.

O uso extensivo de ligaduras é uma característica da escrita composicional de Guanais. Como descrito pelos autores Ferreira e Ray (2006), esta particularidade é correlata a delimitação de frases por meio das ligaduras, e por vezes são confundidas com determinações de arcadas. Questionado sobre este fator, Guanais (2014) reconhece que a escrita de suas ligaduras precisa ser revisado de acordo com o idiomatismo de cada instrumento do naipe das cordas.

No primeiro movimento (I- Introdução, c. 03) da *Paixão*, a ligadura delimita a estrutura fraseológica de três compassos e aparenta um constructo melódico. Contudo, a articulação do contrabaixo e violoncelo deve ser enérgica e incisiva, como o caráter inicial da obra exige. Para tal optamos durante os ensaios pela seguinte delimitação:

**Exemplo 08: Delineação do arco. *Paixão segundo Alcaçus*: I- Introdução (c. 03 ao 05).**



The image shows a musical score for two instruments: Violoncelo solo (Cello) and Contrabaixo solo (Double Bass). The score is written in bass clef with a 7/4 time signature. The Violoncelo part features a melodic line with several notes connected by horizontal lines (ligatures). Above the notes, there are purple markings: a square above the first note, a square above the second note, a 'V' above the third note, a square above the fourth note, a 'V' above the fifth note, a square above the sixth note, and a square above the seventh note. The Contrabaixo part consists of a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

O excerto abaixo é executado pelo violoncelo como suporte melódico ao cantor, e as ligaduras estão em função da estrutura fraseológica delineada por este. Estas ligaduras na linha do violoncelo são facilmente confundidas com arcadas, devido as curtas estruturações frasais. Durante os ensaios que preparam a *première* da obra, optamos pela seguinte execução:

**Exemplo 09:** Delineação do arco. *Paixão segundo Alcaçus: II- A ceia do Senhor* (c. 01 ao 24). ¶

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013. [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Ligaduras em vermelho acrescentadas pelo autor.

Como a estrutura do violoncelo é suporte para o canto do solista, a articulação do arco acima explicitada, está em função do acento prosódico. Esta marcação exemplifica a possibilidade de definir a arcada a partir deste raciocínio, em passagens que o violoncelo ou violino, atuam como suporte melódico aos solistas ou coro. Cita-se como exemplo destas passagens: IV Jesus no Getsemani (c. 05 ao 11) e XI- Crucificação (c. 74 ao 81). Os elementos expostos e remissivos ao naipe das cordas são de longe uma imposição. Constituem sugestões vivenciadas nos ensaios enquanto regente assistente, questionadas e investigadas junto ao compositor, aos instrumentistas e professores de cordas, e que tiveram sua funcionalidade com a Orquestra Sinfônica da UFRN.

### Considerações Finais

A relação enquanto intérprete (regente) com o compositor foi bastante profícua no momento de sugerir os subsídios interpretativos apresentados no *corpus* do trabalho. O culminar desta interação foi a contribuição com sugestões de otimização da partitura da *Paixão* a partir dos seus ensaios e execução. Através destes, o compositor pode nos ouvir e observar os ajustes necessários para sua composição.

A participação do compositor Danilo Guanais durante os ensaios da *Paixão*, nos permite estabelecer paralelismo ao pensamento de Lima (2013) remissivo ao termo “Observador-Criador”. Nesta acepção, Guanais ao se voltar para sua composição, tinha seu olhar constituído pela subjetividade que lhe cabe enquanto espectador e, pela a objetividade de seu posto autoral. Assim, “uma vez formada a forma não continua a ser realidade impessoal, mas configura-se como memória concreta não só do processo formante, mas da própria personalidade formadora” (Eco 2012, 29)

### Referências



Brandino, Herivelto. 2012. *A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor*. Belo Horizonte: UFMG. Dissertação de Mestrado.

de Oliveira, Danilo Cesar Guanais. 2010. *Ciência, determinação e arte: os quadrados mágicos e a composição*. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM): 1006-1016.

Ferreira, Eliseu; Ray, Sonia. 2006. *Planejamento de arco na prática orquestral: considerações e aplicações em grupos semiprofissionais*. In: Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (ANPPOM). Anais, Brasília: UnB.

Guanais, Danilo. 2014. Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

\_\_\_\_\_. 2013. *Paixão segundo Alcaçus*. [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Lopes, António Manuel Correia de Jesus. 2010. *O Valor de um Bach autêntico: Um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Oliveira, Solange Ribeiro. 2002. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Perspectiva.

## **POLACA: O concerto solista com acompanhamento de Banda Filarmônica do Recôncavo Baiano**

Fabio Carmo Plácido Santos<sup>81</sup>  
Universidade do Estado do Amazonas, Brasil

**Abstract:** Within the compositions analysis for the formation of philharmonic band highlighting the soloist performance the Recôncavo Baiano, we conclude that, in virtually all segments surveyed there solo work. This deduction led us to choose to assert that only the genre called polaca are characterized as a composition exclusively geared to performance having one or more soloist. Although the polaca term has resemblance to some foreign terms, the comparison of the definitions found, it was not possible to say that the polaca have compositional origin from any style or genre. As a result of this research we identified 73 works with solo instruments among them 20 are polacas.

**Keywords:** Recôncavo Baiano, philharmonic band, performance, polacas.

Na Bahia, a tradição musical que predominou no final do século XVIII e grande parte do século XIX, foi baseada nas bandas filarmônicas.

A palavra filarmônica pode significar “povo da música” ou “amigo da música”, geralmente uma sociedade sem fins lucrativos, onde há uma diretoria com presidente, secretário, tesoureiro entre outros que cuida dos bens e finalidades da organização. Este termo foi herança de Portugal, onde são designadas as sociedades musicais. (DANTAS, 2003, 103).

Essas entidades eram também conhecidas por outros termos:

As filarmônicas são sociedades civis que surgiram no Brasil durante o século XIX, com o objetivo de manter uma banda de música. Com a falta da fazenda, após a escravatura, alguns fazendeiros, junto com comerciantes e pessoas da comunidade, formaram sociedades civis, usando a nomenclatura de filarmônica, euterpe, lira, clube recreativo e musical, corporação ou grêmio beneficente, operárias ou conspiradoras. Todas com o objetivo de manter a banda de música. Mantêm, até hoje, o compromisso de seguir as tradições das primeiras bandas (CAJAZEIRAS, 2004, 37).

Optamos pelo termo banda filarmônica por ele prevalecer tradicionalmente no Estado da Bahia. Embora outros termos sejam utilizados, a denominação bandas filarmônicas se tornou comum na sociedade, como afirma Pereira:

Na Bahia, as principais denominações são: Filarmônica, com dezesseis citações e banda de música, com treze citações, apresentado duas variações: musical ou municipal. Outras denominações mencionadas são: seis bandas militares e sete bandas na capital do Estado, Salvador, aparecendo apenas uma citação de corporação musical. (PEREIRA, 1999, 62).

O repertório executado pelas bandas filarmônicas, tradicionalmente, é extremamente variado, com serenatas, maxixes, fantasias, sambas, frevos, dobrados, marchas, polacas, boleros, entre outros.

---

<sup>81</sup> *Email:* fcarmops@gmail.com

**Dobrado** - derivado da marcha militar de passo dobrado, assim como o *pasodoble* espanhol ou o *pás redoublé* francês, de compasso binário a andamento *allegro*. Têm seus títulos geralmente associados a datas e episódios cívicos, nomes de políticos ou cidades.

**Marcha religiosa** – composição instrumental tocada nas longas procissões de padroeiro. Algumas dessas marchas são verdadeiras obras de arte, em harmonia e contraponto, pois, sob a mansidão do andamento religioso, o compositor podia exercitar uma escrita mais apurada.

**Harmonias** – sob esse manto abrigam-se as transcrições de ópera e música clássica, bem como uma produção mais concertante do mestre de música.

**Fantasia** – música de forma livre, com vários andamentos, tonalidades e compassos, admitindo certos trechos com solista.

**Valsas**- do mesmo modo que as europeias, músicas em ternário para fins de dança.

**Marcha fúnebre** – repertório tão somente usado quando a banda é solicitada para acompanhar o cortejo funerário de personalidades do município ou músicos veteranos.

**Marcha-frevo** – música para o carnaval, em compasso binário e andamento acelerado, com duas partes. Está presente nas bandas tradicionais, mas ainda sem a divisão metais-madeiras (pergunta resposta) que caracterizaria o frevo pernambucano.

**Maxixe e samba** – formas afro-brasileiras que adquirem beleza e importância instrumental específica, quando compostos ou adaptados para sopro e percussão.

**Polaca** – peça para solista, com acompanhamento de banda, em compasso ternário, mas em tempo bastante diferente da valsa, além de ser composta para audição, nunca para dança. A tradição das bandas nos legou, com a polaca, momentos preciosos da escrita musical. (DANTAS, 2003, 109-110).

Incluso no vasto repertório das bandas filarmônicas, há um grande número de obras compostas originalmente para instrumento solista com acompanhamento da banda. Essa prática remonta ao concerto solista que teve sua origem nas duas últimas décadas do século XVII.

A prática de fazer contrastar instrumento solista com a orquestra completa já havia sido introduzida muito antes de surgir o concerto enquanto tal. Ao longo de todo o século XVII, encontramos exemplos de instrumentação idêntica à do concerto em *canzonas* e outras obras para conjunto instrumental. (GROUT e PALISCA, 1994, 416).

Tal dedução levou-nos a focar um pouco mais nas polacas, uma vez que esse gênero se caracteriza mais claramente como um gênero voltado a solista.

### As Polacas

Nas bandas filarmônicas, polaca é o nome dado a um dos tipos de obra, em que um ou mais instrumentos executam a parte solo e por essa característica tem maior destaque. Esse tipo de obra possui geralmente uma exigência virtuosística, sendo frequentemente executada por músicos considerados talentosos em festivais<sup>82</sup>, que, entre outros motivos, têm o intuito de impressionar a plateia e principalmente os jurados.

<sup>82</sup> Concursos entre filarmônicas, que disputam além de premiações o prestígio diante da sociedade. Como exemplo destes, podemos citar o FESTIFIR (Festival de Filarmônica) realizado na cidade de São Felix-BA

Benedito em seu livro denominado *Curso de Mestre: História e Didática nas Filarmônicas* especula sobre a existência das primeiras polacas:

Girolamo Dalla Casa foi o líder da banda civil veneziana e grande parte de seu repertório "*Il modonde Diminvir*" para cornet representa literatura para instrumento solo e acompanhamento de banda mais antigo e extenso. (*primeiras polacas?*). (WITHTWELL. 1987, *apud* BENEDITO, 2009, 13).

O termo polaca possui semelhança com alguns termos estrangeiros.

Segundo Sadie (1994, p. 732 - 734): polacca é um "termo que indica um estilo polonês ("alla polacca"); geralmente alude a um ritmo de dança semelhante ao da polonaise". Já Polonaise é uma "dança processional solene polonesa, ou uma peça instrumental(...)". Polca é uma "animada dança de casais em compasso 2/4 de origem boemia(...)". Diante das definições citadas, não foi possível afirmar que a polaca tem origem em algum desses estilos ou gêneros musicais.

Segundo Martins (2011), professor de história e trombonista da Banda da Polícia Militar da Bahia, as polacas geralmente têm uma variação de compasso, mas o solo quase sempre está em compasso ternário, diferente da Valsa, que sempre segue com o compasso de três tempos.

As polacas são obras compostas exclusivamente para solista, podendo ser escritas para um único instrumento ou mais, como a polaca de Silvino Santos para trombone e trompete, e *Dois Gigantes*, do compositor Igayara Índio dos Reis, para dois trombones. Além disso, as polacas devem ser tradicionalmente executadas com o solista à frente da banda, diferente dos outros gêneros em que o solista interpreta em pé no mesmo local da formação da banda.

Ressaltamos que ainda não encontramos pesquisas musicológicas que identifique se as polacas são as obras ou composições para solista de banda mais antigas do repertório brasileiro, assim como a origem desse termo.

Foi possível também identificar outros gêneros musicais, que podem, ou não, serem escritos para solista e bandas filarmônicas, tais como fantasias, valsas, boleros, variações, ária e até mesmo a marcha (gênero musical dificilmente encontrado para instrumento solista).

## **Metodologia**

A metodologia aplicada nesta pesquisa pode ser caracterizada como bibliográfica exploratória e descritiva. A busca pelas obras ocorreu no campo, ou seja, nas bandas filarmônicas ou em arquivos que tivessem essa mesma característica e pudessem contribuir para este trabalho. Assim, os dados foram tratados de forma quali-quantitativa. Inicialmente fizemos um levantamento bibliográfico sobre as bandas filarmônicas e sobre pesquisas já realizadas e que tratam de seu repertório, isso nos possibilitou um maior conhecimento acerca de pesquisas acadêmicas sobre as composições para banda filarmônica no Brasil, sobre a região do Recôncavo Baiano e sobre as próprias bandas filarmônicas.

Em seguida, realizamos uma pesquisa exploratória, no intuito reunir as obras solistas em especial as polacas do Recôncavo Baiano, ou seja, uma busca por composições originais para instrumento solista com acompanhamento de banda filarmônica.

Esse processo transcorreu a partir de visitas às bandas filarmônicas, onde, com autorização e colaboração de pessoas ligadas a essas entidades, fizemos uma busca nos arquivos e como consequência encontramos obras pertinentes a essa pesquisa. No primeiro contato com integrantes ou membros das bandas filarmônicas, buscamos algum tipo de cadastro de obras bem como um catálogo com informações sobre as composições, isso na tentativa de facilitar a nossa pesquisa. Foi de fundamental importância estreitar o contato com essas entidades, pois durante essa pesquisa poderíamos, a qualquer momento que fosse necessário, pesquisar novos materiais ou recolher dados que fossem importantes para o trabalho como um todo.

### **Considerações finais**

No decorrer da pesquisa identificamos uma quantidade variada de gêneros que seriam pertinentes a este estudo. Entre esses diferentes gêneros escritos para instrumento solista e banda filarmônica, encontramos, por exemplo, boleros, boleros concertantes, marchas, árias, choros, fantasias, e dobrados.

Embora diversas obras tenham sido encontradas, percebemos que a polaca era o gênero de composição com as características que buscávamos.

Para realizar essa pesquisa, buscamos dados em 32 cidades. Entre essas cidades, 30 havia pelo menos uma banda. A partir disso, podemos constatar um total de 49 bandas envolvidas nesta pesquisa. Por fim, tivemos acesso direto a 11 arquivos, ressaltando que 11 bandas no momento encontram-se inativas e 6 nos forneceram obras mas não permitiram pesquisar em seu arquivo.

Acreditamos que outras obras poderiam fazer parte desta pesquisa, e por motivos diversos essas composições não serão incluídas neste trabalho, até mesmo o fato de terem sido perdidas ou levadas para arquivos pessoais.

Essa dificuldade em promover o acesso às obras ocorre, entre outras coisas, pelo fato de o compositor ter participado durante toda a sua vida na instituição e os dirigentes da banda considerá-lo um patrimônio particular. Esta é uma tradição que impera até os dias atuais e dificulta o trabalho de pesquisa.

Devemos salientar que realizamos uma busca no arquivo da Banda da Polícia Militar da Bahia, pois ela possui uma grande variedade de músicos vinda do interior do estado e em especial do Recôncavo Baiano.

Mesmo com as dificuldades encontradas, acreditamos que essa pesquisa contribuiu bastante para a preservação do repertório para banda filarmônica. O fato de este repertório ter caído no esquecimento por um longo período e ter ficado restrito aos arquivos das bandas não permitiu que outros músicos brasileiros tivessem acesso a essas obras.

A pesquisa também traz à tona a importância musical das bandas filarmônicas do Recôncavo Baiano, das composições solistas, assim como as composições para os instrumentos de banda. Isso certamente inclui a importância histórica, econômica e cultural do Recôncavo Baiano nos anos dourados das bandas filarmônicas da Bahia.

No final desta pesquisa, foram encontradas 73 obras com destaque para no mínimo um instrumento, entre elas 30 foram direcionadas para solo de trombone, 7 foram compostas para trompete, 17 para bombardino, 11 para clarineta, 4 para saxofone, 1 para flautim, 1 para trompa, 1 para tuba, 1 para bassoom; e em sua totalidade, 20 obras são polacas.

## Referências bibliográficas

- BENEDITO, Celso José Rodrigues. *Banda de Música Teodoro de Faria: perfil de uma banda civil brasileira através de uma abordagem história, social e musical de seu papel da comunidade*. São Paulo, 2005, 116 p. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- CAJAZEIRAS, Regina. *Educação Continuada a Distância para Músicos da Filarmônica Minerva: gestão e curso batuta*. Salvador, 2004, 258 p. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.
- DANTAS, Fred. *Teoria e Leitura da Música para as Bandas Filarmônicas*. Salvador, Casa das Filarmônicas, 2003. 141 p.
- GROUT, Donald J. e Claude V. Palisca. *História da Música Ocidental*, Lisboa: Gradativa, 1988. 759 p.
- PEREIRA, José Antônio. *A Banda de Música: retratos sonoros brasileiros*. São Paulo, 1999. 156 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 759 p.

## ANEXO I: Relação de obras encontradas

GENÉRO	NOME DA OBRA	COMPOSITOR	INSTRUMENTO SOLISTA
<b>ANDANTE</b>	-----	-----	Trompete
<b>ARIA</b>	A' SANT 'ANA	Cyrillo Santiago	Trombone
<b>ÁRIA</b>	ÀRIA DE CORNETIM	S. Moraes	Trompete
<b>ÁRIA</b>	ORAÇÃO DE CIGANA	Armindo Oliveira	Bombardino
<b>ÁRIA</b>	A TROMBONE	Isaias Gonçalves Amy	Trombone
<b>BOLERO</b>	ACHILES CARDOSO	Prof. Santos	Trombone
<b>BOLERO</b>	AMOR E MEDO	Antônio França	Trombone
<b>BOLERO</b>	ESTEVAM DANTAS	Almiro de Oliveira	Trombone
<b>BOLERO</b>	VICTORIO PEREIRA	Arr. de João Pires	Trombone
<b>BOLERO</b>	15 DE ABRIL	O. Souza	Trombone e sax soprano
<b>BOLERO</b>	ANTÔNIO BRITO	Estevam Moura	Bombardino
<b>BOLERO</b>	HOMENAGEM	Antenor Bastos	Bombardino
<b>BOLERO</b>	-----	Amando Nobre	Bombardino
<b>BOLERO</b>	-----	Antônio França	Bombardino
<b>BOLERO</b>	-----	Silvino Santos	Bombardino
<b>BOLERO</b>	-----	Silvino Santos	Bombardino
<b>BOLERO</b>	RAUL RIBEIRO	João Azevedo	Bombardino
<b>BOLERO</b>	ANDRÉ NA TUBA	Igayara Índio dos Reis	Tuba
<b>BOLERO</b>	O GRITO DOS PRETOS	Amando nobre	Trombone
<b>CHORO</b>	DEPISTÃO OU DE VARA	Igayara Índio dos Reis	Trombone
<b>CHORO</b>	PARABÉNS MURITIBA	Igayara Índio dos Reis	Trombone
<b>CHORO</b>	TROMBONE AMIGO	Igayara Índio dos Reis	Trombone
<b>CONCERTO</b>	-----	C. Santiago	Clarineta
<b>FANTASIA</b>	A PAZ	Antônio França	Trombone

<b>FANTASIA</b>	HONRA AOS TROMBONES	Waldemar da Paixão	Trombone
<b>FANTASIA</b>	NORDESTINA	Edmael Santos	Trombone
<b>FANTASIA</b>	PALAVRA DE MESTRE	Amando Nobre	Trombone
<b>FANTASIA</b>	ARAGÃO	Antônio Braga	Trombone e sax soprano
<b>FANTASIA</b>	DOTÉ REGO	Amando Nobre	Trombone e bombardino
<b>FANTASIA</b>	-----	J. Santos	Trombone, clarineta e sax alto
<b>FANTASIA</b>	Nº 7	-----	Trompete
<b>FANTASIA</b>	-----	Antônio França	Trompete
<b>FANTASIA</b>	Nº 8	-----	Trompete
<b>FANTASIA</b>	ANTONIA CELESTINA	Antônio França	Bombardino
<b>FANTASIA</b>	IBOTIRAMA	Tertuliano Santos	Bombardino
<b>FANTASIA</b>	POLONEZA	Antônio Aurélio	Bombardino
<b>FANTASIA</b>	TORQUASO TASSO	Antônio França	Bombardino
<b>FANTASIA</b>	-----	Antônio França	Bombardino
<b>FANTASIA</b>	IRACY	Antônio Bastos	Clarineta
<b>MARCHA</b>	LILIU	Heráclito P. Guerreiro	Trombone e clarineta
<b>MARCHA</b>	Nº 66	Silvino Santos	Bombardino
<b>POLACA</b>	BARRADOS EM MADRI	Igayara Índio dos Reis	Trompete
<b>POLACA</b>	GUIOMAR DO ROZÁRIO	-----	Trompete
<b>POLACA</b>	07 DE SETEMBRO	Igayara Índio dos Reis	Bombardino
<b>POLACA</b>	-----	J. Franco	Bombardino
<b>POLACA</b>	MARIETHA	João Mariano Sobral	Clarineta
<b>POLACA</b>	BRINCANDO	Antônio França	Clarineta
<b>POLACA</b>	MARIA LUIZA	Ceciliano de Carvalho	Clarineta
<b>POLACA</b>	-----	João Azevedo	Saxofone
<b>POLACA</b>	PAPACAPIM SÓLITÁRIO	Igayara Índio do Reis	Flautim
<b>POLACA</b>	A TROMBETA DA PAZ	Igayara Índio dos Reis	Trompa
<b>POLACA</b>	DE VOLTA A MINHA TERRA	Igayara Índio dos Reis	Trombone
<b>POLACA</b>	08 DE SETEMBRO	Igayara Índio dos Reis	Trombone
<b>POLACA</b>	AMANDA DIAS	Armindo Oliveira	Trombone
<b>POLACA</b>	CHUVA DE OURO	Heráclito P. Guerreiro	Trombone
<b>POLACA</b>	DJALMA PLÁCIDO	Igayara Índio dos Reis	Trombone
<b>POLACA</b>	DOIS GIGANTES	Igayara Índio dos Reis	2 Trombone
<b>POLACA</b>	-----	Silvino Santos	Trombone e trompete
<b>POLACA</b>	OS PENITENTES	Igayara Índio dos Reis	Trombone
<b>POLACA</b>	VINTE E DOIS	Igayara Índio dos Reis	Trombone
<b>POLAK</b>	LEMBRANÇAS AO PADRE	João Mariano Sobral	Bombardino
<b>POLONAIS E</b>	-----	João Camalier	Saxofone
<b>VALSA</b>	SERAMIDES	-----	Clarineta
<b>VALSA</b>	-----	-----	Clarineta
<b>VARIAÇÕES</b>	A BASSOM	Pedro N. de C. Jr.	Bassom
-----	TROMBONE IN BLUE	Edmael Santos	Trombone

--			
----- --	BAHIANO	Frederico Dantas	2 trombones
----- --	ENDEARMENT INTIMITE	-----	Clarinetas
----- --	EDITE SOARES	Osório	Clarinetas
----- --	LE DOMINO NOIR	Auber Valentin	Clarinetas
----- --	UM SOLUTO A JEMONA	-----	Clarinetas
----- --	ATÉ A VOLTA	Ephifanio C. N.	Saxofone
----- --	VOLTA DE SERGIPE	Antônio Braga	Saxofone



## Técnicas estendidas em obras brasileiras para tímpanos solo: uma reflexão sobre inovação e implicações interpretativas

Fernando Hashimoto<sup>83</sup>

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

**Abstract:** This article discusses extended techniques found in Brazilian works for timpani solo written in the 20th and 21st centuries. Throughout the article these techniques are confronted with procedures found in the international repertoire aiming to identify possible innovations, as well as explained interpretative implications and technical solutions of selected excerpts. As a secondary goal, the article seeks to disclose this repertoire still little known in the music community.

**Keywords:** extended techniques for timpani, Brazilian repertoire for timpani solo, percussion.

(Full article published in: *IMPAR*, Vol.1 n.1)

---

<sup>83</sup> *Email:* ferhash@iar.unicamp.br

## A voz na música de Câmara de Jorge Peixinho

Francisco Monteiro<sup>84</sup>

C.E.S.E.M. e E.S.E. – IPP, Portugal

**Resumo:** A obra de Jorge Peixinho (J.P., 1940 - 1995) é central na história da vanguarda musical portuguesa do séc. XX. O uso da voz nas suas composições estende-se desde 1959 (Fascinação, para soprano, clarinete e flauta) até 1990 (Cantos de Sofia, para voz e guitarra). Com a presente comunicação pretende-se apresentar reflexões que caracterizem o uso da voz neste compositor, abordando os seguintes pontos: 1) Diferentes usos da voz ao longo do tempo – tipos de vocalidade, efeitos diversos; 2) As técnicas e as estéticas composicionais – o texto e o canto, semiosis e expressividade; 3) Contexto histórico, técnico e estético dos usos diferenciados da voz; e 4) Eventual evolução da vocalidade em J.P. tendo em vista os diferentes cantores e músicos com quem trabalhou (Ileana Melita, Maria João Serrão, Margarita Schack, Manuela de Sá, etc.). Para o presente trabalho foram estudadas as obras disponíveis de câmara até 5 instrumentos/voz, cerca de 14 obras, excluindo-se 10 outras com maior efetivo. Pela sua extensão ao longo dos anos são, eventualmente, representativas das maneiras de J.P. trabalhar a voz.

### O material em estudo

A obra de Jorge Peixinho (J.P., 1940 - 1995) é central na história da vanguarda musical portuguesa. O uso da voz nas suas composições estende-se de 1959 até 1990.

Para o presente estudo, fruto de projetos anteriores dedicados à música de câmara, consideraram-se as seguintes obras:

Ano	obras	voz	texto	estreia	grupo
1959	Fascinação	Sop	Manuel Giraldes da Silva	1970	???
1959	Ah! A angústia, ...a	Sop	F Pessoa	???	???
1960	A Cabeça do Grifo I	Sop	F Pessoa	1987?	GMCL
1962	Estrela	Sop/bar	Enrique Álvarez Blásquez	???	Hugo Casais
1966	Coração Habitado	Sop	Eugénio de Andrade	1967	Ileana Melita?1967 Dartington?
1971	Recitativo II . Cantata cénica	Sop	H. Helder e R. Brandão; Versão de concerto	3/4/2005, CCB	
	Susana Teixeira: mezzo-Soprano, Angélica Neto: soprano, Andreia Marques: harpa, Fátima Pinto: percussão, Christopher Bochmann: direção				
1972	A Lira Destemperada	Sop	L. Camoes	inédito	
1980	Ah! A angústia, ... b	Sop	F Pessoa	???	???
1981	A Cabeça do Grifo II	Sop	F Pessoa	1980?	Madrid?
1981	Leves Véus Velam	sop	F Pessoa	1981	GMCL EMCG
1982	Ulivi Aspri e Forti II	Mezzo?	Renzo Cresti (musicologo)	Gmcl 1984; Anna Maria Kieffer 1984?	
	Sam pa?				
1984	Ciclo-Valsa II	Tenor, ou sop	Texto irónico alusivo	Colecvida 1985; GMCL Turim 1985	
1984	Greetings, Lied für H. J. K	mezzo	Sem texto poético	1984	Grupo Juntos Musica Nova – Margarita Schack
1987	Sine Nomine	sop	Sem texto poético	1987	GMCL
1990	Cantos de Sophia		Sophia de Mello Breyner A.		???

### Características Gerais

Estas diferentes peças, apesar da sua extensão no tempo, apresentam um uso da voz muito semelhante e consistente, pesando embora algumas dissemelhanças devidas à evolução na escrita geral de JP.

A escrita vocal de JP, verificada nestas peças, tem algumas características comuns

<sup>84</sup> Email: franciscomonteir@gmail.com

específicas.

1. O uso da voz como um instrumento melódico semelhante a outros. Tal implica,
  - a) abdicar do uso intensivo da melodia característica da tradição europeia referente à voz, onde predominam os graus conjuntos; abdica-se de uma tradição de escrita próxima do gregoriano para
  - b) um estilo de escrita vocal próprio do puntilismo, tal como definido por Nono e usado, entre outros, por P. Boulez (ex. *Marteau sans Maitre*); tal implica, ainda,
  - c) o uso da voz nos mais variados e alternados registros.
  
2. O uso do texto não só através das suas capacidades expressivas - semânticas e semióticas - mas também pelas suas capacidades enquanto sons. Esta questão, já sugerida por Cristina Teixeira (Teixeira, 2006: 175), aparece de maneiras diversas, desde *Fascinação* de 1959:
  - a) a separação de partes de palavras por pausas; p. ex. em *Cabeça do Grifo I* (1960);
  - b) o texto também usado como série de fonemas, cada qual com capacidades expressivas específicas; já presente em *Fascinação* de 1959, na versão com texto, através da exploração de longos “S” sibilantes;
  - c) a forte possibilidade de o texto poder não ser compreendido na performance, contrariado pela própria melodia, logo desde *Fascinação* de 1959;
  - d) alterações ao texto em algumas peças impossibilitando a sua compreensão semântica; tal acontece mais fortemente a partir de *Coração Habitado* de 1966.
  
3. O uso de fonemas, alguns com conotações simbólicas, mas sem capacidades semânticas; a partir de *Coração Habitado* de 1966.
  
4. A exclusão do texto em algumas peças (ou partes de peças). Já para a obra *Fascinação* (1959) há uma versão só com vogais.
  
5. O uso de técnicas alargadas da voz. Primeiramente com o uso simples de *Bocca Chiusa*, desde *Estrela* de 1962, depois de uma maneira muito consistente, evidenciando uma prévia atitude exploratória, a partir de *Coração Habitado* (1966).

### Diferentes fases/tendências?

Em estudos anteriores<sup>85</sup> vislumbra-se, em especial a partir de *Harmónicos I* de 1967, «uma persistência nos mesmos parâmetros e na mesma forma de inclusão de diferentes técnicas/lugares estéticos.» Na verdade esta obra para piano não representa uma alteração nos usos estéticos e técnicos anteriores, bem visível no texto que a acompanha escrito pelo compositor; no entanto, acrescenta ainda mais perspectivas para a composição - a improvisação e a repetição.

No que respeita somente ao uso da voz, *Coração Habitado* de 1966 apresenta características novas que irão ser acrescentadas ao manancial de recursos de JP:

1. O uso intensivo do que se veio a denominar técnicas estendidas - ou alargadas - da voz;
  - (a) Em *Coração Habitado* encontram-se sons imitando um temple-block, para além de mais comuns *Sprechgesang*, *parlato*, boca fechada, semi fechada, aberta e

<sup>85</sup> Cf. Monteiro, Francisco (2012). “A Obra de Câmara de Jorge Peixinho”, apresentado em ENIM 2012, CASTELO BRANCO - 16 a 18 de Novembro.

- passagens intermédias, glissandos muito variados, alguns em tremolo, diferentes vibratos, sss e rrr sem formantes;
- (b) Neste *Coração Habitado* até o flautista e o violoncelista devem dizer um curto texto, a determinado momento;
  - (c) A obra *Greetings* (1984) leva a um ponto interessante estas técnicas, abstendo-se de um texto poético, fazendo do cantor um instrumentista com capacidades fantásticas em termos tímbricos e de articulação.
2. A exclusão da partitura do compasso enquanto elemento de uma métrica repetida. Mas tal não significa que a partir deste momento JP não use mais compassos:
- (a) Em *Coração Habitado* JP também usa compassos, sempre que tal lhe seja necessário em termos de medida exata de tempos. Tal acontece igualmente em obras posteriores.
  - (b) O não uso de compassos em passagens de *Coração Habitado* e noutras obras posteriores pode significar um apelo a um discurso musical ritmicamente mais fluido, menos marcado, em comparação com os mais medidos (mas igualmente não métricos) 6/4, 8/4 .
  - (c) As obras *A Lira Destemperada* (1972) e os dois *Cantos de Sophia* (1990) não têm indicações de compassos nem de segundos, tornando-se o discurso verdadeiramente fluído. Aliás os poemas destas obras falam profusamente de sons e de escutas.
  - (d) Igualmente na cantata cénica *Recitativo II* (1971) e na parte vocal de *Sine Nomine* (1987) não há marcação de compasso.

JP vulgarmente usa ou não recursos vocais anteriormente empregues, parecendo haver outros critérios que não qualquer vontade de “evolução” ou tendência estética específica numa determinada época: os recursos técnicos de JP são pensados de maneira expressiva, como elementos importantes num discurso musical, pelas suas qualidades intrínsecas, independentemente da sua possível filiação estética; estes recursos são utilizados quando necessário – quando há uma necessidade expressiva que implique o seu uso – e não por qualquer motivação ou mesmo tique técnico/estético. Igualmente interessante é a visitação de obras do passado, muito vulgar no total da obra de JP. No caso das obras em análise, encontram-se alguns casos.

1. *Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...a* (1959) foi retomada em 1980 numa versão com menos instrumentos, para voz, flauta, harpa e percussão; a parte vocal é quase igual.
2. *A Cabeça do Grifo I*, de 1960, é uma primeira versão para voz, bandolim e piano; em 1981 JP faz uma versão para voz, violino (ou viola), harpa e piano, com muito poucas alterações no que respeita à voz (*A Cabeça do Grifo II*), sendo de salientar a inclusão de sons com a boca fechada.
3. *Fascinação* de 1959 tem, desde logo, duas versões, uma com o texto de Manuel Giraldes da Silva e outra só com vocalizos.
4. *Estrela*, de 1962, tem duas versões imediatas, uma para barítono e outra para soprano, uma quinta acima.
5. *Ulivi Aspri e Forti II*, de 1982, é uma segunda versão para voz e piano de uma obra para um conjunto instrumental bem maior, do mesmo ano.

As duas primeiras revisitações são, talvez, representativas da vontade de JP de não excluir obras, algumas já com 2 décadas, feitas num tempo de juventude e/ou em ambiente académico. JP não negou nem negligenciou as características destas obras, revendo-as, adaptando-as a outros instrumentos. Relativamente a *Fascinação* é algo intrigante a versão somente com vogais, parecendo que JP já pretendia um trabalho com o cantor que não fosse o tradicional texto musicado: porque o cantor tem um instrumento com possibilidades tímbricas que nem sempre se enquadram num texto tradicional, como bem provou noutras obras posteriores, em especial em *Greetings*.

### **Casos paradigmáticos**

Não menosprezando outras obras, será interessante referir algumas que se salientam por motivos diversos.

Desde logo, a obra ***Recitativo II***, é um caso específico neste rol de obras. Trata-se, conforme o manuscrito, de uma “cantata cénica para soprano, meio-soprano, harpa, percussão, projectores, velas e (eventualmente), um regente.” As vozes tocam, também, instrumentos de percussão; os instrumentistas também ajudam na declamação dos textos de Raul Brandão e de Herberto Helder. É uma nova reelaboração do material musical composto como música de cena para o espetáculo de Ernesto de Sousa “O Gebo e a Sombra” de Raul Brandão, produzido no T.E.P. em 1966<sup>86</sup>. O manuscrito tem, no final, a indicação do autor “Spoleto/Buenos Aires/Oeiras. Junho de 1970, 1º Janeiro de 1971.” A partitura, escrita em papel milimétrico, tem a particularidade de excluir qualquer pauta quando o instrumento não tem som indicado. Tal processo de escrita será utilizado por JP em diversas obras futuras. O compositor inclui, ainda, notas que explicam a sinalética, os efeitos e particularidades da execução desta obra cénica de cerca de 23' 30".

Não existe qualquer indicação métrica nem tampouco barras de compasso. Tal indica um fluir natural dos eventos musicais e cénicos, os músicos/atores seguindo-se mutuamente ou o maestro. O andamento estará, por sua vez, ligado às possibilidades de execução de diversos gestos cénicos e musicais, para além da espacialização graficamente escrita na partitura em papel milimétrico – tal como referido pelo compositor.

*Recitativo II* faz uso de múltiplas técnicas alargadas para instrumentos e vozes, tem ainda profusas indicações cénicas, especialmente para as luzes: é uma verdadeira cantata cénica, com 4 protagonistas em palco – 2 cantores/atores e 2 instrumentistas/atores. Talvez seja, ainda, devedora de *Madrigal par Antigona*, obra de 1969 para baixo solo e coro masculino a 4 vozes *a cappella*, verdadeiramente exploratória das potencialidades vocais. Desconhecemos se foi estreada na sua forma cénica. Foi apresentada em 2005 em concerto, sem qualquer encenação, por Susana Teixeira - mezzo-Soprano, Angélica Neto – soprano, Andreia Marques - harpa, Fátima Pinto – percussão e Christopher Bochmann – direção, num concerto do GMCL no CCB.

***A Lira Destemperada*** (estância 145 do Canto X de “Os Lusíadas”), é uma obra para soprano, trombone e múltiplos instrumentos de percussão. Foi datada no manuscrito “Gent / Dezembro 1972” e contém no início os instrumentos a usar e indicações de interpretação

---

<sup>86</sup>Cf. Menezes (2011).

(indicações em texto e sinais de notação par acada instrumento).

Esta obra tem uma escrita muito semelhante à anterior *Recitativo II*, somente escrita em papel normal, não em papel milimétrico e sem elementos cénicos.

É uma obra bastante curta, num fluir e numa interação constante de efeitos tímbricos e harmónicos da voz e dos instrumentos. Há passagens improvisadas onde os diversos instrumentos e a voz se imitam (segundo indicações do compositor).

É, talvez como a anterior cantata *Recitativo II*, um ótimo exemplo de uma obra que pretende afirmar-se numa completamente assumida vanguarda, mas extraordinariamente expressiva, por vezes até dramática. Em 1975 JP dará um novo passo nesta direção e comporá *Madrigal I*, com o texto de Agostinho Neto “Vamos com toda a humanidade conquistar o nosso mundo e a nossa paz”, onde nem sequer utilizará o pentagrama tradicional.

O uso da voz em *A Lira Destemperada* é extenso, aparecendo múltiplos efeitos de sibilantes, variações de vibrato, tremolo usando a mão na boca, anasalamento de sons, etc. Segundo as informações consultadas não foi, ainda, apresentada em público.

**Leves Véus Velam**, de 1981, com poema de Fernando Pessoa, foi escrita em 1980 (conforme data no manuscrito) e, possivelmente, revista já nesse ano. Para além da voz (soprano), os instrumentos são flauta, viola d'arco, percussão e harpa. É, ainda, outro exemplo da escrita simultaneamente desconcertante e lírica de JP. Nesta obra o compositor usa, por vezes, marcações de compasso, outras algarismos indicando tempos ou contagens/marcações do maestro. A música é, na verdade, muito fluida, com muitas interações entre os diversos instrumentistas. No que concerne a voz, dificilmente o texto será claramente entendido, sendo as palavras extensas, abarcando múltiplos vocalizos lentos: o texto terá, talvez, três campos distintos de atuação, 1. enquanto base conceptual mas não necessariamente explícita; 2. enquanto campo de possibilidades tímbricas muito diversas, e 3. enquanto campo semiótico não necessariamente discursivo. A voz apresenta-se, assim, também como um outro instrumentista, continente de múltiplas expressividades, mesmo em termos performativos, muito especialmente quando também executa instrumentos de percussão.

Foi estreada em 1981 pelo GMCL, nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea.

**Ulivi, Aspri e Forti II** de 1982, para voz (mezzo) e piano, revela características dissemelhantes relativamente a outras obras dos anos 70 e 80:

1. há um muito menor uso de técnicas alargadas na voz, reduzidas ao *parlato* com e sem alturas aproximadas;
2. há uma profusão de compassos – toda a peça está medida – mas com poucas situações onde uma mesma medida se mantenha por mais de 2 compassos seguidos.

É uma revisão de um a obra para voz e conjunto instrumental alargado. Esta obra é um caso interessante no percurso de JP, uma vez que foi composta com um texto de Renzo Cresti, conhecido musicólogo italiano dedicado à música do séc. XX, mas não um poeta experiente. Ambas as partes instrumentais apelam um virtuosismo próprio da época. Foi estreada eventualmente em São Paulo, não sabemos ainda se nesta versão de voz e piano se na versão instrumental, pelo GMCL, em 1984; talvez a cantora tenha sido Anna Maria Kieffer.

**Greetings, Lied für H. J. K** é uma obra ímpar neste rol de peças de câmara com voz. Foi

terminada, segundo o manuscrito, a 7/12/1984. Para além de mezzo-soprano, foi escrita para flauta, fagote, violoncelo e percussão.

JP em 1984 recebe um convite da cantora alemã/brasileira Margarita Schack para compôr uma obra para o 70º aniversário do seu companheiro, o compositor também de origem alemã e brasileiro Hans Joachim Koellreutter (1915-2005)<sup>87</sup>. Foi estreada pelo Grupo Juntos Música Nova, cantando Margarita Schack.

É uma obra que não tem um texto poético mas utiliza sons: utiliza profusamente vogais, consoantes de todo o tipo, respirações, efeitos com a mão na boca, etc. Todos estes elementos são interessantes pelas suas sonoridades, pelos efeitos semânticos, pelas relações intertextuais e, eventualmente, pelas suas capacidades expressivas/performativas. O nome do dedicatário Hans Joachim Koellreutter é cantado foneticamente – através de fonemas trabalhados enquanto tal, ao longo do primeiro minuto da peça. Alguns destes sons coincidem, ainda, com as letras referentes à notas musicais em alemão H, A, (n – nasalamento), S (Hans): aliás estas notas poderão ser entendidas como uma célula melódica fundamental.

### Conclusões

No que respeita as cantoras que apresentaram estas obras - Ileana Melita, Anna Maria Kiefer, Hugo Casais, Maria João Serrão, Margarita Schack e Manuela de Sá - não se encontram elementos que possam induzir alguma interação ou influência clara na escrita de JP. O percurso criativo do compositor parece ter sido sempre bastante autónomo, adaptando depois, no ato de performance, a partitura já acabada – ou previamente delineada – às particularidades dos intérpretes. Aliás a atitude de JP era inversa, sendo ele a influenciar os diversos instrumentistas para práticas ao tempo vanguardistas, pouco usuais em Portugal. Salva-guarda-se, talvez, a encomenda de Margarita Schack que deu origem a *Greetings, Lied für H. J. K* em 1984: foi uma encomenda de uma cantora já hábil em técnicas contemporâneas, casada com o compositor Koellreuter, pensada para um grupo habituado nas lides vanguardistas: foi uma obra em que JP deu largas às possibilidades vocais, ainda mais que em *Madrigal I* (1975) para coro misto.

A voz em JP vai conquistando rapidamente o cantor para espaços expressivos diversos para além da tradicional relação texto/música:

1. a função do cantor como instrumentista, hábil numa escrita instrumental puntillista;
2. a função da voz como campo de exploração múltipla, usando o texto nas suas diversas vertentes para além das suas qualidades semânticas; ou mesmo sem o texto poético tradicional;
3. a função performativa do cantor, também ator, manejando a voz e instrumentos diversos, usando a sua corporalidade integralmente no palco.

A voz em JP talvez esteja mais explorada em obras como *Coração Habitado*, *Greetings*, *Recitativo II*; no entanto, já nas obras iniciais, até académicas (*Cabeça do Grifo*, *Fascinação*), se encontram elementos marcantes, que determinam as particularidades da música com voz de JP.

Resta reafirmar a necessidade de

---

<sup>87</sup> Cf. Taveira, P. (2012) “Greetings. a canção sem palavras”. In GuimaraMus 2012, Sociedade Musical de Guimarães e Universidade do Minho, Guimarães, 23 a 25 de março de 2012

- apresentar estas obras de JP – bastantes em primeira audição absoluta;
- aprofundar o estudo destas e doutras obras do compositor, comparando-as e possibilitando a sua inclusão no repertório;
- trabalhar no sentido de uma renovação das suas possibilidades expressivas, melhorando as capacidades dos músicos, renovando interpretações tantas vezes pioneiras – e como tal pouco informadas – efetuadas ao tempo do compositor.

### **Bibliografia**

Assis, P. (ed.) (2010), *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música/CESEM.

Delgado Teixeira, C. (2006). *Música, estética e sociedade nos escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

Machado, J. (ed.) (2002), *Jorge Peixinho - In Memoriam*, Lisboa: Caminho.

Menezes, F. (2011), *Espaço Espanto*. Tese de Mestrado. Coimbra: Fac. Letras da Universidade de Coimbra.

Monteiro, F. (2012), “A Obra de Câmara de Jorge Peixinho”. In *ENIM 2012*,

*Castelo Branco 16 a 18 de Novembro*, acessível em <http://projectojp.blogspot.pt/> (visionado a 13-02-2015).

Taveira, P. (2012) “Greetings. a canção sem palavras”. In *GuimaraMus 2012*, Sociedade Musical de Guimarães e Universidade do Minho, Guimarães, 23 a 25 de março de 2012.



## Three Levels of Vocality in Performing Grieg's Piano Music: A Phenomenological Case Study

Georgia Volioti<sup>88</sup>  
University of Surrey, UK

**Abstract:** Even though the influence of linguistic discourses on Grieg's compositional syntax has received scholarly attention, the link between a declamatory aesthetic and the performance of his piano music has not. Moreover, the composer's voice as performer has escaped musicological criticism. In this paper, I consider three levels of vocality in Grieg's piano music: the folk utterance as a creative compositional seed, its performance realisation by Grieg's rhetorical style evidenced in his recordings, and phenomenological aspects of the hermeneutic dialogue with the composer's voice.

**Keywords:** Grieg, piano music, vocality, gesture, recordings.

*Voice is both a set of sonic, material, and literary practices shaped by culturally and historically specific moments and a category invoked in discourse about personal agency, communication and representation, and political power. [...] Attending to voice in its multiple registers gives particular insight into the intimate, affective and material/embodied dimensions of cultural [and musical] life (Weidman 2014, 37).*

In a compelling cross-disciplinary review Weidman prompts a conflation of the traditionally separate treatment of the metaphorical (representational, symbolic) level and the phenomenological (sonic, material, embodied, performed) level at which voice becomes functional as a dimension of cultural life. Here, I deal with both of these levels of voice responding to Weidman's recent call. Another clarification relevant to my aim concerns the oft-told terminological distinction between 'voice' and 'vocality' (Weidman 2014, 40). By contrast to the signifying 'voice', operating within given contexts of referential meaning, 'vocality' broaches the material, embodied dimensions of voice in its raw capacity to endow vocal action with sentient meaning(s) through sound. I will use 'voice' and 'vocality' interchangeably, intentionally keeping the symbolic and material meaning-generating mechanisms of vocal constructs close together.

### **The folk utterance in Grieg's piano music: Historical perspectives**

Grieg's immersion in Norwegian folk culture – his extensive use of folk materials and his close association with the literary giants Bjørnson, Ibsen and Garborg – is already well-documented to warrant any lengthy exposition (Kleiberg 1996; Jarrett 2003; Grimley 2006). Grimley (2006) discusses extensively the influence of nineteenth-century linguistic discourses, which were at the heart of Norwegian nationalism, on Grieg's compositional syntax. Linguistic identity was a great source of inspiration for many nineteenth-century nationalist composers from the *Nibelungenlied* in Wagner to the *Kalevala* in Sibelius. Grieg's aesthetic credo was underpinned by the belief that the peasants' tongue – the embodiment of Norwegian folk "utterance" (e.g. Bakhtin 1981)<sup>89</sup> performed in daily life as speech, song, dance or fable-telling – deserved freedom of expression and dispersal through cosmopolitan modes of musical discourse. Grieg's compositional oeuvre can be mapped

---

<sup>88</sup> Email: g.volioti@surrey.ac.uk

<sup>89</sup> As a locus for the juxtaposition of different voices, an utterance disrupts notions of the single speaker or unified sign and embodies the varied interests of its users.

along a developmental trajectory starting with the embellishment of musical forms with Norwegian folk elements, progressing through more daring explorations of genre, and culminating in a distinct Griegian musical language which operates as a complex ideology and culture of sound beyond purely representational means (Sutcliffe 1996; Grimley 2006). In the piano sonata, Op. 7 – an early work (1865) – Grieg's folk-inspired creative seed is contained in the lyrical folk effusions of the second movement and the old Norse tune of the third movement reminiscent of a 'minuet antique' character. In the monumental Ballade, Op. 24 (1875-6), a melancholy folk song, 'The Northland Peasantry', spins off the narrative action through fourteen variations culminating in a dramatic finale. Besides the "surface Norwegianization of a foreign-language structure" (Kleiberg 1996, 48-49), the Ballade is more profoundly grounded in native sources. The theme and variation form, which unleashes a strong teleological force in the later part of the composition, alludes to the strophic makeup of ancient Nordic epics and their heroic moral ethos. The Lyric Pieces – that quintessential Griegian microcosm of musical expression – also emulate strophic folk songs through their ternary form, simple phrase scheme and tuneful melodies. Grieg's *Slåtter* dances, Op. 72 (1903), moreover, preserve the indigenous folk utterance by re-interpreting it in a modernist hybrid genre that challenges claims to authenticity through a musical-linguistic openness that tends towards abstraction (Grimley 2006, 147-191; Volioti 2012).

In Grieg's music, the folk utterance, whether originating in spoken language or an indigenous musical idiom, incontrovertibly embodies both musical-aesthetic and political ideologies: expressions of both individual-artistic and collective-cultural identity. Through the composer's voice – music put to pen and paper – the voices of his native people found their intimate expression. Yet, as Grimley concedes, Grieg's music articulates "different sometimes opposed musical discourses: urban, rural, local, cosmopolitan, modernist, nostalgic and retrospective" (Grimley 2006, 192). The multiplicity of voices<sup>90</sup> inherent in Grieg's music implicates multiple levels of perception and reception in attending to the varied contexts of different vocal materialities, including contexts of performance and historical shifts in the meanings associated with musical sound. I will consider how the folk utterances scripted in Grieg's music become physicalized gesture in the voicing of a style – the composer's voice and subjectivity as performer.

### **Vocality and gesture in Grieg's historical recordings**

Postmodernist literary criticism and semiotics have rehabilitated the author's voice as a socio-cultural construct enlisting participatory activity; that of the reader re-enacting the text with narrative/actorial agency. Musicology, too, has problematized assumptions of a single authorial presence in music. As Cumming divulges critically, "vocality, gesture and agency may be drawn together to motivate a synthesis that forms the experience of an active agent or 'persona' in a musical work. [...] The sense of a 'subject' emerges from these things, but is not reducible to them" (Cumming 1997, 10-11). Grieg's historical recordings offer a rare glimpse into his aesthetic world, permitting us to trace what Cone designates "the composer's voice within the work" through the interpretation of "the symbolic utterance[s] of a virtual persona" (Cone 1974, 94). But whereas that persona may

---

<sup>90</sup> 'Voice' here clearly extends beyond spoken language to embrace related cultural constructs such as musical style in composition and performance, identity and discursive practices through which voices are negotiated and palpably manifested.

be deemed virtual by the schematic, abstract even, nature of the musical score, it becomes fully instantiated in flesh in performance. Grieg's voice acquires a 'body', becomes material "grain" (Barthes 1991), through the mediation of the recording (Born 2005, 16).

Voices are material because they are produced through bodily actions. Two broad levels of musical embodiment, originating in Lidov's (1987) work and still prevalent in contemporary research (Gritten and King 2011), are widely recognised in giving a particular subjective character to musical sound. First, vocality, pertaining especially to human voice, has customarily been associated with timbral properties discriminating such qualities as 'warm', 'rich', 'shrill' or 'husky'. But vocal materiality can also be linked to performance aspects pertaining to intonational and prosodic features of musical structure such as timing or pacing, accentuation, direction and intentionality, thus tending towards the second level – the notion of vocal gestures (Weidman 2014, 40). The latter comprises both localised sentic shapes (gesture is a kinaesthetic metaphor) and the large-scale (architectonic) contour of performed recitation. In phenomenological terms "gestures are communicated through the traces they leave in the environment, whether immediately on their production or preserved in a sound recording" (Windsor 2011, 60). Recordings offer a perceptually viable and culturally grounded medium for gesture analysis.

### **To speak at the piano like a poet of the folk: Elements of rhetorical practice<sup>91</sup>**

#### *The rhythmic pull in Butterfly Op. 43, No. 1*

A salient feature in Grieg's playing of Op. 43, No. 1, is the elongation of the first beat with an agogic accent on the dotted quaver ( $f^{2\#}$ ). Grieg creates a local expansion of the beat pulse with an audible 'rhythmic pull' which becomes a distinctive feature of motivic characterisation throughout the ternary design. The performance of this single-bar motif comprises an expansion phase – the elongation of the first dotted rhythm – and a contraction phase – the free acceleration over the chromatic semiquavers. This elastic rhythmic-temporal motivic constitution is, potentially, also reflected in the performance of large-scale form. The A sections (bars 1-6, 7-12, 23-29 and 40-48) exhibit this initial beat expansion, followed by the progressive contraction of tempo for each successive statement of the Butterfly motif; a phrasing strategy that resembles the technique of foreshortening.

#### *Expressive asynchronies: Hand dislocations and un-notated arpeggiations*

In Op. 43, No. 1, Grieg consistently dislocates the left- and right-hand parts at the cadential bars of the A sections (bars 5-6, 28-29, 45-48). In some bars of the Butterfly motif, the rhythms are, again, audibly interpolated. Un-notated arpeggiations feature in the B sections (bars 13-22 and 30-39), in bars just before the unfolding lyrical arpeggios of bars 16, 21-22 and 38-39.<sup>92</sup> These rolled up gestures not only voice melodic accents but also anticipate the subsequent arpeggios, thus binding the musical material in performance.

In Op. 19, No. 2, the hand dislocation at bars 9-11 in the Welte Mignon piano roll (1906) gives heightened expression to the cadential melodic fragment ( $f^{1\#} - e^1 - b^1$ ). Elsewhere, expressive imprecisions between the hands (e.g. *molto leggiero* passage, bars 37-40)<sup>93</sup> give the performance a swinging panache befitting the joyful rustic character. The final

<sup>91</sup> My observations refer to Grieg's 1903 acoustic recordings, unless otherwise stated.

<sup>92</sup> Bar count includes the repetition of bars 1-6.

<sup>93</sup> Bar count includes the twelve-bar repetition of the introduction.

*pianissimo* E major chord of the piece is also gently arpeggiated.

Un-notated arpeggiations abound in Op. 65, No. 6, especially in the phonola roll recording (1906). The chordal texture of the piece lends itself handsomely to the expressive rolling out of wide registral spans, particularly in the *marcato* passage (bars 45-48). Apart from melodic voicing, arpeggiations enhance the agogic placing of metrically strong positions in the phrase scheme and contribute to the inflection of the metric-rhythmic structure by broadening the single beat creating 'pulse-like' instead of 'point-like' events in the march. Expressive asynchronies reinforce the rhetorical flair of Grieg's style testifying remnants of contrametric rubato; the eighteenth-century tradition of playing one hand before the other which was still prevalent in the nineteenth century (Rosenblum 1994).

### *Agogics*

Agogic accents are audible throughout Grieg's recordings effectuating either subtle or striking changes in the intentionality of the metric pulse. In Op. 19, No. 2, for example, the piquant agogic accents on the right-hand crotchet in bars 8 and 12 both add to the playful syncopation of the duple metre and demarcate the introduction's hypermeter at the four-bar level. Similarly, in Op. 54, No. 2, strong agogic gestures punctuate the hypermeter at the eight-, four-, two- and even single-bar level in a piece where the musical discourse becomes progressively more physicalized in Grieg's performance.

Subtle beat lengthening also creates variety of discursive register, evoking the impression of voices emerging from a different spatial *topos*. In the opening of Op. 65, No. 6, the faithful execution of the articulation (two quavers slurred and two detached) maintains the emphasis on the first and third beats whilst giving a supple sigh-like quality to the metric pulse. Moreover, Grieg's evocative handling of registral and dynamic variants, such as the *una corda* shift at bar 10, the change to *tre corde* at bar 21, or the chromatic shift from a major to an augmented triad across bars 23-24 and 28-29, effectuates a sense of depth in the sonic landscape of the performance.

### *Idiomatic accentuation and metric-rhythmic patterns*

In both Op. 19, No. 2, and Op. 65, No. 6, Grieg exhibits an idiomatic swinging 'two-in-a-bar' pulse, especially in the opening, with the last beat in the bar having an audibly shorter duration and an 'anacrusic' (upbeat) springy quality. In bars 45-47 and 56-59 of Op. 19, No. 2, the second beat is, again, audibly shortened producing a localised metric-rhythmic diminution which lends a sense of urgency to the processional mood. Across bars 21-31 of Op. 65, No. 6, the notated accent pattern is varied as Grieg introduces surprising syncopations in the metre.

### *The rhetoric of Spring Op. 43, No. 6*

The lyrical declamation of the melody of Op. 43, No. 6 (bars 1-22) confirms Grieg's persona as a true poet of the folk singing at the piano. The last crotchet in each duple-time pair (bars 3, 11, 15 and 17) is significantly shortened in duration, giving the next melodic note a heightened expressive quality. Rhetorical gestures are audible in the crotchet accompaniment too. For the second beat in bars 7, 9, 13, 18 and 21, the first crotchet is placed with an agogic stress while the other two follow in quick succession effectuating a rippling sensation.

### **Grieg's pianistic voice in the context of speaking practices**

Overall, beneath the surface of Grieg's fast, forward-driven tempi there are numerous small-scale inflections of the notated structure. His performance tempo, although imbued with an elastic quality, is coupled with very economical rubato, supporting the classical poise to his romantic aesthetic. Grieg had studied under Ignaz Moscheles at the Leipzig Conservatory (Benestad and Halverson 2001, 79-80), who was revered as one of the last pedagogues of the classical tradition of piano playing. Grieg shapes the music on the go, lending it a speech-like naturalness with certain events carrying more weight; akin to speaking where expression relies on emphasising specific syllables. Grieg's pianistic voice aligns closely with nineteenth-century rhetorical performance practice which drew from models of oration and singing (Milson and Da Costa 2014).

Moreover, Grieg's performance aesthetic of sung speech may be underpinned by a corollary to the significance of Norwegian language for his artistic credo. Grieg's declamatory agogic playing and restrained rubato resonate with attributes of Norwegian language: its inherent musicality, due to an inflected intonation, and the pithiness of linguistic expression that is characteristic of Norwegian sentiment. In 1900 Grieg wrote:

*We are of north-Teutonic stock, and [...] have [...] the propensity toward melancholy and brooding [...] we do not share [the] desire to express [ourselves] broadly and verbosely. To the contrary. We have always loved brevity and succinctness, the clear and concise mode of expression – just as you can find in our sagas, and as any traveller could observe even today in our social intercourse. These qualities are also what we aim for in our artistic endeavours (Benestad and Halverson 2001, 352).*

Grieg's style indelibly subscribes to such qualities as brevity with a performance tempo that is forthcoming, direct and devoid of unnecessary excesses. A cursory look at Grieg's song setting, moreover, confirms his aptitude for conveying, both in the singer's melody and piano accompaniment, the speech rhythms and the poetic metre of language. Grieg composed songs devoting exceptional care to language and stressing the importance of good declamation for singers (Jarrett 2003, 20-22 and 29-30).

### **In dialogue with the composer's voice: A phenomenological perspective**

Listening to composers' recordings, which occupy a special place in canonical reception, is part of the performer's dialogic prerogative and creative practice. Musical interpretation is an active dialogue between the performing 'self' and the 'other', whereby the 'other' implicates multiple agencies situated in time and place: the interaction with the instrument, the relation to the written text, the interaction with other musicians or an audience, and the encounter with recordings which are an integral part of our listening and pedagogical practices (Volioti *forthcoming*). Recordings need not be used solely as authorial templates for imitation or historical reconstruction but as listening prompts, encouraging the modern performer to explore interpretative possibilities.

Listening to recordings can unleash insightful embodied know-how about one's own interpretation in the making. This process entails Gadamer's "fusion of horizons" (Gadamer 1989, 301-306) which underpins the subjectivity and reflexivity of knowing and understanding the 'other' – for example a style from the past – through the 'self', such as

through new explorations at the instrument. Gadamer elaborates on this recursive hermeneutic cycle with two phenomenological models: the dialogue and the game. Interpretation resembles a conversation between two speakers or a game between two players whereby both partners become absorbed and transformed in the reciprocity of the experience. Just as any everyday dialogue, the hermeneutic conversation also entails acknowledging the existence of other voices out there and encountering this 'otherness' through openness. Openness to what the 'other' has to disclose endows the process of musical interpretation with a heterogenous play of voices.

Grieg's recorded voice reaches us from a distant sound world of the past. His performance aesthetic, adorned with technical finesse and quirkiness unlike our modern practices, unfailingly draws us into an intimate state of openness to the disclosure of the listening experience for exploring interpretative possibilities for performance.

### **Bibliography**

- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. & trans. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, Roland. 1991. "Music's Body." In *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. Trans. Richard Howard, 245-312. Berkeley: University of California Press.
- Benestad, Finn, and Halverson, William, H., eds. 2001. *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches*. Columbus, Ohio: Peer Gynt Press.
- Born, Georgina. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music*, no. 2(1): 7-36.
- Cone, Edward. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley. University of California Press.
- Cumming, Naomi. 1997. "The Subjectivities of 'Erbarne Dich'." *Music Analysis*, no. 16(1): 5-44.
- Gadamer, Hans-Georg. 1989. *Truth and Method*. Trans. & revised Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, 2<sup>nd</sup> ed. London: Continuum.
- Grimley, Daniel. 2006. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.
- Gritten, Anthony, and King, Elaine, eds. 2011. *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate.
- Jarrett, Sandra. 2003. *Edvard Grieg and his Songs*. Aldershot: Ashgate.
- Kleiberg, Ståle. 1996. "Grieg's Slåtter, Op. 72: Change of Musical Style or New Concept of Nationality?." *Journal of the Royal Musical Association*, no. 121(1): 46-57.
- Lidov, David. 1987. "Mind and Body." *Semiotica*, no. 66(1): 69-97.
- Milson, David and Da Costa, Neal Peres. 2014. "Expressiveness in Historical Perspective: Nineteenth-Century Ideals and Practices." In *Expressiveness in Music Performance: Empirical*

*Approaches across Styles and Cultures*, edited by Dorottya Fabian, Renee Timmers and Emery Schubert, 80-97. Oxford: Oxford University Press.

Rosenblum, Sandra. 1994. "The uses of rubato in music: Eighteenth to twentieth centuries." *Performance Practice Review*, no. 7(1): 33-53.

Sutcliffe, Dean. 1996. "Grieg's Fifth: The Linguistic Battleground of Klokkeklang." *The Musical Quarterly*, no. 80(1): 161-181.

Volioti, Georgia. Forthcoming. "Musing on the Past: A Case Study of Historical Recordings as Creative Resources for Piano Performance." In *New Thoughts on Piano Performance: Between Science and Art*, edited by Cristine McKie. London: Amazon Kindle Publishing.

Volioti, Georgia. 2012. "Reinventing Grieg's Folk Modernism: An Empirical Investigation of the Performance of the Slåtter, Op. 72, No. 2." *Journal of Musicological Research*, no. 31(4): 262-296.

Weidman, Amanda. 2014. "Anthropology and Voice." *Annual Review of Anthropology*, no. 43: 37-51.

Windsor, Luke. 2011. "Gestures in Music-making: Action, Information and Perception." In *New Perspectives on Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten and Elaine King, 45-66. Farnham: Ashgate.

### **Discography**

Simax PSC 1809. 1993. *Edvard Grieg: The Piano Music in Historic Interpretations* (includes re-issues of Grieg's 1903 acoustic recordings and 1906 Welte Mignon piano rolls).

Op. 65, No. 6. Phonola Piano Roll (1906). Re-issued by Lindberg LydAS (2L60SABD), Norsk Kulturråd, 2009.

## Concerto didático: uma customização da tradição orquestral

Gina Denise Barreto Soares<sup>94</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

Mônica de Almeida Duarte

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

Annibal José Scavarda

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

**Abstract:** Digite o abstract aqui (English) Abstracts should be no more than 350 words and should not contain paragraph breaks, headings, or references.

**Keywords:** word; word; word; word; word Should have at least 3 and not more than 5 keywords.

**Resumo:** A reflexão sobre o concerto didático realizado pela Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo (OSES) nas escolas regulares de educação básica da rede pública de ensino, é sobre uma performance orquestral diferente da tradicional, aquela que costuma ocupar as salas de concerto. Em função das demandas observadas, o designer desses concertos visam diminuir as distâncias entre a plateia e a música de concerto, oportunizando maior interação entre ambos promovendo a formação de plateia. O repertório, as explicações do maestro, a atitude dos músicos e o local em que são realizados esses concertos implicam numa performance customizada.

**Palavras-chave:** Concerto didático; performance orquestral; customização.

**Abstract:** Reflection on the didactic concert performed by the Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo (OSES) in mainstream schools of basic education in public schools, is on a different orchestral performance of traditional, one that usually occupy the concert halls. Depending on the demands observed, the designer of these concerts aimed at reducing the gap between the audience and concert music, providing opportunities for greater interaction between both promoting the formation of audience. The repertoire, the explanations of the maestro, the attitude of the musicians and the place where these concerts are held imply a customized performance.

**Keywords:** didactic concert; orchestral performance; customization.

Há inúmeras referências a palavra orquestra desde a Grécia Antiga e que, ao longo do tempo, apresentam vários significados. As fontes escritas referentes a essa palavra mostram que foi entre 1629 e 1733 que o conceito orquestra, entendida como instituição, se consolidou na cultura europeia (GALVÃO, 2006). A partir desse período, é possível observar mudanças referentes a performance orquestral sob vários aspectos. A melhoria na construção dos instrumentos favoreceu ao desenvolvimento técnico dos músicos e ampliou as possibilidades as quais os compositores passaram a ter na criação de suas obras. Não apenas a notação musical se adequou às transformações ampliando seus recursos, como estudos sobre orquestração e instrumentação permitiram que o compositor explorasse as possibilidades instrumentais no âmbito da prática de conjunto quanto na execução solo de modo mais eficiente. As características dos períodos estéticos estabeleceram necessidades que incidiram na qualidade e quantidade dos instrumentos visando oferecer os meios para interpretar as obras dos compositores. Assim, exemplificando, as características de uma orquestra barroca não são as mesmas de uma orquestra do período clássico ou de uma orquestra do período romântico, como consequência, também a performance vai sofrendo adaptações de acordo com as exigências de cada período.

---

<sup>94</sup> Email: ginadbsoares@gmail.com



Até o advento da Revolução Francesa, as orquestras se encontravam associadas às igrejas e às cortes que mantinham músicos e compositores numa relação de patrão e empregado. A atuação das orquestras ofereciam distinção aos seus mantenedores que costumavam inclusive ditar as regras estéticas e o padrão musical em seus domínios. Foi em meados do séc. XVIII e início do séc. XIX, período que o artista busca viver sua arte de forma autônoma, que “foi formulada, sobretudo, pelos românticos alemães (principalmente por Herder), (...) um ideal de cultura clássica, de elite, ou ‘superior’ (...)” (Carvalho, 2000, 28). Goethe e Schiller estiveram “empenhados em levar adiante esse projeto herderiano de construir uma *humanitas*, isto é, promover a elevação moral e intelectual do homem através da arte (Carvalho, 2000, 28). Assim,

aquele extrato simbólico mais definidor das elites dominantes e que é ainda a dimensão de cultura tida como a de mais alto prestígio. Essa cultura é hoje claramente minoritária, mas continua sendo o marco de referência da elite, tanto que as edições dos clássicos da literatura se sucedem o tempo todo. Quão cultivados são, porém, no sentido de fonte de leitura e reflexão constante, de geração de um paideuma no sentido poundiano, é uma questão polêmica, pois parecem haver se transformado, sobretudo em símbolos de *status*. Idêntica argumentação poderia ser feita acerca da vigência da chamada música clássica ou erudita, da pintura etc. (Carvalho, 2000, 27).

Dessa forma, a tradição orquestral e a música de concerto se manteve associada a elite e o acesso restrito e ausente do cotidiano da maioria das pessoas. Atualmente, de acordo com a experiência dos autores, as escolas públicas nas quais o concerto didático em questão é apresentado, tem demonstrado ausência de familiaridade com apresentações desse tipo mas, sendo a escola um local em que a diversidade de culturas deve estar presente, o acesso à esse ideal de cultura clássica e, como consequência, da música de concerto, deve estar presente como tantos outros gêneros musicais. Assim, o concerto didático busca apresentar a orquestra e a música de concerto de modo facilitado a essas plateias que se encontram nas escolas públicas. Para atingir essa meta, a performance orquestral do concerto didático tem um grau de exigência mais adequado a plateias não familiarizadas como este tipo de evento, buscando as experiências da plateia para introduzir novos conhecimentos.

Mesmo pensando nos termos da semiótica peirceana, em que produtos orquestrais como sinfonias e concertos são formas artísticas que podem ser comunicadas em primeiridade, isto é, como apreensão sensível, sem necessidade de mediação simbólica, ainda assim, esta apreensão envolve uma participação ativa do apreciador numa profundidade a que o público comum, no mínimo não está habituado (Galvão, 2006,6).

Em função da diferença existente entre a música orquestral e aquelas que estão presentes na mídia, o concerto didático tem a possibilidade de promover o envolvimento de plateias que possuem pouca familiaridade com esta cultura musical, a música de concerto, em espaços tais como escolas de ensino regular públicas.

### **A performance orquestral**

O momento de performance de uma orquestra segue alguns procedimentos particulares, assim como outras formas de expressão também possuem seus próprios procedimentos. Pessoas e grupos sociais familiarizados com tais expressões, compartilham e entendem esses procedimentos particulares envolvidos nos momentos de fruição.

A apresentação de uma orquestra segue uma espécie de rito comparável ao religioso. No ritual do concerto, há uma reverência intransponível semelhante a uma prática religiosa profana. Dois grupos distintos se encontram face-a-face: os músicos e o público. Os músicos se comportam como responsáveis pelo ofício sagrado, uniformizados com ternos ou fraques (vestes de pinguim), o que os constitui como grupo dentro da sala de concerto, tendo todas as suas veleidades anuladas em prol da música, que é o sagrado. O público se assemelha aos devotos. A sala de concerto se constitui como um lugar sagrado, um templo e o hall de entrada ainda é um espaço profano em que os grupos se confundem antes da entrada em cena, que faz o 'papel' mágico da transubstanciação, pois a vida religiosa e profana não coexistem num mesmo espaço. (Lehmann, 2005).

No "torpor silencioso" do apagar das luzes, um silêncio "quase religioso" onde qualquer ruído que ameace o "estado catártico" é censurado por pesados olhares de reprovação. Só é permitido tossir entre os movimentos; é proibido ler jornais, comer pipoca (que, aliás, nem se encontra à venda nas salas de concerto); de falar; de chegar atrasado e, à chegada do maestro, os músicos são convidados a se levantar e compartilhar um pouco de seu sucesso, assim como nos aplausos finais, numa verdadeira "orquestração rítmica do público". O spalla, que representa o ancestral do maestro, o Konzertmeister, distingue-se como uma metonímia da orquestra (Castro, 2009).

O concerto estabelece uma hierarquia em que o maestro, por meio de seu gestual dá as ordens aos músicos para que a música se faça. Assim, a concepção musical dos integrantes da orquestra é desprezada e a música que a orquestra produz é uniformizada através da música do maestro, transmitida através do seus gestos produzindo uma performance coletiva, pois é fruto de um grupo de músicos unido por um ideal comum: a concepção musical do maestro. Em incontáveis concertos, a comunicação do maestro se faz apenas por gestos tanto em relação aos músicos quanto em relação à plateia. O ritual do concerto também atinge o repertório que, em sua maioria, é composto de peças dos grandes mestres da música que viveram nos sécs. XVIII e XIX e com uma ênfase no aspecto virtuosístico dos solistas ou da orquestra. As peças contemporâneas ocupam um lugar relativamente pequeno na maioria dos programações das orquestra. Simplificadamente, o ritual da orquestra pode ser abordado sobre três aspectos: a sala de concerto, o maestro e o repertório. Cabe ressaltar que uma performance tradicional, aquela que segue os aspectos descritos, fica restrita a um grupo de "iniciados", isto é, aqueles que compreendem os códigos envolvidos no concerto.

### **A customização do concerto tradicional**

Considerando o concerto como um serviço, podemos tomá-lo como experiências que o cliente vivencia (Gianesi e Corrêa, 1994). Haksever et al. (2000) define os serviços como atividades produzidas em função do tempo, do espaço, de acordo com uma forma determinada, são atos, ações e performances. O concerto didático tem, como objetivo

principal, atender as plateias escolares, visto como cliente. Sendo assim, cabe considerar que este cliente que é uma plateia pouco familiarizada com a música de concerto.

Partindo de um modelo “standartizado”, o concerto tradicional, o concerto didático segue uma customização, procedimento que tem um foco definido: oferecer ao cliente pelo menos um tipo de solução que atenda a pelo menos um tipo de necessidade, a uma demanda. Metters et al. (2006) pontuam a interação social e a necessidade de novos consumidores ou clientes receberem orientações nos rituais das novas experiências com estratégias guiadas para que eles sejam acolhidos e esclarecidos.

A customização se utiliza de recursos para obter uma interação diferenciada com personalização do serviço. Silveira et al. (2001) diz que a customização surgiu no final dos anos 80 e lida com a capacidade de fornecer produtos ou serviços dirigidos a cada cliente oferecendo alta agilidade do processo, flexibilização e integração. Para Fogliatto et al. (2012), a customização em massa tem emergido como uma importante estratégia que se concentra nas mudanças da demanda e no estudo da tecnologia.

O concerto didático é um serviço flexível, dinâmico, ágil, variado e que, para sua realização, está atento a demanda do cliente para a sua própria satisfação puxando-o assim em direção ao serviço oferecido. Originando-se no concerto tradicional, serviço padronizado, rígido, previsível e que impõe seu formato ao cliente, tem a possibilidade de satisfação em função de atender a plateias “iniciadas”, familiarizadas com a música de concerto.

O designer do concerto didático atual vem da experiência de praticamente 10 anos atendendo a escolas públicas. O diretor artístico, o maestro, planeja um formato de concerto que seja adequado a plateia proporcionando o envolvimento, o conhecimento da orquestra e de suas especificidades e buscando despertar, nessa plateia, o desejo de participar de outros momentos semelhantes. A customização continua ocorrendo no momento do concerto de acordo com a reação da plateia, critério indicador de envolvimento e satisfação. Ocorrem modificações dentro da programação planejada para refinar o concerto à plateia. Então a performance da orquestra se adequa da melhor forma possível para promover uma aproximação com a plateia.

### **O concerto didático**

A diminuição das distâncias da música de concerto das plateias encontradas nas escolas por meio do concerto didático ocorre em função de alguns aspectos. Quanto ao local, para a realização do concerto didático, a OSES se dirige às escolas e utiliza os pátios ou as quadras esportivas das escolas encontrando-se numa posição espacial mais próxima da plateia. A vestimenta dos músicos, camisa de malha e calças compridas, se aproxima do cotidiano diferente dos ternos e fraques dos concertos tradicionais. O ambiente costuma ser ruidoso e agitado e o silêncio é uma conquista que vem do entendimento da plateia por sua necessidade, fato explicado e exemplificado pelo maestro.

No concerto didático, a conversa do maestro permeia toda a apresentação e mostra as razões dos hábitos e necessidades sedimentados ao longo dos anos. Informa sobre os detalhes do concerto tais como instrumentos, músicas, compositores e promove a interação e a participação da plateia que se dá por meio de perguntas, comentários e gestos como palmas, estalos de dedos ou outros meios.

Sobre o repertório do concerto didático, há uma mescla de obras entre aquelas que são mais ou menos familiares à plateia. Canções folclóricas e músicas populares que fazem

parte das “enciclopédias” (Klinkenberg, 1996) da plateia e que são reconhecidas no momento do concerto, provocam reações de familiaridade que colaboram para o envolvimento com peças não familiares. A customização do concerto didático é gerada como consequência da observação das demandas da plateia mas, apesar de ser um serviço que busca atender a tais demandas, não se limita a esse aspecto. O concerto didático tem o compromisso de trazer novos conhecimentos ampliando os horizontes musicais dessas plateias, isto quer dizer que apesar da preocupação em ser acessível às plateias, há sempre a preocupação de trazer acréscimos a visão de mundo de cada integrante da plateia.

### **Conclusão**

Iniciativas de formação de plateia tem garantido a perpetuação de tradições como a que se refere a música de concerto. Faz parte do dia a dia de diversas orquestras o envolvimento com questões comunitárias, dentre elas o ensino musical e a formação de plateia (HENTSCHKE; DEL BEN, 2003). Ações com tais objetivos criam articulações que agregam valor social e artístico a trajetória das orquestras.

Os concertos didáticos promovidos pela OSES para plateias escolares tem criado significados para a música de concerto no seio de comunidades como facilidades reduzidas de acesso a esse tipo de cultura. Fato observado em função da presença de alunos, professores e familiares nas programações da OSES que são realizadas no teatro e que seguem dentro de um perfil mais tradicional, com peças do repertório consagrado da literatura orquestral, músicos e maestro vestindo trajes de gala e a música sendo tocada sem as explicações do concerto didático.

Desse modo, temos observado que o significado compartilhado por meio do concerto didático com plateias pouco familiarizadas a essa prática, tem incentivado à busca de outros momentos de apreciação da música de concerto. É possível concluir que o acesso facilitado em um certo momento pode se configurar como uma porta de entrada para uma expressão cultural não familiar. Assim, a criação de significados obtida através de ações semelhantes aos concertos didáticos desconstrói a concepção da música de concerto como algo dirigido apenas a uma elite cultural, mas oferece oportunidade para quem quer que seja. O significado da música de concerto musical e tradição orquestral não é em si, mas é para aquele que assim o percebe e o toma como significativo (DUARTE, 2004), o que diz respeito a uma construção de significado.

Uma performance customizada não implica num jogo de valor ou no questionamento de uma performance tradicional. É um forma de ‘puxar’ o público pouco afeito a determinadas vivências e fazê-lo construir significados ou, de acordo com Bourdieu (2010), criar uma “necessidade cultural” que levará tal público a se interessar e a frequentar os teatros, salas de concertos ou outros locais em que uma orquestra fará uma apresentação. A escola, ao oferecer atividades culturais que ampliam o conhecimento do aluno está contribuindo para uma futura autonomia cultural dos mesmos, exercendo o seu papel comprometida com a formação de uma visão de mundo mais abrangente e menos destituída de preconceitos com universos ainda desconhecidos.

### **Referências**

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*.

Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da USP, 2003.

CARVALHO, José Jorge. 2000. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: *Seminário de folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP

CASTRO, Marcos Câmara de. Os estilhaços da orquestra: Resenha do livro *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*, de Bernard Lehmann. *Opus*, Goiânia, v. 15, n.1, p. 23-36, jun. 2009.

DUARTE, Mônica de Almeida. *Por uma análise retórica dos sentidos do ensino de música na escola regular*. Rio de Janeiro, 2004. 201 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

FOGLIATTO, F. S.; SILVEIRA, G. J. C. e BORENSTEIN, D. The mass customization decade: An updated review of the literature. *International Journal of Production Economics*, n. 138, p. 14 - 25, 2012.

GALVÃO, A. Aspectos psicológicos do trabalho orquestral. *Cognição & Artes Musicais/ cognition & Musical Arts 1*, p. 5-15, 2006.

GIANESI, I. G. N. ; CORRÊA, H. L. *Administração Estratégica de Serviços*. São Paulo: Atlas, 1994.

HAKSEVER, C.; RENDER, B.; RUSSEL, R. S. e MURDICK, R. G. *Service management and operations*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.

HENTSCHKE, L.; DEL BEN, L. Aula de música: do planejamento e avaliação à prática educativa. In: *Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, p. 176 - 189, 2003.

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles: De Boeck & Larder, 1996.

LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*. Paris, Éditions La Découverte, 2005.

METTERS, R. D.; KING-METTERS, K.; PULLMAN, M. e WALTON, S. *Successful service operations management*. 2. ed. Cincinnati: Thomson South-Western, 2006.

SILVEIRA, G.; BORENSTEIN, D. e FOGLIATTO, F. S. Mass customization: literature review and research directions. *International Journal of Production Economics*, n.72, p. 1-13, 2001.

## Timoneiro; Um arranjo para violão solo reutilizando os recursos interpretativos de “Baden Powell À Vontade”

Gustavo de Medeiros Santos<sup>95</sup>  
UNICAMP, Campinas – SP, Brasil

**Resumo:** Este recital conferência procura relatar a criação de um arranjo para violão solo da música Timoneiro (Paulinho da Viola/ Hermínio Bello de Carvalho). Tal criação surge dos resultados das análises musicais da pesquisa de mestrado em andamento, que busca identificar os recursos interpretativos encontrados no disco “Baden Powell À Vontade” (Elenco, 1963) para reinseri-los em novas criações para violão solo. Através da transcrição das peças Saudade da Bahia (Dorival Caymmi) e Samba do Avião (Tom Jobim) é possível observar alguns padrões técnicos de comportamento que são recorrentes no disco. Após a exposição dos recursos interpretativos percebidos, demonstra-se sua aplicação no arranjo de Timoneiro.

**Palavras-chave:** Baden Powell À Vontade; interpretação; recursos interpretativos; performance; Timoneiro.

**Abstract:** This conference intends to describe the creation of a solo guitar arrangement for the music Timoneiro (Paulinho da Viola/ Hermínio Bello de Carvalho). This arrangement comes from the results of musical analyzes from the ongoing masters research, which seeks to identify the interpretative resources found at the long play “Baden Powell À Vontade” (Elenco, 1963) in order to insert them in new creations for solo guitar. Through the transcription of the pieces Saudade da Bahia (Dorival Caymmi) and Samba do Avião (Tom Jobim) is possible to observe some patterns of technical behaviors that are recurrent in the disc. After exposing the interpretative resources noticed, the recital shows up its application in Timoneiro’s arrangement.

**Keywords:** Baden Powell À Vontade; interpretation; interpretative resources; performance; Timoneiro

### Sobre os recursos interpretativos

Antes de elencar cada recurso observado, cabe aqui introduzir alguns detalhes que serão úteis para melhor compreensão do que será aqui descrito. Primeiramente, o termo “recursos interpretativos” é entendido nesse texto como um conjunto de técnicas, ações que o violonista utiliza para abordar os diversos parâmetros musicais (melodia, harmonia, polifonia, ritmo) simultaneamente, no violão. Pelo fato do violão, como solista, ser um instrumento tecnicamente limitado (Schroeder 2006, 77, 78), ter o domínio de alguns padrões de ações que abordem todos os parâmetros musicais, ou boa parte deles, simultaneamente, ajuda a conseguir interpretar uma peça para violão solo com maior desenvoltura. Os recursos interpretativos são padrões técnicos de um comportamento de ações simultâneas no violão. Portanto, ao falar em recursos interpretativos, se refere aqui a um comportamento técnico que aborda relações simultâneas dos parâmetros musicais de uma maneira peculiar, a qual pode ser identificada em padrões que se repetem de maneira idêntica ou similar em outras situações. Para facilitar a compreensão deste texto busca-se completar o discurso escrito com exemplos musicais transcritos para ilustrar os conceitos observados.

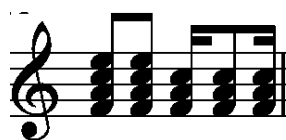
Após a intensificação do processo de escuta do disco “*Baden Powell À Vontade*”, seguido de transcrições que procuram traduzir a totalidade da atuação do violão da maneira mais próxima possível, foi percebido que existe uma variedade de recursos interpretativos recorrentes. Nesse texto procura-se compreender três recursos distintos, relatando como cada um se comporta tecnicamente, de maneira que deixe evidente as diferenças de cada comportamento. Tratando-se de Baden Powell, sabe-se que um ponto crucial de sua interpretação é a complexidade rítmica com a qual ele manipula o violão. Neste disco, com o violão em destaque, o violonista utiliza recursos que possuem diversas camadas de

<sup>95</sup> Email: gustavopoa.musico@gmail.com

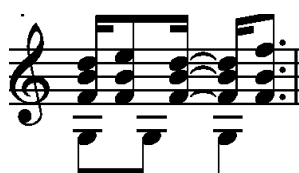
ritmos executadas simultaneamente em seu instrumento.

Percebe-se que as principais diferenças entre os recursos interpretativos residem no modo como se manipula o ritmo entre as vozes do violão, podendo formar, por exemplo, diferentes camadas de ritmo entre elas ou consolidando um ritmo só em todas as vozes. Para procurar definir melhor esses casos, elaborou-se o termo *linha rítmica*. Assim como o violão, um instrumento polifônico, pode possuir uma voz, duas, três ou quatro vozes simultâneas, observa-se que também é possível conter uma linha rítmica, duas ou até mesmo três distintas. É importante frisar que uma linha rítmica pode envolver mais de uma voz simultânea. A figura musical 1, a seguir, trata de exemplos de casos com uma, duas e três linhas rítmicas:

a) uma linha rítmica.



b) duas linhas rítmicas.



c) três linhas rítmicas.



Figura Musical 1. Quantidade de linhas rítmicas simultâneas.

A partir dos exemplos dados acima, fica mais fácil perceber a diferença entre uma voz, que cumpre função melódica ou harmônica, e uma linha rítmica.

Outro aspecto que será considerado, a fim de facilitar a compreensão das diferenças entre os recursos interpretativos é o comportamento da linha de baixo, ou seja, a voz mais grave executada pelo violão. Em sua pesquisa sobre o perfil interpretativo de Baden Powell, Alain Magalhães considera relevante a preocupação que o violonista possuía com o “baixo cantante” de suas interpretações, e confirma tal fato em entrevista informal com o próprio Baden, descrevendo em suas conclusões:

*Em 17 de fevereiro de 2000, Baden Powell esteve em minha residência, onde fez algumas declarações que são relevantes para a conclusão dessa pesquisa. (...) expliquei certas particularidades encontradas na música "Canto de Xangô", do disco Le coeur de Baden Powell (Barclay, Paris, 1971), por mim discutidas (...) Ao terminar minha exposição, destacando o contracanto melódico feito em uníssono pelo violão e contrabaixo, mais movimentado que o próprio tema, Baden não só concordou com os conteúdos da análise apresentada como passou a tecer considerações a respeito, terminando por afirmar: "Você foi no ponto!". Baden declarou que grande parte de suas composições (e arranjos) foi concebida a partir de um "baixo cantante", que conduz ou enriquece a harmonia e pode estar presente até no próprio tema. (Magalhães 2000, 102).*

Portanto, além de perceber que cada recurso interpretativo apresenta diferenças nítidas de comportamento na linha de baixo, merecendo assim sua atenção, também leva-se em consideração a importância de seu tratamento atestada pelo próprio intérprete.

## Três recursos interpretativos observados

### *Blocos de acordes com efeito tipo tamborim*

Este tipo de recurso será aqui observado na gravação da música *Saudade da Bahia*. 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. Percebe-se apenas uma linha 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.

Para esclarecer melhor cada característica veremos a seguir o exemplo musical 1, referente ao trecho dos compassos 41 a 48 de *Saudade da Bahia*.



*Exemplo Musical 1. Faixa 7, Saudade da Bahia, compassos 41 a 48, trecho 0:50s – 1:00s.*

Percebe-se aqui a concentração de uma linha rítmica que atua entre 4 e 3 vezes executadas predominantemente em bloco. A melodia é frequentemente executada na ponta com figuras de semicolcheias em bloco com vozes internas, que definem a harmonia, e a linha de baixo (voz mais grave). É uma técnica que exige muito esforço dos quatro dedos (polegar, indicador, médio e anelar) ao mesmo tempo com muita velocidade. Nos compassos 42 e 43, observa-se uma característica recorrente desse recurso interpretativo: em alguns casos, a linha de baixo complementa alguns espaços cedidos pela melodia. Esse efeito provoca uma sensação que pode ser comparada a um recurso muito usado no tamborim, no qual se utiliza o dedo da mão que segura o instrumento para tocar a pele por trás com alguns preenchimentos da levada esboçada pela mão que toca com a baqueta.

Tratando da comparação desse recurso interpretativo no violão com o tamborim, existe uma afirmação feita pelo próprio Baden em que ele diz:

*“Sambista eu sou, porque tenho uma noção de ritmo muito grande. Está no meu sangue. Quando eu era criança, no bairro em que fui criado, São Cristóvão, batia um tamborim arretado, nos blocos de rua. Tenho ritmo na mão para tamborim, surdo, desde pequeno. Acho que transferei isso para a minha batida de samba no violão.” (Sanches 1999, 5).*

Magalhães, ao analisar a peça *Samba do Avião*, comenta algumas vezes sobre a “levada do tamborim” ou “efeito tamborim” que o violonista parece se aproximar em alguns momentos (Magalhães 2000, 56 a 61).

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 acentuações que regem sua levada, como também cria pequenas variações de fraseado que estão em torno dela.

### *Baixo regular*

Esse recurso interpretativo será observado na música *Samba do Avião*. As características que o definem incluem a presença de uma linha de baixo marcando o tempo da música de maneira predominante, a variação entre duas e três linhas rítmicas simultâneas (baixo, harmonia, melodia) e a noção do violão executando melodias mais cantáveis, com mais sustentação, em primeiro plano ao mesmo tempo que possuem um acompanhamento denso.

A definição das linhas rítmicas é decorrente do tratamento das linhas internas de preenchimento, que costumam variar de acordo com o comportamento da melodia. No entanto, existem no mínimo sempre duas linhas rítmicas no mínimo. A seguir, veremos um exemplo musical do trecho da música *Samba do Avião* para observar alguns casos dessas variações das linhas internas.

The image shows a musical score for the piece 'Samba do Avião'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 21 and the second staff starts at measure 25. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The bass line is particularly prominent, often playing a steady eighth-note pattern that serves as a rhythmic anchor.

*Exemplo Musical 2. Faixa 6, Samba do Avião. Compassos 21 a 28, trecho 0:30s – 0:42s.*

Entre os compassos 21 e 26 percebe-se que enquanto a melodia é executada na ponta, há a figura de marcação da linha de baixo fazendo a função de um contrabaixo tocando a fundamental do acorde e algumas inversões com a 3ª ou 5ª na voz mais grave.

Observa-se aqui uma melodia mais espaçada, com respirações e notas mais longas, sem ataques sucessivos de semicolcheia. Portanto, existem espaços preenchidos pelas linhas internas enquanto a melodia respira, formando uma terceira camada com ritmo independente, que torna o acompanhamento mais denso. Em algumas movimentações da melodia, como no compasso 24 e 26, as linhas de preenchimento atacam junto com a melodia com notas mais sustentadas que sua movimentação. Apesar de atacar junto com a melodia em alguns momentos, esse exemplo apresentado possui a predominância de três linhas rítmicas independentes. A mão direita divide funções com o polegar marcando o tempo, os dedos indicador e médio fazendo o preenchimento, e o dedo anelar executando a melodia.

Existem também outros casos nos quais a melodia possui maior movimentação ou as linhas internas possuem mais proximidade rítmica com a melodia, atuando em bloco, predominando a atuação de duas linhas rítmicas.

O baixo, no entanto, predomina sempre pulsando o tempo. Se comparar a linha de baixo com a função de um instrumento de percussão do samba, é possível afirmar que tal linha cumpre a função do surdo, responsável pela marcação. Em alguns momentos também se observa alguns adiantamentos do baixo na 4ª semicolcheia que antecipa um compasso

que segue. O exemplo de *Samba do Avião*, a seguir, figura um caso em que se observam essas antecipações.



Exemplo Musical 3. Faixa 6, *Samba do Avião*, compassos 69 a 72, trecho 1:42s – 1:48s.

Esse recurso interpretativo se relaciona com um tipo de acompanhamento de violão ligado à bossa nova, que ficou muito conhecido pelo violão de João Gilberto, principalmente pela questão do baixo marcando o tempo de maneira contínua. Segundo Caiado, a “batida da bossa nova” é uma simplificação das inúmeras variações rítmicas possíveis de levadas de samba e o que João Gilberto fez foi simplificar e compactar o universo rítmico do samba de maneira mais enxuta no violão (Caiado 2001, 76). O que Baden faz com esse comportamento técnico é, portanto, se acompanhar com tendências da bossa nova enquanto toca uma melodia cantável, que pode ser mais ou menos espaçada, mas que geralmente não possui muitas semicolcheias tocadas uma seguida da outra.

#### *Colcheia pontuada com pergunta e resposta*

Frequentemente a colcheia pontuada é empregada no disco com diversas abordagens técnicas. Aqui será abordada uma de suas maneiras que é observada em *Saudade da Bahia*. Seu comportamento consiste em separar duas linhas rítmicas: a linha de baixo, tocada pelo polegar e a melodia em bloco, com indicador, médio e anelar ao mesmo tempo. A melodia em bloco possui a acentuação de colcheias pontuadas enquanto a linha de baixo ataca a semicolcheia que segue, formando também uma acentuação de colcheia pontuada que responde ao ataque do bloco. Segue o exemplo de *Saudade da Bahia*.



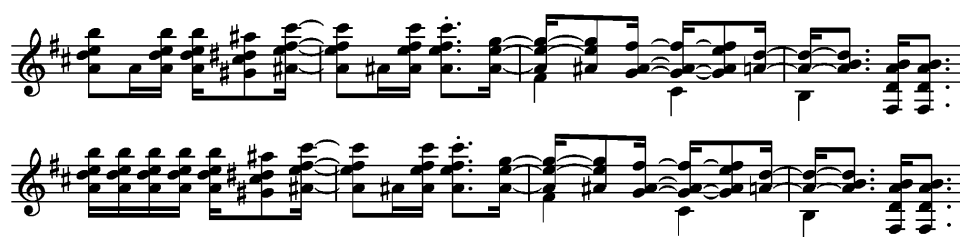
Exemplo Musical 4. Faixa 7, *Saudade da Bahia*, compassos 25 a 28, trecho 0:30s – 0:36s.

Percebe-se a acentuação de duas colcheias pontuadas tipo pergunta e resposta. Enquanto o bloco de acordes com a melodia ataca primeiro, perguntando, a linha de baixo ataca na semicolcheia seguinte em resposta, mantendo também uma acentuação de colcheia pontuada. Observa-se duas linhas rítmicas que se complementam num diálogo rítmico. A colcheia pontuada é um recurso de variação rítmica muito utilizado ao longo do disco. Em alguns casos, o baixo mantém a pulsação do tempo enquanto os acordes executam tal acentuação. No entanto, nesse caso exposto percebe-se a sensação de deslocamento do pulso original, uma vez que as duas linhas rítmicas tocam a pontuada.

#### **Utilização dos recursos observados no arranjo de *Timoneiro*.**

Após a exposição dos três recursos interpretativos mencionados acima, procura-se então demonstrar como esses podem ser utilizados em novas criações, experimentando características estilísticas observadas em Baden Powell. A seguir, serão expostos alguns trechos do arranjo que demonstram os diferentes comportamentos que foram descritos. *Timoneiro* possui duas partes distintas. A primeira parte é considerada “A”. A segunda parte é considerada “B”. A forma do arranjo produzido pode ser descrita da seguinte maneira: *Introdução – A – B – A’ – B’ – A” – B” – Interlúdio Final*.

Os exemplos aqui comentados são referentes à parte B, A’ e A”. Na parte B é utilizado o recurso interpretativo “blocos de acorde com efeito tipo tamborim”, intercalando com o recurso “baixo regular”. A parte A’ demonstra o recurso “baixo regular” com a melodia mais blocada. A parte A” utiliza o recurso “colcheia pontuada com pergunta e resposta”. A seguir os três exemplos que demonstram a utilização dos recursos interpretativos observados.



Exemplo Musical 5. *Timoneiro*, parte B.

Nesse caso observa-se a utilização do recurso de blocos de acordes com efeito tipo tamborim nos dois primeiros compassos de cada sistema acima interagindo em seguida com o recurso de baixo regular.



Exemplo Musical 6. *Timoneiro*, parte A’.

No exemplo acima o comportamento de baixo regular é bastante utilizado com a variação de comportamento das linhas internas de preenchimento. Observa-se momentos que variam entre duas e três linhas rítmicas.



*Exemplo Musical 7. Timoneiro, parte A”.*

No último exemplo demonstra-se toda a parte A”, que possui a técnica da colcheia pontuada com pergunta e resposta. Há intenso deslocamento da melodia e harmonia na forma que encerra seu ciclo encaixando a melodia de volta ao compasso binário nos últimos três compassos dessa parte. Após o encaixe, observa-se a interação com os recursos de baixo regular e de efeito tamborim.

É importante ressaltar que uma prática comum presente em todos os recursos interpretativos de Baden é a supressão da melodia principal, principalmente quando se trata de uma reinterpretação instrumental de uma música que possui letra. O violonista dá à melodia um caráter mais adequado para o desenvolvimento instrumental do tema, valorizando as possibilidades de expressão dos recursos técnicos que soam bem para o violão. Ao recriar utilizando esses recursos interpretativos é importante atentar para o tratamento dado à melodia, buscando suprimir alguns trechos para se adequar às técnicas, porém sem desconfigurar os pontos principais do repouso melódico.

As opções de montagem dos acordes e linhas de baixo foram criadas respeitando a harmonia da música, sem excluir reharmonizações e inversões de tríades e tétrades. No entanto, não foram definidas regras para reharmonizações, tampouco para a quantidade de extensões ou inversões utilizadas. O foco principal foi o tratamento melódico aliado à utilização de algum padrão de comportamento aqui observado.

Outra observação que deve ser considerada é que os recursos interpretativos presentes em “*Baden Powell À Vontade*” não estão isolados. Embora existam momentos em que um recurso predomina mais que outro, há sempre a presença de outros recursos que aparecem intercalados em poucos compassos ou trechos de compasso, interagindo com pequenas variações. Isso contribui para uma interpretação mais orgânica, espontânea, que se apresente de maneira semelhante, porém sem buscar ser exatamente idêntica a cada vez que é executada.

Portanto, o arranjo de *Timoneiro* já demonstra esses ideais. Busca-se a interação dos recursos como é exemplificado nos três exemplos acima, além da preocupação em adaptar a melodia para uma execução mais violonística que compreenda os recursos estudados.

Finalmente, acredita-se que é possível utilizar essas técnicas para outras experimentações criativas, adquirindo cada vez mais fruição na interação e variação dos recursos possíveis. Levanta-se portanto, a hipótese de que um músico pode se apropriar de traços estilísticos de outros artistas não somente observando e reproduzindo suas realizações, mas também compreendendo as ferramentas técnicas mais relevantes presentes nas criações do artista estudado e utilizando tais ferramentas de maneira pessoal em criações próprias.

## **Bibliografia**

Caiado, Nelson Fernando. 2001. “*Samba, Música Instrumental e o Violão de Baden Powell.*”  
Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Música.

Magalhães, Alain Pierre Ribeiro de. 2000. “*O Perfil de Baden Powell Através de sua Discografia.*”  
Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de  
Música.

Sanches, Pedro Alexandre. 1999. “Baden Powell, anti estrela.” *Jornal Folha de São Paulo Caderno  
Ilustrada.*

Gravações: Baden Powell. 1963. *Baden Powell À Vontade.* LP. Elenco.

## Comunicação de emoções básicas em Ponteios de Guarnieri em performances ao vivo

Heidi Kalshne Monteiro<sup>96</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

Ney Fialkow

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

Regina Antunes Teixeira dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

**Abstract:** The present study aimed at investigating the communication of basic emotions (joy, sadness, calm, fear/hesitation and anger) in Camargo Guarnieri's piano Ponteios excerpts, which bear clear indications of these emotional states. The sample involved university music students (undergraduate and graduate) (N=77). The employed method was self-reported by forced-choice. Data were analyzed with descriptive and inferential statistics. These results demonstrate the viability of intentional communication of basic emotions through deliberate conducting a performance plan that enhances structural aspects and expression associated with perception of these emotions by the listeners.

**Keywords:** Emotional communication; basic emotions; performance.

A comunicação da emoção em música está relacionada às intenções expressivas do intérprete e as percepções sobre esse fenômeno por parte do ouvinte. Segundo Juslin e Sloboda (2010), a emoção encontra-se sob o domínio amplo do afeto, que inclui o humor, a preferência e as disposições da personalidade. Trata-se de respostas relativamente breves, intensas e rapidamente mutantes a eventos potencialmente importantes (oportunidades ou desafios subjetivos) em um meio externo ou interno, usualmente de natureza social, e que envolve um número de subcomponentes (mudanças cognitivas, sentimentos subjetivos, comportamento expressivo, e tendência de ação), que são mais ou menos sincronizados durante o episódio da emoção (Juslin; Sloboda, 2013).

No estudo de emoção em música, várias pesquisas foram realizadas na decodificação de estados emocionais na perspectiva do ouvinte. Já é consenso na literatura que seres humanos são capazes de identificar conteúdo emocional em música (Sloboda; Juslin, 2001), e dentre essas as denominadas emoções básicas tem sido comumente objeto de pesquisa. O termo emoções básicas refere à ideia de que existe um número limitado de emoções inatas e universais, denominadas primárias ou fundamentais, que são biologicamente essenciais e definidas funcionalmente em termos de: (i) funções distintas que contribuem para sobrevivência do indivíduo; (ii) sentimentos singulares; (iii) surgimento precoce no desenvolvimento infantil; (iv) padrões distintos de mudanças fisiológicas; (v) expressão facial e vocal distintas; (vi) inferência em outros primatas; (vii) presente em todas as culturas (princípio universal) (Eckman, 1992, Juslin; Sloboda, 2010).

Assim, o presente estudo discute o grau de comunicação emocional entre pianista (performance ao vivo) e estudantes universitários na interpretação de cinco Ponteios de Guarnieri, com indicações expressas de caráter envolvendo as seguintes cinco emoções básicas: alegria, tristeza, calma, medo e raiva.

### Método

---

<sup>96</sup> Email: heidikmonteiro@hotmail.com

A abordagem metodológica, de natureza quantitativa, foi de auto-relato por escolha forçada, que envolve a elaboração do questionário de múltiplas escolhas, fundamentado em modelos teórico-emocionais e têm sido consistentemente aplicado no estudo de comunicações de emoções ao longo dos últimos 25 anos (Zentner; Eerola, 2010).

### **Seleção dos estímulos**

Para a realização da pesquisa, em sua primeira fase, foram selecionados cinco exemplos musicais como materiais de estímulo, escolhidos individualmente contemplando cinco emoções básicas.

Para a escolha dos Ponteios, foi dada a preferência para os que melhor se encaixaram nos parâmetros de expressão apresentados na sistematização de Juslin e Timmers (2010) para as emoções básicas. As obras deveriam apresentar características musicais condizentes com aquelas encontradas na literatura referentes a cada emoção básica: andamento, articulação, timbre, harmonia, intensidade (volume sonoro), variações de intensidade, âmbito melódico, direção melódica, modo (maior, menor), registro e ritmo.

Para comunicar raiva, alegria e tristeza foram selecionados os seguintes Ponteios: nº 2 – Raivoso e ritmado, nº 32 – Com alegria e nº 36 – Tristemente, respectivamente.

No caso da categoria ternura, não há indicação direta desse estado emocional feita por Guarneri dentre os Ponteios. Dessa forma, com base nos adjetivos propostos por Hevner (1936) e atualizados por Schubert (2003), foi selecionado o Ponteio nº 26 com indicação calmo, uma vez que calma e ternura se encontram no mesmo grupo na representação anteriormente citada, com as mesmas proporções de atividade e valência. Da mesma maneira, a emoção medo não foi indicada por Guarneri entre os Ponteios. Então foram observados os recursos de expressão e estrutura de obras que consideramos como potenciais na comunicação desse estado emocional. Assim, escolhemos o Ponteio hesitante nº 38 como possibilidade para transmitir medo no sentido de receio.

Após selecionados os Ponteios, passou-se ao plano de performance visando escolher e trabalhar na prática instrumental os recursos de expressão que melhor comunicassem as emoções pretendidas e que permitissem a performance de forma mais reproduzível possível.

Posteriormente foi selecionado um fragmento de cada obra para ser apresentado nas coletas de dados. Assim, o estímulo consistiu de cinco trechos curtos com duração de 17 a 50s. Segundo recomendações de Bigand et al. (2005), 30 s é uma duração considerada adequada para percepção e identificação de estados emocionais específicos. Embora tenhamos procurado respeitar essa recomendação, levamos em conta também a preservação da coerência do sentido musical do estímulo selecionado.

### **Caracterização da amostra**

A realização da pesquisa contou com a colaboração de 77 estudantes de música em nível de graduação e pós-graduação. A população apresentou idade média de 23,8 entre 18 e 50 anos. A distribuição de gênero foi: 68 % (masculino) e 32 % (feminino). A população foi constituída majoritariamente de estudantes de piano ou pianistas, contando ainda com instrumentistas de cordas, sopros e cantores.

## Procedimentos de coleta

A coleta de dados ocorreu em cinco situações de performance ao vivo. O instrumento de coleta foi um questionário fechado contendo uma questão idêntica repetida para cada uma das performances. A questão fornecia alternativas de emoções básicas (alegre, triste, calmo, raiva, medo). Para cada emoção foi ainda solicitado que o participante assinalasse o parâmetro musical que parecia ser o mais significativo na percepção daquela emoção. Os seguintes parâmetros foram apresentados como alternativas no questionário: melodia/linha melódica, ritmo, dinâmica/jogo de intensidades, andamento, articulação, gesto, harmonia, agógica/timing. Para essa questão, foi permitido que os indivíduos assinalassem mais de uma opção.

Quanto aos procedimentos éticos, a participação na pesquisa implicou em firmamento de consentimento informado por parte dos estudantes, que foram esclarecidos sobre os objetivos, os procedimentos e as etapas da pesquisa. Da mesma forma, foi mantido o anonimato dos participantes.

Os dados foram tabulados e tratados estatisticamente com o software Statistical Package for Social Sciences (SPSS)<sup>®</sup>, versão 18.0.

## Resultados e discussões

### *A percepção das emoções comunicadas*

A Figura 1 apresenta a incidência, expressa em termos percentuais para os participantes das coletas. Cabe aqui salientar que um ouvinte pode escutar qualquer emoção em uma dada peça musical, de forma que sua impressão subjetiva não pode ser considerada “errada”, se discordante da emoção pretendida a ser comunicada (Juslin, 2013).

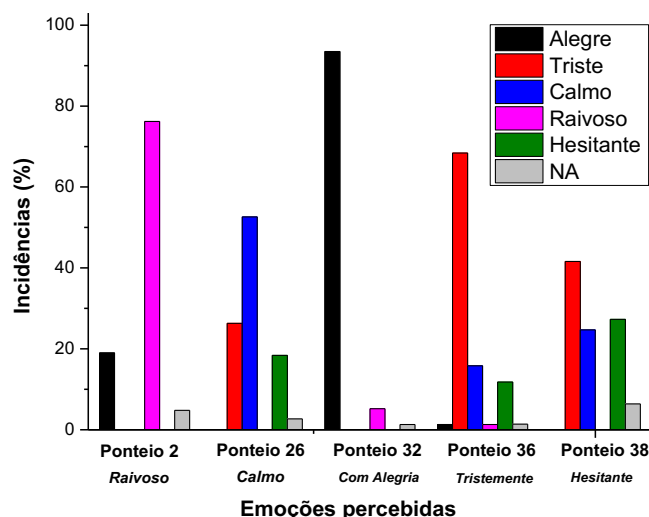


Figura 1. Percepção de emoções básicas por EU (estudantes de graduação (N = 64) e pós-graduação (N = 13) em música, UFRGS). N = 77. Cinco sessões de coleta.

**Ponteio 2 (Raivoso)** - Embora a emoção de raiva tenha sido percebida de maneira majoritária (cerca de 75%) pela população, houve interferência da percepção de alegria na percepção desse Ponteio. Nesses dados constatou-se uma correlação de Spearman indireta forte ( $r_p = -0,832$  para  $p = 0,05$ ), sugerindo que ao longo das coletas, os indivíduos



que assinaram alegria, não optaram por raiva na avaliação desse Ponteio (e vice-versa). Esse resultado estatístico aponta uma tendência de escolha por essas duas emoções, mais do que outras possibilidades contidas na questão como opção de resposta. Uma pista potencial que pode estar sendo considerada para conferir essa confusão de percepção (quando essa existiu) pode ter sido o andamento rápido. Entretanto, esse parâmetro não é um indicador perfeito para expressar raiva, já que andamento rápido também está presente na comunicação de alegria (Juslin e Timmers, 2010).

**Ponteio 26 (Calmo)** – A calma foi percebida em cerca de 50 % da amostra. Observou-se uma incidência de percepção da emoção triste em 20%. Esses dados apontam uma interveniência da percepção de emoção triste na interpretação desse Ponteio 26 para esses ouvintes. Para este Ponteio observou-se uma forte correlação inversa entre o índice de incidências para emoção triste e para emoção calmo ( $r_p = -0,762$ , para  $p = 0,05$ ), sugerindo que a opção por calmo, ao longo das coletas, estava inversamente relacionada à escolha de triste (e vice-versa) pelos ouvintes.

**Ponteio 32 (Com Alegria)** – A emoção alegre foi aquela que obteve maior consenso em termos de comunicação, atingindo cerca de 90% da população. Segundo Kallinen (2005), alegria e tristeza são estados emocionais comumente expressos na música ocidental. Ainda, essas duas emoções são facilmente comunicadas musicalmente e consistentemente em termos de modo e andamento. Ocidentais aprendem desde cedo a associar música rápida e modo maior à alegria.

**Ponteio 36 (Tristemente)** – Houve a comunicação da emoção triste para 70% da população. No caso desse Ponteio, a correlação inversa forte também foi observada entre as incidências para essas as emoções triste e calmo ( $r_p = -0,968$ , para  $p = 0,05$ ).

**Ponteio 38 (Hesitante)** – Na interpretação deste Ponteio pode-se aferir que não houve comunicação da emoção pretendida para a população investigada. Embora observe-se a tendência de confusão com a emoção triste (cerca de 40%), houve também uma dispersão na percepção de outras emoções, havendo incidências para o calmo e até mesmo um pouco mais de 25% percebido para o hesitante, que foi a emoção pretendida a ser comunicada. Cabe aqui salientar talvez a potencial dificuldade de perceber essa emoção (Juslin, 2013) que pode ser considerada de valência positiva e negativa. Resultados similares foram relatados na literatura com relação à percepção de “surpresa” (Mohn et al. 2010), por apresentar essa potencial ambivalência entre positivo e negativo.

A expressão dos dados globais assinalados pelos participantes durante as coletas foi sistematizada sob a forma de uma tabela de reconhecimento e confusão da emoção percebida e encontra-se representada na Tabela 1.

	Estados emocionais percebidos (%)*				
	Raiva	Calma	Alegria	Tristeza	Hesitante
Raiva	76	0	19	0	0
Calma	0	53	0	26	18
Alegria	5	0	94	0	0
Tristeza	1	16	1	70	12
Hesitante	0	25	0	42	27

Tabela 1. Reconhecimento e confusão da emoção percebida nas performances dos Ponteios. EU

(estudantes universitários em nível de graduação (N = 64) e pós-graduação (N = 13) em música, UFRGS). N = 77.

\* O percentual não totaliza 100%, pois foi excluído o restante correspondente às respostas referentes a “NA” (nenhuma das anteriores), constante no questionário.

De acordo com os dados da Tabela 1, observa-se uma coerência entre a emoção pretendida e a emoção percebida. A aplicação de teste *chi* quadrado demonstrou significado estatístico na interveniência da emoção tristeza para performance do Ponteio de caráter hesitante ( $\chi^2 = 19,5, p < 0,05$ ). Essas confusões foram estatisticamente significativas, demonstrando com isso que a escolha de tal emoção não foi ao acaso, o que dá confiabilidade a esse resultado.

### Os parâmetros

Na tentativa de elucidar que aspectos estruturais estavam sendo considerados na decisão pela emoção percebida, os participantes foram solicitados a identificar, para cada estímulo, que aspectos estruturais da obra pareciam estar guiando tal decisão. As seguintes alternativas foram disponibilizadas: andamento, articulação, dinâmica, gestual, harmonia, melodia, ritmo e agógica/timing. A Figura 2 apresenta a incidência desses parâmetros levando em conta apenas os casos em que houve comunicação emocional, ou seja, as emoções básicas as quais existia uma intenção de performance a ser comunicada.

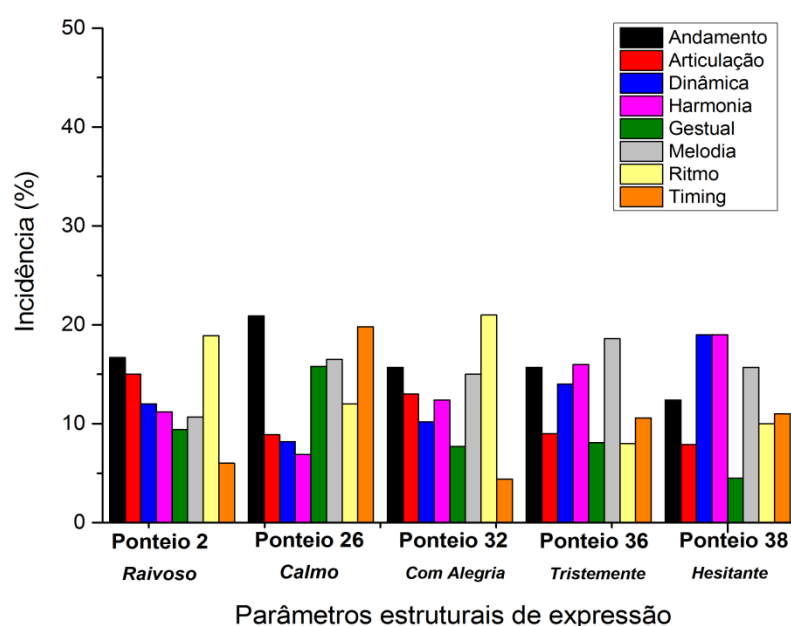


Figura 2. Parâmetros estruturais e de expressão apontados como responsáveis pela percepção das emoções básicas por EU. N = 77. Cinco sessões de coleta.

De acordo com a Figura 2, verifica-se uma distribuição uniforme entre os parâmetros, como se todos eles fossem relevantes na percepção de uma dada emoção. Com relação à natureza do estímulo, observa-se que para o Ponteio Raivoso, o andamento e o ritmo apareceram como aspectos mais relevantes. No caso do Ponteio 26 (Calmo) o

consenso existe no tocante ao aspecto de andamento. Além desses, os fatores relevantes para percepção dessa emoção foram a melodia, o gestual, a melodia e o timing. No Ponteio 32 (Alegria), o ritmo foi o parâmetro mais importante. No Ponteio 36, além da melodia, foram relativamente igualmente considerados relevantes o andamento, a articulação e a dinâmica. Finalmente, para o Ponteio 38, a dinâmica e harmonia foram os mais apontados.

### **Considerações finais**

Através deste trabalho conclui-se que as emoções explicitadas por Guarnieri em seus Ponteios, a saber: nº 2 (Raivoso e Ritmado), 26 (Calmo), 32 (Com alegria) e 36 (Tristemente) foram comunicados, em maior ou menor grau, à população de ouvintes que incluiu estudantes de música em nível universitário de graduação e pós-graduação (mestrado e doutorado). O grau de comunicação das emoções em ordem decrescente foi: alegria, raiva, tristeza, calma e medo.

De maneira geral, os aspectos estruturais e de expressão sistematizados por Juslin (2001) e Juslin e Timmers (2010), foram pertinentes para a comunicação das emoções básicas apontadas nos Ponteios de Guarnieri. Cabe aqui salientar que essa sistematização foi realizada com base em trechos extraídos do repertório da tradição clássica ocidental. Portanto, observa-se aqui que em grandes linhas tais aspectos estruturais e expressivos descritos na literatura foram satisfatórios no caso das obras brasileiras aqui estudadas. Os participantes indicaram os parâmetros estruturais e de expressão de forma uniforme, significando que, para essa população, praticamente todos os parâmetros foram relevantes. Esse resultado sugere que talvez a percepção tenha sido de forma holística e que, embora a população tenha sido constituída de alunos de música, esses não demonstraram uma tendência reflexiva, analítica para tentar identificar aspectos estruturais e expressivos relevantes para justificar, em termos musicais, a escolha de uma dada emoção atribuída na tarefa de escuta musical.

Os resultados apontam que as emoções básicas explicitadas nos Ponteios selecionados no presente estudo são passíveis de serem transmitidas e percebidas, através de performances ao vivo, demonstrando grau de reprodutibilidade nesse fenômeno de comunicação emocional. Do ponto de vista do intérprete, esse tipo de estudo é um desafio com potencialidade de incentivar a interpretação deliberada de aspectos expressivos e estruturais. Há muito ainda a ser investigado. Entretanto, esses resultados aqui evidenciados apontam uma relevância dessa temática no escopo das investigações em práticas interpretativas e em ciência da performance.

### **Referências**

Bigand, Emmanuel; Vieillard, Sandrine.; Madurell, François; Marozeau, Jeremy; Dacquet, A. 2005. "Multidimensional scaling of emotional responses to music: The effect of musical expertise and of the duration of the excerpts". *Cognition & Emotion*, v. 19(8), p. 1113-1139.

Ekman, Paul. 1992. "An argument for basics emotions". *Cognition & Emotion*, v. 6, p. 169-200.

Hevner, Kate. 1936. "Experimental studies of the elements of expression in music". *American Journal of Psychology*, v. 48, p. 246-268.

Juslin, Patrik N. 2001. "Communicating emotion in music performance: A review and theoretical framework". In: P. N. Juslin, J. A. Sloboda (Eds.). *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford University press. p. 309-337.

Juslin, Patrik N. 2013. "What does music express? Basic emotions and beyond". *Frontiers in Psychology*, v. 4, article 596, p. 1-13.

Juslin, Patrik N., Sloboda, John A. 2010. "Introduction: aims, organization, and terminology". In: *Music and Emotion. Theory, research and applications*, editado por Patrik Juslin e John Sloboda, 3-12. Oxford: Oxford University press.

Juslin, Patrik N., Sloboda, John A. 2013. "Music and Emotion" In: D. Deutsch (Ed.). *The Psychology of Music*. 3 ed. Academic Press: San Diego. p. 583-645.

Juslin, Patrik N., Timmers, Renee. 2010. "Expression and communication of emotion in music performance". In: *Handbook of Music and Emotion. Theory, research and applications*, editado por Patrik N. Juslin e John A. Sloboda. Oxford: Oxford University press. p. 453-489.

Kallinen, Kari. 2005. "Emotional ratings of music excerpts in the Western art music repertoire and their self-organization in the Kohonen Neural Network". *Psychology of Music*, v. 33, p. 373-393.

Mohn, Christine., Argstatter, Heike., Wilker, Friedrich-Wilhelm. 2010. "Perception of six basic emotions in music". *Psychology of Music*. v. 39, p. 503-517.

Schubert, Emery. 2003. "Update of the Hevner adjective checklist". *Perceptual and Motor Skills*. v. 96, p. 1117-1122.

Sloboda, John A., Juslin, Patrik N. 2001. "Psychological perspectives on music and emotion". In *Music and emotion: Theory and research*, ed. Patrik N. Juslin & John A. Sloboda. Oxford University Press. p. 71-104.

Zentner, Marcel., Eerola Tuomas. 2010. "Self-report measures and models". In Patrik N. Juslin, John A. Sloboda (Eds.). *Handbook of music and emotion. Theory, research, applications*. p. 187-221.

## Estudo de portamenti em gravações do início do século XX e sua aplicabilidade na obra de Nicolau Medina Ribas

Hélder José Batista Sá<sup>97</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** This research focused on the interpretation of works for the violin by Nicolau Medina Ribas, a Spanish violinist who lived in Porto during the nineteenth century, addressing the interpretive styles of that period. There are no extant recordings by Nicolau Ribas or his students. Recordings by early twentieth-century violinists were analyzed in order to assess specific aspects that could be applied to Ribas' work, in particular the use of portamenti.

Portamento, as an expressive resource, was a key element of the violin technique since the mid-nineteenth century to the first decades of the twentieth century. This research related the different types of portamenti, their context and frequency in recordings from the early twentieth century, with Ribas' implicit performance style, as registered in the scores.

**Keywords:** Nicolau Medina Ribas; Portamenti; Sound Studies; Performance studies; Violin in Portugal

(Full article published in: *IMPAR*, Vol.1, n.1)

---

<sup>97</sup> Email: [helderjbsa@gmail.com](mailto:helderjbsa@gmail.com)

## Canto coral em um projeto social: O diário de aula como um espaço para (auto)narrativa

Helena Doris Sala<sup>98</sup>

Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação - FPCEUP, Portugal

Ana Lúcia Louro

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

**Resumo:** A temática deste artigo refere-se ao ensino de música, relacionando um estudo acerca dos projetos sociais e o canto coral. Objetiva refletir sobre as situações de aula, conflitos e acontecimentos que norteiam a trajetória educativa do educador. Utiliza a “autonarrativa” e “narrativas de si” (Souza, 2000; Eggert, 2004, Oliveira, 2009) como metodologia, através dos diários de aula (Zabalza, 2004) como expressão de vivências e sentimentos. Perante este narrar o professor pesquisador tem a possibilidade de analisar e reconstruir seus dilemas vividos em sala de aula.

**Palavras-chave:** Educação Musical. Projeto social. Canto coral. Narrativas de si. Autobiografia.

**Abstract:** The theme of this article refers to music education, relating a study about the social projects and the choir. Aims to reflect on the situations of class conflicts and events that guide the educational trajectory of the educator; Use our "autonarrativa" and "narrative of oneself" (Souza, 2000; Eggert, 2004, Oliveira, 2009) as a methodology, through the daily class (Zabalza, 2004) as an expression of experiences and feelings. Against this tell the teacher researcher has the possibility to analyze and reconstruct their dilemmas in the classroom.

**Keywords:** Music Education. Social Project. Choral singing. Narratives self. Autobiography.

Este artigo é um recorte de uma monografia de conclusão de curso defendida em 2011, visa refletir sobre a atuação de uma educadora musical num projeto social, por meio de aulas de canto coral. Utiliza para tal, a ferramenta dos diários de aula (Zabalza, 2004) como meio para discussão de sua própria prática. Permeando as subjetividades escritas, o ato de narrar atenta para os aspectos da identidade profissional, a partir dos questionamentos que o professor coloca em jogo sobre sua prática dentro e fora da sala de aula, bem como produz ao professor a possibilidade de reverter e modificar sua docência. Objetiva-se neste texto problematizar sobre o cotidiano de uma professora de música, com ênfase no canto coral e sua prática pedagógica musical. Portanto a pesquisadora questiona-se como está formando sua identidade profissional, como precisou rever sua prática e o contributo do ato de narrar possibilitar uma mudança pedagógica. Destaca-se a necessidade de rever sua prática de ensino para agregar os alunos à aula de canto coral no *Coral Comunitário Cuica*.

### Métodos

A presente pesquisa possui como perspectiva metodológica a autoreflexão e crítica escritas por intermédio de “narrativas de si” (Eggert, 2004, Souza, 2000), possibilitando o estudo dos dilemas e problemáticas vividas pelo professor dentro e fora da sala de aula por meio de diários de aula (Zabalza, 2004). Souza defende as teorias do cotidiano que se dispõem a ouvir seus agentes para verificar como proceder em sala de aula, bem como uma reflexão transcendental, ou seja, que proporciona a mudança das práticas e valores promovendo uma nova leitura de mundo.

O saber fenomenológico como análise reflexiva dá lugar eminente ao sujeito, à experiência vivida. Considera que é através da história pessoal, através das suas vivências e

<sup>98</sup> Email: helenadoris@hotmail.com

experiências que o sujeito vai tomando consciência de si mesmo, do mundo e do outro (Souza 2000, 22).

Segundo Nóvoa, “o esforço de narrar o trabalho pedagógico e de narrar-se como professor definem uma nova identidade profissional” (cit. em Oliveira 2009,10), a qual irá contribuir para uma reflexão que ajude a criar novas teorias e práticas. Oliveira (2006) acrescenta que o “narrar-se como cuidado de si” e “narrar saberes para conhecê-los” produzem processos de identificação com sua profissão, pois na medida em que o professor narra suas experiências, ele vai estruturando caminhos e investigando-os a fim de conhecer suas representações e práticas, instaurando-se um espaço de reflexão no qual o professor passa a participar de seu processo de formação, tornando-se “pesquisador de si” e de suas trajetórias de vida.

Partindo deste mesmo olhar subjetivo a narrativa como autobiográfica está presente nesta pesquisa por meio de diários de aula proposto por Zabalza (2004) como documento pessoal e torna-se

*um espaço narrativo dos pensamentos dos professores. O que se pretende explorar por meio do diário é, estritamente, o que figura nele como expressão da versão que o professor dá de sua própria atuação e aula e da perspectiva pessoal da qual a enfrenta (Zabalza 2004, 41).*

Segundo este autor, esta corrente de orientação qualitativa está sendo seguida com grande destaque nas pesquisas educativas dos últimos tempos. Por meio da escrita de situações/experiências, o diário possui grande importância como elemento de expressão de vivências e sentimentos, e a partir desse narrar o professor tem a possibilidade de analisar e reconstruir seus dilemas vividos em sala de aula. Zabalza conceitua dilema como “todo o conjunto de situações bipolares ou multipolares que se oferecem ao professor no desenvolvimento de sua atividade profissional” (2004,18). Isto é, toda e qualquer situação de conflito, que ocorre durante ou fora da aula, em que o professor precisa optar por alguma direção, avalia sua prática, repensa a sua ação.

Selecionou-se para a pesquisa 10 diários, escritos entre o período de abril e 2010 a junho de 2011, como documento para analisar as narrativas da professora no *Coral Comunitário Cuica*. E para este artigo, utiliza-se de dois recortes desses diários de aula a fim de refletir sobre dois aspectos: o diálogo com aluno e a busca por uma identidade profissional.

## **Resultados**

Dialogando por meio dos diários de aula, este texto traça um recorte dos resultados conquistados e expressados na monografia de conclusão de curso. Possibilitando iniciar o debate para este pôster a partir do momento em que a pesquisadora questiona aos seus alunos sobre as impressões que eles têm sobre as aulas de canto coral ministradas até então:

*Perguntei sobre o repertório, o andamento dos ensaios, o que eles estavam gostando e o que não gostariam que fizesse novamente, como se sentem cantando e o que esperam do coral neste próximo semestre. Alguns falaram que gostariam de aprender músicas de outros estilos como pagode, sertanejo, gaúcho. A maioria dos meninos comentou que preferiam cantar outro repertório, pois não gostaram das músicas do semestre passado. Falaram*

*também que não conseguem cantar e por isso não se sentem à vontade. As meninas falaram que estão gostando das músicas trabalhadas até o momento. Uns esperavam que no coral fossem aprender a cantar as músicas que escutam no dia a dia e não músicas que eles não “curtem” (Trecho diário 16.08.2010).*

Foi quando eu parei e refleti sobre todas as aulas ministradas até o momento. Alguma vez eu perguntei a eles se estavam satisfeitos com aquele repertório? Se eles gostam de cantar? O que é cantar para eles? Será que os objetivos que eu tracei para eles são os mesmos que eles traçaram para a aula de canto coral?

Acredito não tê-los deixado livres para expressarem o que estavam sentindo a respeito das aulas. Fiquei frustrada ao perceber minha postura como educadora musical, pois na minha visão eu estava sendo uma professora aberta, que valorizava as opiniões dos alunos. Agregar a visão do aluno e seu potencial através de suas vivências individuais é considerado um dos papéis do professor, justamente por ser um mediador é que deve-se considerar os anseios dos alunos para planejar as aulas. O que eu estava fazendo com os meus alunos, porém, era o contrário, e eu não havia notado esta minha atitude. Eu estava impondo um repertório que eu desejava que eles cantassem, e não o que eles queriam cantar. Segundo Teixeira (2008), para proporcionar aos cantores uma aprendizagem significativa, o regente/educador<sup>99</sup> precisa motivar seus alunos a partir dos objetivos do grupo e para isso necessita compreender o que eles pretendem com o canto coral.

Cabe lembrar ao/à regente/educador/a seu papel de mediador, pois ao mesmo tempo em que precisa preocupar-se com o resultado estético-musical do trabalho realizado, ou seja, como produto musical para apresentações do coro, não deve esquecer o papel de educador, com um olhar de formador, preocupado em compreender e acolher as diferentes experiências musicais de seus cantores, aproveitando seus conteúdos para o trabalho musical (Teixeira 2008, 200).

O regente/educador a partir de um diálogo com seus alunos necessita agregar os gostos musicais de seus aprendizes com as suas possibilidades vocais. Assim como Teixeira (2008) também ressalta a importância da escolha do repertório, principalmente para aqueles regentes com formação acadêmica, que estudam durante a sua formação com um repertório tradicional e erudito. Em se tratando de projeto social, e no ensino de canto coral para adolescentes, compete ao regente/educador aproveitar os repertórios de seus alunos para agregar um maior envolvimento às aulas de canto coral, para que o trabalho vocal faça parte da vivência e da realidade musical de seus alunos e não apenas do regente/educador.

Alguns autores, como Louro, Raposo, Carneiro e Gonçalves (2008), ressaltam que “o professor deixa o papel de transmissor de conhecimentos para assumir a identidade de um professor que se torna mediador entre os alunos e os conhecimentos que eles têm interesse” (p. 5). A partir da flexibilidade e do diálogo com os alunos, o professor consegue planejar suas aulas de acordo com os objetivos dos estudantes, além de resgatar os conhecimentos musicais já existentes e adquiridos por eles.

Louro (2011), problematizando a partir de um recorte de sua tese de Doutorado, observa

---

<sup>99</sup> Adaptei essa expressão por acreditar que minha função neste projeto não compete à regência e ao gestual, mas na experiência da prática coral como educadora musical englobando aspectos culturais, estéticos e musicais.



não ser necessário escolher somente uma ênfase, como aos conteúdos ou à perspectiva do que o aluno pretende com a aula de música, mas esclarece que “o que parece ser importante é buscar caminhos nos quais são traçados diálogos, sempre preservando a essência dos componentes curriculares, mas estabelecendo um olhar sobre a realidade do aluno” (p. 9). Tal abordagem de ensino não ignora os conteúdos planejados pelo professor, mas faz com que nos adaptemos às experiências do aluno.

A partir das narrativas dos alunos afirmando que percebi que o repertório trabalhado até o momento estava desestimulando-os nas aulas. Foi então que constatei que somente seria possível resgatá-los para o ensino de canto se eu trabalhasse músicas que fazem parte de suas vidas, como destacam os alunos observando que achavam que iriam trabalhar com. Segundo Louro (2008), os conteúdos que são trazidos pelos alunos passam a fazer sentido no momento em que eles e o professor interagem sobre estes conteúdos, possibilitando assim a inclusão destes repertórios/conhecimentos no processo de aprendizagens. Peres (2006) defende que sem dúvida seria desejável modificar o nosso olhar sobre as coisas e modificando o olhar descobrimos que o diálogo “é a condição primeira do conhecimento: descobrir e descobrir-se no Outro” (p. 59).

Quando dialoguei com meus alunos notei que além de as aulas fluírem mais, o meu olhar para os interesses deles acabou motivando-os para as aulas. Além disso, trazer para a aula de coral as ideias dos alunos mostrou que as suas vivências musicais são tão importantes quanto as minhas experiências. Não busco nesta pesquisa criticar ou avaliar se certos estilos musicais devem fazer parte do ensino de música ou não, mas ressaltar que aproveitar o gosto musical do aluno como estratégia de ensino foi a forma que encontrei para trazê-los à aula de canto coral.

Assim como Vilson Oliveira (2003) esclarece que possuímos uma representação do que é um professor, uma escola, uma aula, e que estas imagens se configuram em saberes construídos ao longo de nossas histórias de vida. Modificar aquilo que estamos acostumados a fazer é algo muito difícil, mas precisamos adentrar na memória de nossas trajetórias de vida, as quais são refletidas em nossa prática. Precisei rever aquilo que eu estava me espelhando para as aulas de canto coral na Cuica.

*Foi quando notei que cantar faz parte da minha vida, mas tocar é que faz parte da vida deles... (Trecho diário 13.09.2010).*

No início eu tinha dificuldade em saber como ser professora dentro deste contexto: um projeto social. Iniciei minhas aulas de canto coral com base naquilo que fui ensinada antes de entrar na faculdade e durante o curso com as disciplinas relacionadas a esta prática. Além dos projetos de extensão, dos quais participei comoicineira, o Coro Sinfônico e o Coral da Igreja foram espaços em que eu me espelhava para ministrar minhas aulas. É como se eu quisesse ensinar como eu fui ensinada. Errei. Não me dei conta de que eu estava inserida em um projeto social no qual o enfoque não é o canto coral. Realmente eu estava passando meus conteúdos e o repertório do início do *Coral Comunitário Cuica* da mesma forma que eu ensinava nos projetos dentro da universidade, nos quais o público é diferente, são acadêmicos, adultos e participam das oficinas por que querem aprender a cantar. E eu estava em um projeto social com adolescentes, que a ênfase principal não era cantar, mas tocar percussão, este coral era mais uma atividade que os alunos poderiam participar. Portanto possuem menor flexibilidade quanto ao repertório devido à idade e ao

contexto cultural em que vivem.

Segundo Ibiapina e Frota (2008), o professor constitui suas forças de ação e sua consciência por meio do mecanismo da internalização, que é construído ao longo da história da profissão docente. Essa internalização, na percepção do autor, não é uma cópia do modo como o professor foi educado, mas são ideias e conceitos, embora sejam reelaborados na mente dos próprios indivíduos, têm significados que de alguma forma refletem as vivências e significações culturais do meio em que o sujeito está envolvido:

A identidade profissional internalizada pelos docentes, ao longo da sua história como agentes responsáveis pelo ensino, está diretamente associada à própria história da educação e da sociedade. Por muitos séculos, construiu-se para o professorado uma identidade contaminada de uma cultura que privilegia a construção individualizada de práticas rotineiras e mecânicas, enfatizando-se a posse individual do conhecimento (Ibiapina, Frota 2008, 6).

Reflexões, dúvidas e perguntas foram surgindo com mais intensidade sobre como modificar as aulas de canto coral. Eu pensava: Como eles não gostam de cantar, se para mim cantar é essencial e faz parte da minha vida desde pequena? Por que eles não gostam? Eu não conseguia compreender o porquê deste sentimento e dessa apatia com o canto que eles expressavam em suas falas e olhares. Então, como fazer com que eles gostem de cantar? Como trazer eles para a aula de canto coral animados e motivados?

### **Conclusão**

Foram muitos os desafios e as minhas incertezas durante essas aulas. Perguntas sobre se os alunos estariam gostando do repertório, se estão conseguindo cantar, se estão em processo de muda vocal, num coral para adolescentes, são muito frequentes, mas perguntas sobre meu desempenho e minha própria prática foram as que me fizeram crescer como educadora musical dentro deste projeto social que tanto me ensinou. Acredito ter evoluído no momento em que aceitei meus erros, mediante minhas próprias reflexões, por meio das quais iniciei uma nova forma de ministrar as aulas. Aproprio-me das palavras de Peres (2006), que nos remete a pensar sobre a importância durante a formação do(a) professor(a), trabalharmos com as nossas incertezas e com as nossas invisibilidades, para que a partir dessas experiências possamos exercitar nossa sensibilidade como professores para atendermos à realidade na qual estamos trabalhando e atuando. A indagação, a incessante busca pela pergunta, a lida com os desassossegos, poderão nos levar a caminhos e práticas singulares e significativas (Peres 2006, 56). Pensando muito em como modificar minha prática impus-me o desafio de me aproximar mais deles e deixá-los livres para opinarem nas aulas. Modificando a minha postura, fui sendo mais flexível na cobrança da afinação, impostação vocal, técnica vocal e no repertório, isto não quer dizer que abdiquei destes elementos e da cobrança da qualidade deles, porém, vendo a conexão entre esses pontos mencionados, como a fase da adolescência, e os interesses dos alunos em cantar músicas do cotidiano deles, percebi que a flexibilidade deixaria o ensaio mais tênue, agradável e prazeroso. Refletindo sobre minha relação entre aluno-professor decidi focar minha aula no aluno, partindo das músicas que fazem parte da vivência deles para aos poucos incluir músicas de outros estilos e gêneros.

Acredito que esta trajetória, de pesquisar a si próprio para melhorar as possibilidades de diálogo com os alunos, já tem sido percorrida por outros professores, pode também ser empreendida por professores de música em projetos sociais. Acredito, no entanto, que poucos trabalhos versam sobre o diálogo de alguém que canta e ensina canto para alunos que tocam percussão. É neste sentido amplo que gostaria de destacar que a minha pesquisa aqui relatada pode vir a auxiliar a reflexão de educadores musicais que atuam em diferentes espaços e “instrumentos” de música que buscam o conhecer a si mesmo para auxiliar o dialogar com o outro.

## Referências

- Eggert, Edla. 2004. “Quem pesquisa se pesquisa? Uma provocação a fim de criar um espaço especulativo do ato investigativo.” In *A Aventura (Auto)Biográfica- Teoria e Empiria* organizado por Maria Helena Menna Barreto Abrahão, 549-584. Porto Alegre: EDIPUC
- Ibiapina, Ivana Maria L. M; Frota, Paulo Rômulo O. 2008. Processo De Internalização Da Função Docente: uma herança cultural? *Práxis Educativa (Brasil)*  
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=89411447004>. [acessado 23/10/2011]
- Louro, Ana Lúcia. 2008. “Narrativas de docentes universitários-professores de instrumento sobre mídia: da relação “um para um” ao “grande link”.” In *Aprender e Ensinar Música no Cotidiano* editado por Jusamara Souza, 259-283. Porto Alegre: Sulina.
- \_\_\_\_\_. 2011. “Entre conchas e retalhos: conversas com docentes universitários - professores de instrumento” In *Cotidianos da Educação Musical Contemporânea: problematizações no Ensino Superior* organizado por Ana Lúcia Louro, Jusamara Souza. (no prelo) Porto Alegre.
- Louro, Ana Lúcia M.; Raposo, Mariane M.; Carneiro, Guilherme H.; Gonçalves, Jair S. 2008. “Me sinto mais um mediador que um professor”: reflexões sobre o ensino centrado no aluno em cartas de licenciandos em Música. *XVII Encontro Nacional da ABEM: Diversidade Musical E Compromisso Social: O Papel Da Educação*. nº 17(1) 1-6.
- Oliveira, Valeska Maria F. 2009 “A Escrita Como Dispositivo Na Formação De Professores.” 17º Congresso de Leitura do Brasil - COLE: *É preciso travar o mundo*. S/n 1- 24.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Narrativas e Saberes Docentes*. Ijuí: Ed. Unijuí.
- Oliveira, Vilson Gavaldão de. 2003. “Coro Juvenil: O Desafio para Regentes e Cantores.” *Canto Coral – publicação oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros*. nº 2 (2). 22 – 29.
- Peres, Lúcia Maria Vaz. 2006 “Os Caminhos e os Desassossegos no Tornar-se Professor(a)...” In *Narrativas e Saberes Docentes* organizado por Valeska Maria Fortes de Oliveira. 49 – 65. Unijuí: Ijuí.
- Souza, Jusamara. 2000. *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: Sulina.
- Teixeira, Lúcia. 2008. “Espaços de atuação e formação de regentes corais: os desafios do contexto.” In *Aprender e Ensinar Música no Cotidiano* organizado por Jusamara Souza. 189 – 210. Porto Alegre: Sulina.

Zabalza, Miguel A. 2004. *Diários de aula: um instrumento de pesquisa e desenvolvimento profissional*. Porto Alegre: Artmed.

## “Do canto falado à fala cantada – as ideias de Caccini e Hermeto Pascoal”

Henrique Cantalogo Couto<sup>100</sup>

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Edmundo Pacheco Hora

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil

**Abstract:** This essay has as its objective to discuss possible intersections between singing and speech in vocal performance through studies of ideas and works from the composers Giulio Caccini (1551-1618) in his musical treatise “Le Nuove Musiche” (Florence, 1602) and Hermeto Pascoal (1936-) in “Música da Aura” (1984). For it, we can explore a panoramic format that when seeking common vocal behavior to the dichotomy singing/speech, it parts from the analysis of a type of singing influenced by speech and other times of a speech that, in a musical context, turns out in singing.

At last, we can see, in both musical manifestations, intonation as a link between speech and singing. Being this idea explored by Caccini and Hermeto Pascoal for the sensible perception of the oral speech as a musical one.

**Keywords:** song – speech – Giulio Caccini – Hermeto Pascoal

Ao dar vida a um texto, a voz veicula as palavras transformando-as em sons. As palavras, possuidoras de sentidos, quando sonorizadas são “carregadas” ainda de outros sentidos pela música que as entoam – a entoação – e comunicam ao ouvinte suas ideias, intenções e afetos. Assim, o texto vivo pela voz e movido pela entoação encontra no falar ou no cantar a sua realização de acordo com o que se privilegia. Há tempos pesquisadores e estudiosos da voz dedicam-se em compreender o comportamento vocal do canto e da fala. Por ora, assumiremos as seguintes definições: na fala, a voz privilegia a palavra e utiliza apenas parte de seus recursos. Para que a comunicação se concretize não há a necessidade de preservação total da sonoridade sugerida pelas entoações da fala na memória do ouvinte, mas sim do conteúdo semântico veiculado por ela. A ideia se fixa, o som se esvai.

Já no canto, que não pressupõe necessariamente a presença da palavra, as capacidades da voz se expandem e o foco está na música, seja aquela que entoa as palavras ou aquela que é. O canto, transformando a variação de seus múltiplos parâmetros em arte sonora, “visa a encher todo o espaço acústico da voz” (Zumthor 2005, 71) sendo reconhecido, portanto, como “uma dimensão potencializada da fala”. (Tatit 2004, 41) Sintetizando, para Mário de Andrade, “a voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral (...)” (1965, 43-44).

Desde os seus primórdios, a música vocal, no uso *expressivo* da voz, apresenta distintas maneiras de se cantar, ora de modo puramente musical, ora sendo vetor da palavra cantada, aproximando-se, sintomaticamente, da fala. Essa dicotomia “canto instrumental” e “canto falado” está presente na História da Música Ocidental de modo que cada período ou estilo musical se aproxima de uma das duas vertentes de acordo com seus ideais, necessidades e possibilidades. O que muda de um estilo de canto para outro, em termos vocalmente práticos, é o que se privilegia: a inteligibilidade das palavras; a potência e projeção da voz; o virtuosismo; a dramaticidade; a riqueza de harmônicos, etc.

---

<sup>100</sup> Email: cantalogo@gmail.com

O canto que realiza uma melodia sem a presença da palavra certamente nos remete à voz como um instrumento musical, porém este tratamento “instrumental” também pode ocorrer quando há a presença de palavras cantadas como é possível notar no repertório vocal polifônico do período renascentista. Nos motetos e madrigais deste período, em compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594) e Luca Marenzio (1553-1599), vemos a presença de um “canto instrumental” haja vista que essas músicas eram construídas em estilo contrapontístico. Neste casos, o tratamento polifônico do texto cantado quase sempre gerava um problema, a ininteligibilidade do texto, já que as palavras não soavam simultaneamente nas diferentes vozes. O propósito essencial deste repertório “consistia no sofisticado relacionamento das diferentes vozes independentes num complexo emaranhado polifônico” (Harnoncourt 1993, 26) e não na inteligibilidade ou expressão do texto poético. Por outro lado, percebemos a valorização da palavra por meio do canto desde a Grécia antiga. O filósofo grego Platão (428/427-348/347 a.C.) determina em sua *República* (398d e 400d) que: “A canção [melodia] é composta de três elementos: oração, harmonia e ritmo (...) Ritmo e harmonia seguem a oração, e não a oração segue o ritmo e a harmonia.” (*apud* Stasi 2009, 9). Desse modo, Platão define que o ideal de música é aquele em que a música serve sempre às palavras, a ponto de considerar, inclusive, que “não seria recomendável apresentar melodias e ritmos destituídos de palavras (...) porque, desse modo, seria impossível saber quais as intenções dos poetas com esses ritmos e essas harmonias (...)” (Rocha Júnior 2007, 41).

Esta vertente basal do canto, que vê na fala uma oportuna possibilidade de fusão, possui inúmeras recorrências ao longo da História da música nos mais diversos estilos e períodos: desde o *Sprechgesang* de Arnold Schoenberg (1874-1951) até o Rap, o Repente nordestino brasileiro e a Bossa Nova.

### **Caccini e suas novas músicas**

A obra deixada por Giulio Caccini ilustra com clareza e reúne a tentativa por parte de alguns músicos do período barroco inicial de aproximar o canto da fala. Suas ideias sobrevivem em seu tratado *Le Nuove Musiche* (As Novas Músicas - Florença, 1601), que, além de ser um manual técnico de canto, é também um testemunho das principais crenças e características estilísticas do período e traz consigo composições em estilo recitativo: as suas novas músicas. Outros tantos contemporâneos e contemporâneos – Vincenzo Galilei (c.1520-1591), Claudio Monteverdi (1567-1643), Jacopo Peri (1561-1633), entre outros – marcam historicamente uma das mais importantes buscas de aproximação entre a música e a palavra na música europeia, a *Seconda Prattica*.<sup>101</sup>

Fortemente influenciada pelas ideias gregas de que a música vocal deve privilegiar as palavras, a Camerata Fiorentina, no final do século XVI, opôs-se à maneira contrapontística de tratar os textos cantados “sedimentada” pelo repertório vocal renascentista por um motivo inicialmente simples: a ininteligibilidade das palavras. O próprio Caccini, no prefácio de seu *Le Nuove Musiche*, explica as motivações que o levaram a produzir suas novas músicas:

---

<sup>101</sup> Movimento musical italiano do período barroco inicial, a *Seconda Prattica* inaugura o estilo recitativo baseado nas monodias gregas, onde apenas uma voz canta a melodia acompanhada por um único instrumento harmônico. O termo *Seconda* contrapõe-se a *Prima Prattica*, caracterizada pela música vocal contrapontística do período renascentista.

Com claríssimas razões convenceram-me a não valorizar aquele tipo de música [contrapontística] que, não permitindo entender bem as palavras, corrompe o conceito e o verso, ora alongando e ora abreviando as sílabas para acomodar-se ao contraponto, laceramento da Poesia. (CACCINI apud Federici 2009, 26)

Em seu *Dialogo della Musica Antica e della Moderna* (1581), Vincenzo Galilei, além de sugerir explicitamente a não utilização do contraponto nas músicas vocais, “pedia aos compositores que aprendessem com os atores de teatro falado as técnicas de *acutezza e gravità* (sons agudos e graves), *quantità* (duração dos sons) e *prestezza o lentezza di numero o ritmo* (velocidade na emissão da frase)” (Coelho 1999, 42), propondo também a ideia de que o canto deveria se aproximar da fala.

A derradeira realização desta aproximação veio com a criação do chamado *stilo rappresentativo* (estilo “representativo”) - aplicação prática das ideias gregas baseada na utilização do Recitativo. O Recitativo é “um texto, quase sempre um diálogo, musicado a uma voz, fundamentalmente, para seguir com precisão e realismo o ritmo e a melodia da palavra. (...) A música deveria permanecer em segundo plano, sua função era a de compor um discreto suporte harmônico.” (Harnoncourt 1998, 166). Os compositores da *Seconda Prattica* viam no Recitativo um meio termo entre o canto e a fala, o que garantiria ao ouvinte a inteligibilidade total das palavras cantadas e ao compositor uma maneira de se transmitir os afetos contidos no texto poético em música de modo mais verossímil. No prefácio de sua ópera *Euridice* (1600), Jacopo Peri, compositor e membro da Camerata, descreve o seu uso do Recitativo:

Pondo de parte todas as outras maneiras de cantar até hoje conhecidas, dediquei-me por completo a procurar a imitação conveniente a estes poemas. E pensei que o tipo de voz atribuído aos antigos ao canto (...) podia, por vezes, ser apressado e tomar um andamento moderado, entre os lentos movimentos sustentados do canto e os movimentos fluentes e rápidos da fala, assim servindo meu propósito (...). Reconheci também na nossa fala alguns sons não entoados de tal forma que podemos construir sobre eles uma harmonia (...). (PERI apud Grout e Palisca 2007, 322)

No excerto de Peri vê-se não somente a preocupação em se sistematizar um uso do canto que seja intermediário entre o falar e o cantar, mas também a percepção de que sob a fala é possível construir um acompanhamento harmônico. No caso dos Recitativos da *Seconda Prattica*, sedimentou-se que o acompanhamento harmônico ficaria a cargo de apenas um instrumento como o alaúde, o cravo, harpa, teorba, espineta, *chitarrone*, entre outros (Rosa 2007) e a função deste acompanhamento, segundo o próprio Caccini, em *Le Nuove Musiche*, era bastante clara: “Deve ser simples, a ponto de não ser escutado; as dissonâncias só devem ser utilizadas sobre determinadas palavras, para enfatizar uma expressão verbal.” (apud Harnoncourt 1998, 167).

Em suas “Novas Músicas”, Caccini sugere aos intérpretes dos Recitativos a utilização das ideias de *rubato* e *sprezzatura*. Por *rubato*, entende-se que o canto possa “submeter-se a uma variação da métrica, em um contexto rítmico” (Federici 2009, 69), propondo um canto ritmicamente mais livre, e por *sprezzatura* um agir de modo que o canto pareça demasiadamente natural, quase “displicente”. Estas duas ideias surgem a fim de se reforçar a aproximação do ato de cantar ao ato de falar.

A *Seconda Prattica*, ao propor a supremacia do texto sobre a música, estreita os laços entre estes dois elementos e repensa, naturalmente, o modo de se cantar. Mais do que isso, propõe uma mudança completa na vertente de canto utilizada na Europa do século XVI – do instrumental para o falado. O aparecimento desta nova prática culmina com o nascimento da ópera, gênero dramático que influenciou diversos períodos e estilos musicais subsequentes.

### **Hermeto Pascoal e a Música da Aura:**

Apresentamos mais uma das muitas propostas de se unir canto e fala existentes na história da música, porém dessa vez pelo viés oposto ao anterior: a fala que, musicalmente contextualizada, aproxima-se do canto. O músico brasileiro Hermeto Pascoal (1936- ) é o criador do que ele próprio chamou de Música da Aura, ou Som da Aura<sup>102</sup>. Em entrevista a respeito do que seria sua invenção, a explicação do músico parte de um singelo relato:

Aos 7 anos de idade descobri que a nossa fala é o nosso canto. O mais natural de todos, pois cada fala é uma melodia. Eu costumava dizer para minha mãe que ela e suas amigas estavam cantando quando conversavam, mas ela dizia: " \_ Deixe disso, menino! Você está ficando louco?" (Pascoal 2009, s.n)

De início, nos deparamos com a precoce “observação” de Pascoal e que nos remete a uma visão distinta dos tradicionais limites entre canto e fala, visão esta também compartilhada por alguns músicos da *Seconda Prattica*. Para ele, fala e canto coexistem harmoniosamente na mesma vocalização pois a entoação da fala cotidiana também pode ser ouvida como uma melodia. Por este viés, é de fato possível considerar que toda fala, mesmo quando a intenção do falante sequer tangencia qualquer aspiração musical, é também um canto.

Em termos práticos, a Música da Aura, conforme proposta por Hermeto, funciona da seguinte maneira: um trecho gravado de fala é reproduzido e Hermeto transcreve a melodia sugerida pela entoação – por meio das alturas e durações inerentes ao falar – e a explicita, ora tocando-a no piano, ora elaborando harmonizações ou arranjos sobre esta melodia, sempre com a gravação da fala original sendo executada concomitante à sua execução musical. Conforme explica Murray Schafer: “Para que a língua funcione como música, é necessário, primeiramente, fazê-la soar e, então, fazer desses sons algo festivo e importante” (1991, 239).

Hermeto descreve a realização da Música da Aura como sendo simples, já que possui o reconhecimento imediato das alturas que escuta – o ouvido absoluto: “É muito fácil tocar o Som da Aura, que nada mais é do que a energia do som de cada pessoa através da música. E quando eu escuto a voz da pessoa, eu toco aquilo que estou escutando” (Essinger 2000, s.n). Em outra entrevista, Hermeto Pascoal completa: “Percebo a melodia da fala, escrevo o tema que é essa melodia e depois faço o arranjo, que é a harmonização e o ritmo. Então, sou apenas o criador da ideia e o arranjador. A melodia pertence a quem falou.” (Chenta, s.d). Ultrapassando as descrições práticas de sua Música da Aura, o autor a define em termos quase espirituais: “o Som Da Aura é a vibração sonora da alma de cada um, refletida pela sua fala, que faz a ligação entre mente e corpo. É possível fazer o

<sup>102</sup> <<http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp>>



som da aura também dos animais e dos objetos. No caso dos objetos, eles refletem a nossa energia.” (Pascoal 2009, s.n). Há atualmente várias gravações de Músicas da Aura de Hermeto Pascoal que podem ser encontradas em seus discos *Lagoa da Canoa, município de Arapiraca* (1984), *Festa dos Deuses* (1992) e *Chimarrão com Rapadura* (2006), e que utilizam como material sonoro: narrações esportivas, discursos presidenciais, sons de objetos e animais e falas cotidianas em diversas línguas.

Para o ouvinte que escuta pela primeira vez a Música da Aura, a experiência é “marcante” e potencialmente relativizadora nas definições do que é fala e o que é canto já que esta joga com a escuta do ouvinte ao transpor uma fala cotidiana para um contexto onde cada variação de altura das entoações torna-se fundamental. O Som da Aura explicita a música contida na fala de modo tão criativo que esta possibilidade se abre eternamente para o ouvinte: talvez, após essa experiência o ouvinte possa ser surpreendido ao se deparar por uma fala cotidiana que acometa seus ouvidos tal qual um canto o faria<sup>103</sup>. Para Hermeto, ao realizar sua Música da Aura, a escuta do que antes era a fala (e que nos remete à definição de uma vocalização que privilegia a semântica e as ideias veiculadas pelas palavras) passa a abarcar as minúcias sonoras da vocalização do falante, transformando-a, imediatamente, em canto.

### **Conclusões:**

Iniciamos a discussão final deste texto chamando a atenção para a percepção similar identificada por Hermeto Pascoal e pelos músicos da Camerata Fiorentina de que sob a fala cotidiana é possível propor um acompanhamento harmônico. Esse pensamento – fruto da percepção de que a fala pode também ser ouvida como uma melodia – é a base da estrutura musical do Recitativo e da Música da Aura. Para os barrocos, a busca pelo estado intermediário entre canto e fala foi proposta inserindo meneios da fala cotidiana em um canto que privilegiava a inteligibilidade da fala. Para Hermeto Pascoal, essa busca deu-se explicitando a música inerente à fala bruta.

Ademais, em ambos os exemplos investigados ao longo do texto a instrumentação respeita a formação voz solista acompanhada de um instrumento harmônico. Esta formação de duo é arquetípica desta vertente de canto: no Recitativo Seiscentista há a voz e o alaúde, nos *lieder* dos oitocentos há a voz e o piano, na canção brasileira do século XX, a voz e o violão. Essa característica pode ser explicada pelas limitações de volume da voz falada o que não permitiria uma instrumentação maior. Ao necessitar de mais volume, a voz com tratamento de impostação distancia-se da fala e empobrece a inteligibilidade das palavras, vide o exemplo da estética sonora e interpretativa do *Bel Canto*.

Por fim, discutimos a ideia de que ao falar, todos nós cantamos. Presente nos dois casos investigados por este texto, esta ideia foi recebida em ambos os casos como uma afronta aos ouvidos da época. Natural, já que nos acostumamos a ouvir a fala cotidiana sem nos ater conscientemente ao seu som, e sim ao seu significado, mesmo que este seja veiculado através do som. Para aqueles que se abrem à experiência de escutar qualquer evento sonoro como música, canto e fala deixam de ser opostos: a fala passa a ser mais um dos infinitos tipos de canto que a voz humana pode executar. A mudança no conceito parte, necessariamente, de uma mudança na escuta.

---

<sup>103</sup> Um interessante relato desta experiência pode ser lido no endereço:  
<<https://porepore.wordpress.com/2009/09/16/som-da-aura/>>

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. 1965. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins.
- CHENTA, Rodrigo. Entrevista com Hermeto Pascoal. *InformaçãoMusical.com*.  
<<http://www.informacaomusical.com/entrevistahermetopascoal.php>> Acesso em 17/05/2015.
- COELHO, Lauro Machado. 1999. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. 1999. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.
- ESSINGER, Silvio. 2000. Hermeto Pascoal inédito na internet. *Cliquemusic*.  
<<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/hermeto-pascoal-inedito-na-internet>> Acesso em 17/05/2015.
- FEDERICI, Conrado Augusto Gandara. 2009. *Giulio Caccini e suas Novas Músicas – Um Elogio ao Canto*. Tese (Doutorado em Educação). Campinas: Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. 2007. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva Editora.
- HARNONCOURT, Nikolaus. 1993. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. L. P. Sampaio, trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- HARNONCOURT, Nikolaus. 1998. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.
- PASCOAL, Hermeto. 2009. Som da Aura. Disponível em  
<<http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp>>. Acesso em 17/05/2015.
- ROCHA JÚNIOR, Roosevelt Araújo da. 2007. “Música e Filosofia em Platão e Aristóteles.” *Discurso*, n. 37: 29-54.
- ROSA, Stella Jocelina Almeida. 2007. *Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J. S. Bach*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- SCHAFER, Murray. 1991. *O Ouvindo Pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista.
- STASI, Marcelo. 2009. *Palavra, Harmonia e Platonismo Ficiano na Monodia Dramática da Seconda Prattica*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- TATIT, Luiz. 2004. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.
- [ZUMTHOR, Paul. 2005. \*Escritura e nomadismo\*. São Paulo: Ateliê Editorial.](#)

## Impulsus: Multidimensionality of an Augmented Performance

Henrique Portovedo<sup>104</sup>

Research Center for Science and Technology of the Arts (CITAR) Portuguese Catholic University - School of the Arts, Porto, Portugal

Paulo Ferreira Lopes

Research Center for Science and Technology of the Arts (CITAR) Portuguese Catholic University - School of the Arts, Porto, Portugal

**Abstract:** Impulsus was created and designed by the sound artist and saxophonist Henrique Portovedo. The objective of this work is to consider the use of augmentation methods and to present a new performative framework while rethinking the aspects of contemporary music's multidimensionality. This generative audio-visual performance is based on the improvisation of a series of sound gestures, creating instrumental augmentation. In order to optimise elements of flow and liveness, Impulsus develops an environment for human machine interaction generating an Augmented Music Performance Environment. The motivation for this work is to suggest that acoustic instruments and digital technology, including new interfaces for musical expression, are able to influence and interact mutually through the action of the performer providing a rewarding aesthetic experience.

**Keywords:** Computer Mediated Interaction; Mixed Music; Augmented Performance; Saxophone

The starting point for the development of *Impulsus* is based on Henrique Portovedo's performative work as saxophonist. The saxophone, invented in 1842, is considered to be a highly flexible performance interface with acoustic characteristics that have permitted its use in a wide range of musical aesthetics. Adolph Sax inventing such instrument had the intention of creating an instrumental voice with the flexibility of the strings, the colours of the woodwinds and the volume of the brass, making the bridge between the many different dynamics and timbres of the orchestra. In contemporary music aesthetics, the saxophone is one of the instruments with more production of repertoire written for. In the case of Electroacoustic Music, raising new possibilities for extending the timbral range of acoustic instruments, the harmonic richness sound of the saxophone, lends itself well to endless transformations. The range of the instrumental family allows the retention of each register's principal properties and reduces the need for sampling (Ingham 1998). According to Waisvisz, musical instruments characteristics are defined as much by their limitations as they are by their capabilities (Waisvisz 1999). These limits, such as note range and articulation speed, must be considered and respected to compose playable, idiomatic music for the instrument. The limits are seen not as hindrances to the composer, but as constraints that can be challenged and extended or augmented (Takana 2000). *Impulsus* was created for a solo performance including elements of generative visuals composition, intersecting acoustic and electronic sound exploration. Due to the fact of the complexity controlling all gestural controllers and devices, we opted for an improvised performance enhancing the experimental atmosphere of this framework.

### Background and Aesthetic Orientation

Using any kind of instruments, musical or not, the human being has always felt the need to express himself essentially through improvisation, for this reason it is considered one of the oldest forms of art that has ever existed. All forms of improvisation will have to be understood when fitted in a socio-cultural context. There are societies where the term

---

<sup>104</sup> Email: henriqueportovedo@gmail.com

improvisation is not understood like it is in the western society, due to the fact that many of them are not able to distinguish between the terms composition and improvisation. The term improvisation has spontaneity and a freedom connotation.

Notable attempts at augmenting the saxophone have sacrificed the actual acoustic instrument sound for MIDI controller capabilities. The Synthophone was considered the first MIDI saxophone, this model tried to preserve the tactile interface of the saxophone but not its acoustic sound, making the saxophone body being used only for the housing of the electronics. Some other models preserved both electronics and acoustic sound of the instrument, as it's the case of Burtner's Metasaxophone (Burtner 2002). Preserving the same instrumental gesture, where one gesture accounts for one musical function, taking in consideration breath pressure, lip pressure and key values, are being created new electronic instruments (Wanderley & Cadoz 2000), one of those instruments is the Akai EWI, Electronic Wind Instrument, very much used by saxophonists. In the case of this work, it was our option to develop a system were the acoustic instrument could be free of hacking, being its sound itself the motor for processing and sequencing information.

Processes of augmenting instruments, also known as Hyperinstruments<sup>105</sup> are common these days. In the scope of this work, and taking in consideration that in Augmented Reality, virtual and real content are combined in a physical environment (Schraffenberger & van der Heide 2014), we consider that augmentation processes are valid for non-visual realities with the objective of augmenting real perception and/or immersing in artificial environments<sup>106</sup>. In an augmented environment, the relation between virtual content and its real surroundings exist at the same time level to affect our perception. Augmented Reality techniques can be used to superimpose a performance stage with a virtual environment, populated with interactive elements.

Augmentation of an acoustic sound source can be seen in the same perspective as Real time electronics, having a primary function of multiplication. There's three types of multiplications: Spectral Multiplication, Structural Multiplication and Spatial Multiplication (Menezes 2007). We would like to highlight the importance of the computer as an extension of the performer and its impact on the aesthetics of this kind of work of art, creating a multidimensional relation between the performer, the acoustic instrument and the sound output. In *Impulsus* multidimensionality exists from live to non-live, from performance to programming and from extension to augmentation. We consider that the fundamental question in the paradigm of performing new music is to rethink what kind of behaviour the performer should have intending to be itself the generator of several layers of sound expression.

## Performance System

---

<sup>105</sup> Tod Machover coined the term hyperinstrument, as a desire to enhance the human performance in 1986.

<sup>106</sup> The Reality-Virtuality continuum describes environments where real objects and virtual objects are presented together within a single display. It ranges from purely virtual environments to entirely real environments. AR is placed within this continuum and describes an otherwise real environment that is augmented by virtual objects.

*Impulsus* was sequenced in Ableton Live software<sup>107</sup> using audio pre recorded sources, live virtual instruments and a reactive/generative video application (fig.1). The video application, built in Processing<sup>108</sup> had two simultaneous functions. In one hand, was controlling two audio tracks sensing the movement of the performer on stage with the camera of the computer as an input, and, in other hand was generating visual effects of that captured

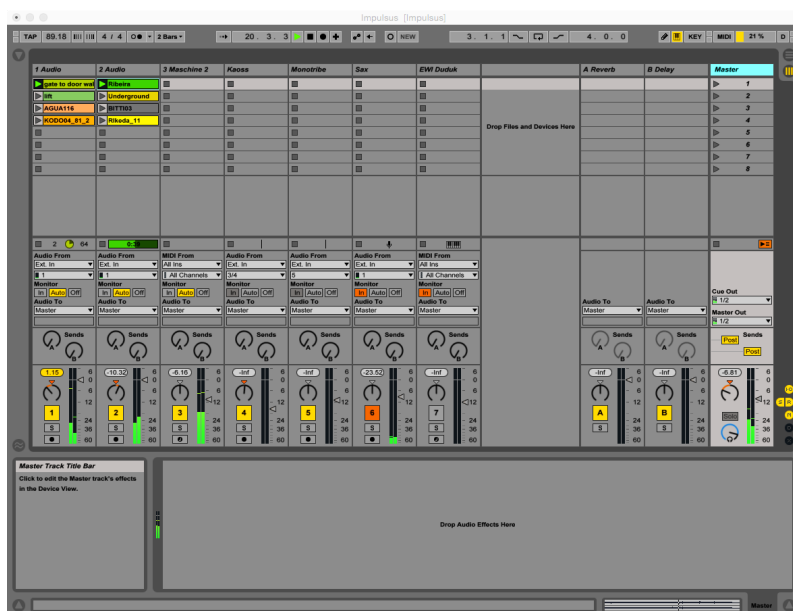


image as output.

Figure 1. Ableton Live Session

Various layers of Midi information were being driven. While the overall movement of the performer has been tracked by the system previously explained, we decide to implement some fine gestural motion to control volume and panning of the master track using a Leap Motion<sup>109</sup> programmed in GecoMIDI<sup>110</sup>. The main intention of this was to provide to the public some direct relation between the gestural action of the performer and the sound perceived. To have different colours of sound, we used, as well, the Akai Electronic Wind Instrument (EWI) to play a Duduk sound, exploring the direct relation between the playing action and the sound heard. Musically, the main data information was driven by the saxophone phrases and sounds gestures (fig.2). That values were created from the live recording of the saxophone and looping of some clips and then converting them from analog signal to midi. This is one advantage of use of Ableton Live these days. The

<sup>107</sup> Ableton Live is a software [music sequencer](#) and [digital audio workstation](#) for [OS X](#) and [Windows](#). The latest major release of Live, Version 9, was released on March 5, 2013. In contrast to many other [software sequencers](#), Live is designed to be an [instrument](#) for live [performances](#) as well as a tool for [composing](#), [recording](#), [arranging](#), [mixing](#) and [mastering](#).

<sup>108</sup> Processing is an [open source programming language](#) and [integrated development environment](#) (IDE) built for the electronic arts, [new media art](#), and [visual design](#) communities with the purpose of teaching the fundamentals of [computer programming](#) in a visual context, and to serve as the foundation for electronic sketchbooks. The project was initiated in 2001 by [Casey Reas](#) and [Benjamin Fry](#), both formerly of the Aesthetics and Computation Group at the [MIT Media Lab](#).

<sup>109</sup> LeapMotion is a gesture controller developed by Michael Buckwald and David Holz. For more info visit [leapmotion.com](#)

<sup>110</sup> For more info visit [uwyn.com](#)

converted midi information was then used for playing other VSTs and to control some effect processors and synths.

The sound samples controlled by the Processing application worked as a continuous sonic background. Those sounds were created by field recording calling the attention to Human's quotidian activity in an urban atmosphere. They varied from a tube station sound to a walking ride in a city's avenue or a lift sound. This aesthetic choice was related to the extreme use of technology in city life nowadays.

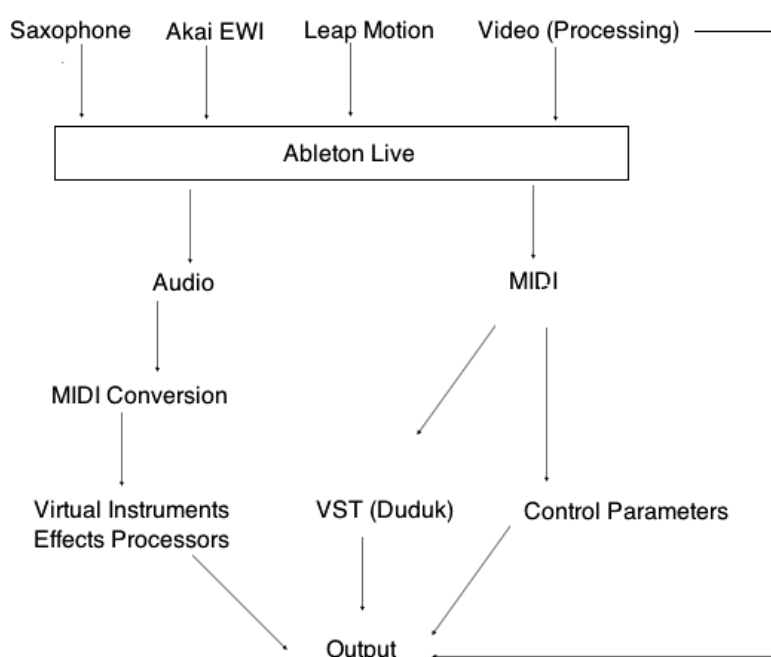


Figure 2. Routing Structure

### Conclusion and Future Work

Whilst the recent proliferation of digital musical interfaces has seen a resurgence of gestural performances with digital instruments, many performers choose not to work gesturally, having carved their niche in the meta-control of machine-produced elements using standard computer interfaces: clicking buttons, entering text, dragging-and-dropping and so on. In a common contemporary usage, notions of performativity can be applied to even the most everyday behaviour. This kind of performance, very different than traditional classical music practice implies, can be considered what we consider as an Action Performance. The performer is overall an instrument, since it's movements counts for sound and control actions. The main instrument, in this case the saxophone, is more a compositional tool than the musical interface between performer and audience. With this

study, we address some important aesthetic questions about the multidimensional aspects of contemporary performance. As an ongoing project, the next step is to implement all mappings and routings in a Max/MSP patch with integrated audio and visual programming as well as integrating some real time network real time data analysis.

### **Acknowledgments**

This work is funded by QREN-POPH through the European Social Fund and by the national funds through the Foundation for Science and Technology - FCT.

### **References**

- Burtner, Matthew. 2002. "The Metasaxophone: concept, implementation, and mapping strategies for a new computer music instrument." *Organised Sound* 7 (2):201-203.
- Heiden, H. S. E. v. d. (2014). *The Real in Augmented Reality*. Paper presented at the xCoAx, Porto.
- Ingham, Richard. 1998. *The Cambridge Companion to the Saxophone* Cambridge Cambridge University Press.
- Menezes, Flo. 2002. "For a morphology of the interaction." *Organised Sound - An International Journal of Music technology* 7 (3):303-311.
- Tanaka, A. 2000. "Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments". In M. M. W. a. M. Batier (Ed.), *Trends in Gestural Control of Music*. Ircam - Centre Pompidou.
- Waisvisz, Michel. 1999. Gestural round table. Accessed 2-7-2014.
- Wanderley, C. C. a. M. M. 2000. "Gesture - Music". In M. M. W. a. M. Batier (Ed.), *Trends in Gestural Control of Music*. Ircam - Centre Pompidou.

## Estratégias de incremento da habilidade de velocidade-precisão bimanual em guitarristas

Inácio Rabaioli<sup>111</sup>

Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** By examining the contents of a questionnaire applied to 21 Brazilian guitarists, this study proposed 1) identify the strategies adopted by guitarists to increase the speed on scales execution to guitar; 2) whether guitarists considered the interrelation speed-accuracy in meeting them. Analyses showed a variety of strategies adopted by guitarists how to improve bimanual synchronization, attention to speed gradations, fingerings facilitators, optimization of the effort and consideration of temporal and spatial precision.

**Keywords:** speed-accuracy tradeoff; guitar performance; guitar scales.

A performance de instrumentos musicais é uma atividade humana das mais complexas e demanda habilidades que exigem treinamento longo e intenso para serem adquiridas e incrementadas por quem a pratica (Zatorre, Chen & Penhune, 2007). Dentre suas tarefas, está a de dar expressão às idéias musicais, ou seja, dar concretude existencial à obra ou "fazer" artístico (Pareyson, 1954). A expressão das idéias musicais, embora dependa da agilidade e acuidade mentais, só é passível de realização através da ação motora física (Williamon, 2004). Para além do leque de habilidades mentais necessárias, como atenção, memória, percepção e discernimento, a execução de um instrumento musical como a guitarra é bastante complexa também pelas suas peculiaridades na demanda de habilidades motoras, dentre as quais se destacam a habilidade motora "fina" de ambas as mãos (Galahue, Ozmun & Goodway, 2006), o controle apurado da força muscular e o sincronismo bimanual envolvendo múltiplos padrões motores por vezes antagônicos (Heijink, & Meulenbroeck, 2002).

Assim como em muitos outros instrumentos, também a realização performativa da guitarra, especialmente em nível avançado, depende do sincronismo bimanual de ações motoras de diferentes naturezas. Muito amiúde, nessa condição, necessita-se da realização de movimentos rápidos, ora efetuados com leveza, ora com bastante força para dar conta da expressão e do caráter das idéias musicais. Frequentemente também há a necessidade do executante realizar movimentos corporais temporalmente precisos para dar conta da expressão das estruturas rítmicas e da fluência musical, além de precisão em relação à posição espacial correta a qual os dedos da mão devem alcançar dentro do tempo requerido pelo ritmo e andamento musical.

Considerando o exposto, dentre as várias habilidades demandadas pela performance musical de um instrumento, queremos destacar que há nesse campo uma onipresença da necessidade de movimentos rápidos e precisos para viabilizar a concretização performativa. Por conseguinte, a realização da performance na guitarra não foge à essa necessidade (Lafasse, 2010).

Apesar da demanda de movimentos rápidos e precisos na realização da performance de instrumentos musicais, há um fenômeno restritivo para a conciliação do binômio velocidade-precisão, em especial quando se refere à um patamar de proficiência musical habilidosa ou de excelência. Esse fenômeno ou "restrição" da condição existencial humana é comumente conhecido nos meios acadêmicos que investigam o movimento corporal

---

<sup>111</sup> Email: irabaioli@ua.pt



humano, como "relação inversa velocidade-precisão"<sup>112</sup>(Heitz, 2014).

O fenômeno da relação inversa velocidade-precisão refere-se ao fato de que em muitas tarefas de controle motor, de discriminação perceptiva, ou de tomada de decisão, há uma relação de "covariância" entre velocidade de execução da tarefa de um lado, e a precisão com que a tarefa é realizada, de outro (Chittka, Skorupski & Raine, 2009; Heitz, 2014). Esse fenômeno impõe restrições à realização das tarefas, exigindo habilidades especiais na conciliação dos dois opostos.

Em minha prática profissional na performance e ensino da guitarra, bem como no âmbito dos estudos da performance, tenho percebido a existência de uma lacuna de fundamentação teórica relacionada às estratégias de incremento da habilidade motora para superação das restrições impostas pelo fenômeno da relação inversa velocidade-precisão. Permanece aí um desconhecimento dessa questão por parte de muitos guitarristas e também a falta de clareza de quais estratégias de incremento dessa habilidade são utilizadas com eficácia pelos mesmos.

Se por um lado vislumbra-se a complexidade inerente na tentativa de "superação" de determinado grau de inconciliabilidade do fenômeno da relação inversa velocidade-precisão, por outro lado, ganham importância as estratégias e procedimentos para alcançar com eficácia uma habilidade assim tão necessária à performance habilidosa de instrumentos musicais e simultaneamente tão difícil de ser alcançada. Nisso reside uma latente necessidade de otimizar as demandas de treinamento e esforço necessárias para o incremento da habilidade em movimentos rápidos e precisos.

Através da análise do conteúdo de um questionário aplicado a 21 guitarristas<sup>113</sup> brasileiros, o presente estudo contemplou as seguintes metas:

- 1) identificar as estratégias adotadas por guitarristas para incrementar a velocidade na execução de escalas à guitarra;
- 2) analisar se os guitarristas consideraram em suas estratégias, a inter-relação da *velocidade* de execução de escalas com a *precisão*<sup>114</sup> na realização das mesmas e, em caso afirmativo, como costumavam lidar com a interdependência inerente à relação inversa velocidade-precisão.

## Método

O material analisado consistiu de um questionário com questões abertas aplicado a 21 guitarristas brasileiros de nível experiente no qual os mesmos responderam sobre suas estratégias adotadas para incrementar a velocidade da execução de escalas na guitarra. O referido questionário, do qual obtivemos uma fotocópia, integra a tese de doutoramento do professor Nicolas de Souza Barros (2008)<sup>115</sup> e dela se constitui no *Anexo I*, cujo texto de 75 laudas contém a transcrição das perguntas e respostas. A numeração de páginas do referido *Anexo I* "re-começa" do número 1 a partir da primeira lauda desse anexo e se

<sup>112</sup> Na língua inglesa o termo é referido como "*speed-accuracy trade-off*".

<sup>113</sup> O termo *guitarrista*, de uso comum em Portugal, equivale em termos de significado ao de *violonista*, comumente usado no Brasil. No presente artigo, ao invés de *violão* e *violonista*, utilizei os termos *guitarra* e *guitarrista* cuja etimologia é mais abrangente e tem melhor equivalência entre os atuais idiomas ocidentais.

<sup>114</sup> Na presente análise também considerei termos de sentido equivalente expresso no discurso dos guitarristas, como, por exemplo: *acuidade*, *acurácia*, *esmero*, "*limpeza*" de imperfeições, "*não deterioração*" de outros elementos do som.

<sup>115</sup> A tese de Barros (2008) intitula-se: *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*.

estende até o número 75. É pertinente observar que esta numeração de páginas continua progressivamente pelo *Anexo II* da referida tese e finaliza com o anexo subsequente (*Anexo II*) na página de número 89. O referido questionário aparece nominado como *Práticas e percepções de violonistas nacionais. Questionário: "A velocidade escalar – estudos, abordagens e influências"*, e sua aplicação junto aos respondentes foi realizada no Brasil pelo professor Barros entre os meses de fevereiro a julho de 2007.

A escolha do citado questionário para a realização da presente análise, se justifica pela pertinência de seu conteúdo das perguntas, e em especial pelo que trazem suas respostas, para o tema da inter-relação da velocidade com a precisão na habilidade motora demandada na performance e aprendizado da guitarra clássica.

Optou-se pela análise desse conjunto de conteúdos contido no referido questionário pelo fato do mesmo tratar direta e abertamente sobre o tema do incremento da velocidade na execução de um instrumento musical - uma situação incomum no discurso acadêmico. A escolha considerou ainda o aspecto de serem depoimentos de instrumentistas experientes no campo da performance da guitarra e no ensino da mesma. Ademais, a pertinência da escolha deveu-se também pelo estilo coloquial do discurso dos respondentes, caracterizado pela espontaneidade da experiência cotidiana desses profissionais, e em boa medida livrando a concretude dos fenômenos existenciais da freqüente banalização de sentido - por vezes abstracionista - impingida geralmente pelos jargões acadêmicos. A partir das respostas sobre as estratégias de incremento da velocidade adotadas pelos guitarristas, ou a eles recomendadas por seus professores de guitarra, foi também analisado se, em seu discurso, os respondentes consideraram de alguma forma a inter-relação velocidade-precisão e, em caso afirmativo, como a esta costumava ser por eles controlada.

O questionário utilizado por Barros abrangia seis perguntas, sobre cada uma das quais os guitarristas respondentes se manifestaram via correio eletrônico ou em situações excepcionais por telefonema ou ainda pelo que Barros chamou de "virtualmente"<sup>116</sup>. Nele, o depoimento de cada guitarrista aparecia acrescido por um breve currículo, o qual não foi considerado na presente análise. As perguntas formuladas pelo professor Barros aos guitarristas, foram as seguintes:

- a) *Listar correntes e escolas técnicas que influenciaram a sua abordagem de escalas em velocidade em qualquer momento da sua carreira; o conteúdo específico destas (exemplo: o estudo de velocidade de Carlevaro).*
- b) *Listar os professores que tiveram impacto no seu estudo instrumental (ao violão), e quais elementos que estes contribuíram à sua prática de velocidade escalar (favor colocar os anos que estudou com estes).*
- c) *Listar obras centrais ao seu estudo de velocidade (exemplo: Estudo 7 de Villa-Lobos). Também listar digitações empregadas (exemplo: na sua execução do Estudo No. 12 de Villa-Lobos, "X" tocou as escalas da obra com a fórmula i-m, empregando apoio).*
- d) *Listar alguns procedimentos centrais ao seu ensino da velocidade nas suas aulas (com seus alunos), com exemplos práticos (digitações como no exemplo do **item "c"**)<sup>117</sup>.*

<sup>116</sup> Não ficou claro no conteúdo do texto do questionário, se o significado do termo "virtualmente" quisesse dizer comunicação *VoiceIP*, *videoconferência* ou ainda algum outro meio de comunicação pela *internet*.

<sup>117</sup> No texto original da tese de Barros (2008), o termo aparecia como **número "3"** (grifo meu). Por aparentar um equívoco de redação do autor do questionário e por razões de fazer melhor sentido,

- e) Colocar um pequeno currículo.
- f) Você acha que jovens brasileiros estão empregando maior número de digitações heterodoxas, nas suas resoluções de elementos escalares (digitações fugindo da alternância binária de i-m, etc.)?
- g) Em qual velocidade você executa os Estudos 2, 7 (escalas) e 12 (os dois andamentos) de H. Villa-Lobos? (Obviamente, se estas obras já foram executadas em público)" (Barros, 2008 - Anexo I, p. 2-10).

## **Análise**

Na presente análise, interessou-me focar prioritariamente sobre o conteúdo das respostas aos itens "b", "c" e "d" do questionário, por se referirem mais diretamente aos procedimentos e estratégias adotadas para o incremento da velocidade de execução. No entanto, em respostas a outros itens do questionário, apareceram aspectos pertinentes no que tange às estratégias e procedimentos adotados pelos depoentes e/ou seus professores, dentre os quais, alguns se referindo a fatores pertinentes à relação inversa velocidade-precisão.

Foram analisadas as respostas específicas que cada respondente forneceu a cada pergunta. Com o uso de tabelas, uma para cada item de pergunta, foram aglutinadas as respostas de todos respondentes para melhor sintetizar as idéias comuns e compará-las entre si. Como critérios de análise foram adotados: 1) a pertinência das respostas em relação às *estratégias de incremento da velocidade em escalas* (ou em trechos de uma obra musical) e, 2) se as respostas continham alguma menção do respondente que considerasse a *relação inversa velocidade-precisão* nessas estratégias de incremento de velocidade. Neste último critério foram consideradas menções também a utilização de termos sinônimos à palavra *precisão*.

Conforme expresso anteriormente, a presente análise priorizou as respostas às perguntas "b", "c" e "d", por apresentarem maior pertinência aos objetivos do presente estudo, muito embora algumas respostas fornecidas às outras perguntas do questionário ("a", "f" e "g") tivessem alguma pertinência, mesmo que em menor grau.

### *Síntese analítica das respostas.*

#### 1) *Estratégias de incremento da velocidade em escalas:*

- a) Coordenação bimanual: sincronismo temporal e espacial entre as mãos como fator de incremento da velocidade (Barros, 2008 - Anexo I, p.5). Alguns respondentes sugeriram o treinamento preliminar isolado das tarefas motoras de cada uma das mãos, para só num momento posterior juntar as tarefas simultaneamente em ambas as mãos.
- b) Estudo sistemático com metrônomo para desenvolver gradações de velocidade e ter um controle da precisão rítmica e dos andamentos musicais (Barros, 2008 - Anexo I, p.5 e 23). Um dos respondentes assim se referiu ao uso do metrônomo para o incremento da velocidade: "a velocidade é uma consequência do estudo sistemático com metrônomo, no qual tem de ser frisada a necessidade da mais perfeita sincronização bimanual" (Barros, 2008 - Anexo I, p.5).
- c) Uso de digitações ou dedilhados facilitadores: é um elemento no qual se procura distribuir as tarefas entre a maior quantidade de dedos, procurando melhor conforto e

---

preferi proceder a essa mudança.

adequação anatômica, evitando desestabilizar a postura apropriada para a ação das mãos, além de evitar deslocamentos e saltos desnecessários dos segmentos corporais demandados. Especialmente para a mão direita foi enfatizado por quase todos os guitarristas que o uso de digitações com uso da alternância de movimentos entre três e/ou quatro dedos ao invés de trabalhar com apenas um ou dois dedos, facilita o incremento da velocidade. Um dos respondentes afirmou que "a digitação, no caso, é um dos requisitos fundamentais para a velocidade, e eu deixo isso claro aos alunos desde o início" (Barros, 2008 - Anexo I, p.8).

2) Menções à *relação inversa velocidade-precisão* (nas estratégias de incremento de velocidade).

a) Foi enfatizada por diversos respondentes a interdependência entre velocidade e precisão como fator necessário ao sincronismo bimanual e à gradação de velocidade dos movimentos das mãos e intensidade do som. (Barros, 2008 - Anexo I).

b) Gradação controlada de velocidade: foi mencionada a necessidade de treinar gradações de velocidade (Barros, 2008 - Anexo I, p.5), ou seja, realizar treinamento do controle de velocidade o qual exige precisão na sua gradação rigorosamente progressiva ou regressiva.

c) Gradação de intensidade do som: foi mencionada a necessidade de praticar crescendos e decrescendos "perfeitamente gradativos" na intensidade do som (Barros, 2008 - Anexo I, p.5 e 23).

## Resultados

Os fatores seguintes foram relatados como relevantes para o incremento da velocidade na execução de escalas musicais à guitarra:

1) *Uso de três ou mais dedos da mão direita* para incremento na velocidade da execução de escalas. Esse aspecto refere-se ao uso de digitações envolvendo a ação alternada de três ou mais dedos da mão direita ao invés de apenas dois, incluindo o inabitual uso do polegar, para evitar "cruzamentos" da posição anatômica das mãos e dos dedos em relação às cordas. Estes tipos de situações nos dedilhados da mão direita foram denominados por Barros e por alguns dos guitarristas de "digitações alternativas", em contraposição ao uso tradicional e predominante da alternância de toques com apenas os dedos indicador (i) e médio (m), situação denominada de "digitações binárias".

2) *Sincronismo bimanual* ou movimento sincrônico entre ambas as mãos. Como estratégia para alcançá-lo, alguns guitarristas inicialmente envolvem o treinamento isolado de cada mão para assimilar com clareza as tarefas que cabem a cada uma, e posteriormente realizam o treinamento bimanual da sincronia temporal e coordenação de diferentes padrões motores.

3) *Economia de esforço* como fator de incremento da velocidade e precisão. É utilizada por alguns depoentes para evitar a fadiga precoce. O seu oposto - o excesso de esforço - é reconhecido como elemento causador de erros, falta de "limpeza" na produção do som, de diversas "imprecisões", além de diminuição do desempenho na velocidade das tarefas motoras.

4) *Precisão* temporal e espacial como importante elemento a ser considerado para o incremento da velocidade motora. Por vezes foi nomeada por alguns guitarristas como "limpeza" ou "acuidade" da execução. Foi considerada como fator tão importante quanto a velocidade da execução, sendo que alguns guitarristas a consideraram, em algumas

situações, mais difícil de ser alcançada do que o próprio componente da velocidade motora demandada na execução de escalas.

### **Considerações finais**

Considerando as respostas analisadas, concluímos, em termos gerais, que a maioria dos guitarristas respondentes se restringiu às estratégias adotadas para o incremento da velocidade da mão direita na execução de escalas - mais especificamente à adoção de dedilhados (digações) da mão direita em combinações de maior ou menor número de dedos envolvidos na execução de seqüências de sons - este sendo um dos aspectos centrais da investigação realizada pelo professor Barros em sua tese doutoral (Barros, 2008).

Em alguns casos, os respondentes se referiram explicitamente a estratégias nas quais consideravam a importância da relação entre velocidade e precisão, denotando que o problema suscita atenção pelas implicações sobre as habilidades motoras gerais necessárias à performance da guitarra e quiçá também de outros instrumentos que se utilizam de padrões motores similares em suas performances. Nos casos em que os respondentes não se referiram explicitamente à existência de vinculação entre velocidade de execução e precisão, pode-se aventar as hipóteses de que, 1) não quiseram fugir do escopo das perguntas do questionário, embora as mesmas permitissem essa menção (tanto isso ocorreu de fato, que alguns respondentes se permitiram mencionar essa vinculação entre velocidade-precisão, mesmo com uso de termos coloquiais); 2) não possuíam consciência suficiente e clara do fenômeno da relação inversa velocidade-precisão; 3) não se sentem capazes de explicar essa relação pela complexidade do fenômeno; 4) não se sentem capazes de usar a terminologia técnica (jargão acadêmico) para comunicar o fenômeno.

Minha hipótese é de que se no campo da performance motora, se desejar fazer considerações sobre a velocidade do movimento corporal humano, estará fadado a considerar a precisão (*accuracy*) da ação. A onipresença desse fenômeno de vinculação entre velocidade e precisão, conhecido como "lei de Fitts (Fitts, 1954), se faz necessário considerá-la quando tratamos de incrementar a velocidade de execução na performance musical.

### **Referências bibliográficas**

- Barros, Nicolas de Souza. 2008. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Chittka, Lars; Skorupski, Peter & Raine, Nigel E. 2009. Speed-accuracy tradeoffs in animal decision making. *Trends in Ecology & Evolution*, n°. 24(7):400-7.
- Fitts, Paul. 1954. The information capacity of the human motor system in controlling the amplitude movements. *J Exp Psychol*, n°. 47:381-391.
- Gallahue, David L., Ozmun, John C. & Goodway, Jacqueline. 2006. *Understanding motor development: infants, children, adolescents, adults*. (6th ed). Boston: McGraw-Hill.
- Heijink, Hank & Meulenbroeck, Ruud G.J. 2002. On the complexity of classical guitar playing: functional adaptations to task constraints. *Journal of Motor Behavior*, n°. 34(4):339-351.

- Heitz, Richard P. 2014. The Speed-Accuracy Tradeoff: History, Physiology, Methodology, and Behavior. *Frontiers in Neuroscience*, nº 8:1-19.  
[http://www.frontiersin.org/Journal/Abstract.aspx?s=291&name=decision\\_neuroscience&ART\\_DOI=10.3389/fnins.2014.00150](http://www.frontiersin.org/Journal/Abstract.aspx?s=291&name=decision_neuroscience&ART_DOI=10.3389/fnins.2014.00150) [Accessed: 20/11/2014]
- Lafasse, Regina. 2010. Relação velocidade-precisão em seqüências de toques de dedos sobre intervalos e escalas musicais em violão. In: TEIXEIRA, Luiz A. *et al.* (Org.). *Especialização em aprendizagem motora (vol. 3)*. São Paulo: Departamento de Biodinâmica do Movimento do Corpo Humano da Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, nº. 3:154-180.
- Pareyson, Luigi. 1954. *Estetica: Teoria della formatività*. Torino: Edizioni di Filosofia.
- Williamon, Aaron, ed. 2004. *Musical Excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Zatorre, Robert J., Chen, Joyce L. & Penhune, Virginia B. 2007. When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews Neuroscience*, nº. 8:547-558.

## Esquemas de ação do professor Sérgio Barrenechea (UNIRIO) na pedagogia da performance da flauta

João Batista Sartor<sup>118</sup>  
UNIRIO, Brasil  
UFSM, Brasil  
Universidade de Aveiro, Portugal

**Resumo:** Este artigo versa sobre o Estudo Piloto de um dos quatro professores pesquisados no estudo de casos múltiplos da tese "Ensino-aprendizagem da Flauta nos PPGs em Música do Brasil". Para fundamentar e delimitar a pesquisa foi utilizado o conceito de esquemas de ação de Piaget, a partir de indicações de pesquisadores em Educação, e as classificações de Toff (2012) sobre a performance da flauta. O Estudo Piloto foi realizado junto à classe do professor Barrenechea na UNIRIO, definindo-se um sistema geral das ações pedagógicas do professor em relação à performance.

**Palavras-chave:** Educação Musical; Esquemas de ação de Piaget; Pedagogia da Performance Musical; Flauta.

**Abstract:** This article deals with the Pilot Study of multiple cases study involving four teachers in the thesis "Teaching and learning the flute in PPGs (Post Graduate Programs) in Music from Brazil ". To support and define this study, the concept of Piaget's action schemes, extracted from researchers in Education, and Toff (2012) categorizations on flute performance were used. The Pilot Study was carried out on Barrenechea's flute studio at UNIRIO, setting up a general system on pedagogical actions of the teacher in relation to performance.

**Keywords:** Music Education; Piaget's action schemes; Music Performance Pedagogy; Flute.

### Introdução: aproximando pedagogias e conceitos

Dos atuais treze Programas de Pós-Graduação em Música das universidades brasileiras, oito programas possibilitam a formação em doutorado e mestrado na subárea Práticas Interpretativas ou similares. Dentre estes, os programas da UFBA, UFMG, UFRGS e UNIRIO possuem orientadores nesta subárea que são flautistas e ensinam o instrumento na Pós-Graduação e Graduação (ANPPOM, acesso em 15/07/ 2014). Neste artigo é apresentada a pesquisa realizada junto ao professor Sérgio Azra Barrenechea da UNIRIO e seus alunos, que se constitui no Estudo Piloto da tese "Ensino-aprendizagem da flauta nos PPGs em Música do Brasil". A tese realiza um estudo de casos múltiplos envolvendo professores de flauta destas quatro universidades.

Como estes professores ensinam a performance da flauta para seus alunos? Estas práticas pedagógicas são relevantes e passíveis de serem anotadas, analisadas e compartilhadas? Não seriam elas os "procedimentos, técnicas, macetes, sugestões, conselhos, possibilidades, soluções típicas, estratégias viáveis" empregadas ao longo dos anos no ensino-aprendizagem de um instrumento musical (Tardif 2011, 159)? Seria possível reduzir todos estes termos que descrevem a atuação do professor a um conceito comum?

Ao buscar estas respostas entre pesquisadores em Educação, despontaram algumas abordagens que se fundamentam na epistemologia da prática docente. Estas abordagens intentam uma aproximação entre teoria e prática e possibilitam a "construção de conhecimentos por parte dos professores a partir da análise crítica (teórica) das práticas e da resignificação das teorias a partir dos conhecimentos da prática (práxis)" (Pimenta 2012, 51). Elas incluem, entre outras, os estudos sobre *saberes docentes*, *competências profissionais* e *professor reflexivo*. A partir destas abordagens, dois conceitos se mostraram aplicáveis às questões colocadas. Eles se entrelaçam e por vezes se

---

<sup>118</sup> Email: titasartor@yahoo.com

confundem e provém de áreas distintas: o conceito de *habitus*, renovado principalmente pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), e o conceito de *esquemas de ação*, formulado pelo psicólogo Jean Piaget (1896-1980). A discussão toda sobre a escolha do conceito *esquemas de ação* pedagógicos para esta pesquisa se encontra em outro artigo deste autor (Sartor 2014). Piaget define literalmente *esquemas de ação*: "chamaremos *esquemas de ações* o que, numa ação, é assim transponível, generalizável ou diferenciável de uma situação à seguinte, ou seja, o que há de comum nas diversas repetições ou aplicações da mesma ação" (1973, 16).

A fim de delimitar os *esquemas de ação* pedagógicos a serem registrados se adota para este estudo as classificações de aspectos de performance que constam no *The Flute Book* de Nancy Toff (2012). Este livro é um guia relevante para estudantes e profissionais de flauta onde são abordados, entre outros, aspectos gerais da performance que sintetizam os tópicos frequentemente empregados nesta especialidade.

### **Estudo Piloto**

Na linha de pesquisa Teoria e Prática da Interpretação do PPG em Música da UNIRIO não existe uma habilitação específica em um instrumento, sendo voltada para o estudo artístico e científico da interpretação de uma maneira mais abrangente, desde que o aluno demonstre proficiência no seu instrumento. O trabalho de campo foi realizado nesta instituição junto ao orientador desta pesquisa, o professor Barrenechea e seus alunos de flauta. Barrenechea possui uma destacada carreira profissional e acadêmica e uma sólida formação desenvolvida também no exterior. Em 2014 ele orientava cinco alunos de flauta na Graduação, um aluno de flauta no Mestrado e quatro no Doutorado, sendo dois destes flautistas. A maioria das orientações do professor tem na música brasileira sua temática principal, incluindo também a performance, a pedagogia da flauta e a análise musical de obras nacionais.

No período piloto foram filmadas e analisadas onze aulas individuais junto a sete alunos de Barrenechea nos cursos de Graduação e Pós-Graduação. Foram realizadas duas entrevistas com o professor, a primeira, constituída por um questionário semi-estruturado, buscando possíveis ações do professor em questões contextualizadas no ensino de solos orquestrais e peças tradicionais. Na segunda entrevista, foram complementados alguns *esquemas de ação* em relação as classificações de Toff que não haviam sido abordados. Foi também aplicado um pequeno questionário aos alunos com o objetivo de buscar a recorrência e a assimilação dos *esquemas de ação* ensinados pelo professor. Além destas classificações também foram registradas outras ações pedagógicas, intenções e reflexões relevantes.

#### *Esquemas de ação pedagógicos do professor Barrenechea*

O material coletado foi transcrito de maneira a tornar o texto mais agradável mantendo o significado e termos originais do professor; evitando-se as redundâncias, termos demasiadamente informais e pequenos erros de concordância. O texto também foi revisado pelo professor. Primeiramente foram extraídas todas as ações pedagógicas do professor com relação às classificações de Toff. Depois elas foram agrupadas, analisadas e sintetizadas, resultando nos *esquemas de ação* pedagógicos, como segue:

#### *Respiração e postura*

Deve-se buscar uma postura natural e relaxada que minimize a torção do tórax causado pela assimetria do corpo com a flauta para liberar o corpo e a respiração.



A respiração deve ser a mais natural possível; na expiração deve haver um sistema de músculos que se expande e outro que se contrai, empurrando o ar para fora; desta forma tem-se o apoio dinâmico e o controle sobre a pressão do ar; a garganta não deve ser fechada. Não importa onde o instrumentista centra a sua respiração (abdominal, intercostal, peitoral), o importante é realizar um movimento expansivo direcionando o ar para cima.

Estratégias para economia de ar através da busca de um resultado sonoro aproximado com menos quantidade de ar; estratégias de aumento da capacidade de armazenamento de ar; estratégias de momentos alternativos para inspiração em trechos musicais.

#### *Sonoridade*

Homogeneidade de som e afinação baseadas nos princípios acústicos e dos harmônicos da flauta; buscar um maior equilíbrio de timbres e intensidade entre os três registros.

Favorecimento da emissão dos graves, também na realização de saltos intervalares.

Ajuste refinado dos quatro parâmetros da emissão sonora para controlar as variáveis musicais:

1. Quantidade de ar: se aumenta a quantidade aumenta a dinâmica, sobe a afinação, o timbre torna-se mais brilhante.
2. Tamanho do orifício da embocadura: quanto mais fechado, diminui a dinâmica, sobe a afinação, o timbre torna-se mais escuro. Estes dois parâmetros trabalham com a pressão do ar, pois mais quantidade de ar significa mais pressão; quando diminui-se o orifício da embocadura, mantendo-se a quantidade de ar, aumenta-se a pressão.
3. Direção do jato de ar: quanto mais para cima, diminui a dinâmica, sobe a afinação, o timbre torna-se mais aberto e difuso; o direcionamento para baixo favorece o grave, para cima, o agudo; estes movimentos sutis são realizados pelos lábios e pelo queixo.
4. Palheta de ar ou *beijinho*: quanto mais para frente o lábio, diminui a dinâmica, cai a afinação, o timbre torna-se mais escuro; quanto menor a palheta, mais favorável ao registro agudo; neste caso ocorre o efeito paralelo de cobrir o bocal que amplifica os resultados da palheta de ar; o bocal mais coberto favorece o agudo.

Palheta de ar interna: quanto mais longe a articulação da língua dos lábios, maior a palheta e melhor para a emissão do grave; neste caso articula-se com a parte posterior da língua (atrás), em formato de copo, próximo à articulação do "Ke", ou com a ponta da língua mais próxima do céu da boca (palato), deixando o queixo cair (mais ressonância).

Estratégias acessórias para variação da emissão sonora: empurrar a base da flauta, colocando-a mais para frente (favorece o grave) com relação a linha paralela entre os lábios e a flauta; soprar o jato de ar na direção da diagonal direita do porta-lábio favorece o grave. A posição central dos lábios quanto ao centro do porta-lábio é flexível conforme a anatomia bucal do flautista.

A flauta é basicamente afinada em Dó; o ângulo dos lábios quanto à rotação para cima e para baixo na embocadura da flauta depende da afinação do Dó 4<sup>119</sup> com o seu harmônico Dó 5 e a posição original de Dó 5, formando o eixo central da afinação.

Tocar cantando, *frullato*, harmônicos, solfejar articulando os dedos na flauta, como estratégias auxiliares.

Realizar e controlar o *vibrato*, com as oscilações somente acima da frequência ou dinâmica da nota (sem *vibrato*).

---

<sup>119</sup> Dó 4 equivale ao Dó central do piano, com frequência de aproximadamente 261 hertz.

### *Articulação*

Estratégias para obtenção de timbres variados com a utilização de vogais: "É, I", serrados e brilhantes; "A, Ê", médios; "Ô, U", ovais e escuros; "Ë, Ü", duplamente ovais e serrados. Analogias das articulações da flauta com as cordas; movimentos expansivos para cima em ataques e acentos (como arcada das cordas para baixo, invertido).

Uso de articulações alternativas: "He, Fu, Ke-Te, Tu-Ku, Ke, Ku, Nã", e as articulações da música barroca francesa "Te-Te-Re-Te-Re", ou "Tu-Tu-Ru-Tu-Ru". Ampliação da cavidade bucal e diferentes colocações da língua para facilitar também a ressonância.

Estratégias para realização das terminações.

### *Técnica digital*

Praticar trechos rápidos em pequenos grupos com pequenas interrupções, depois em grupos maiores, interligando os pequenos, sempre com a inflexão da anacruse, direcionando o trecho para a nota de chegada, mantendo a proporção do ritmo.

Três pontos de apoio para segurar a flauta: com a ponta do polegar da mão direita como que empurrando a flauta para frente, o indicador da mão esquerda e entre os lábios e o queixo.

Os pontos de equilíbrio dinâmicos mantêm a estabilidade da flauta (sem rolar para dentro), utilizando uma pressão variável dos dedos para manter a flauta fixa conforme a variação da instabilidade da flauta nas mudanças de digitação ou passagens; se apoia mais com a mão que trabalha menos e se coloca mais dedos quando possível, principalmente na mão direita (sem alterar a altura da nota).

Aconselha-se colocar a ponta lateral do polegar da mão esquerda em contato com as chaves, com a falange dobrada; o indicador da mão esquerda deve envolver a flauta para segurá-la.

Mapa digital da peça: harmonia, saltos, diferenças entre trechos similares, intervalos diferenciados.

Postura digital natural com leveza e rapidez.

Emprego de dedilhados alternativos e harmônicos para facilitar técnica digital e realização de outras variáveis musicais, buscando homogeneidade de timbre e afinação.

### *Estilo*

Inflexão da anacruse e agrupamento de duas, três ou quatro notas em grandes grupos: *note grouping*; preferência por agrupamentos de 3 notas, têm maior fluência.

Ênfase no fraseado; reduzir as frases ao contorno melódico principal; ressaltar as dissonâncias e tornar as resoluções leves; emprego do *rubato*; direcionar frase para o clímax e ressaltar a forma de arco; ressaltar vozes em contraponto.

Análise informal da estrutura e das variáveis musicais importantes da peça. Gestos, discurso musical e elementos de retórica (estória, personagens, analogias com cenas). Ressaltar elementos rítmicos diferenciados, como acentos, gíngua, estilos nacionais e hemíolas. Diferenciar articulações e o caráter das seções.

Prática contemporânea do repertório barroco e anterior, seguindo a tradição de performance da flauta atual e realizando algumas adaptações conforme a performance historicamente informada e ressaltando a intenção emocional do performer; tocar satisfatoriamente a flauta moderna para depois se especializar no *traverso*. O Barroco francês está muito ligado a escrita vocal do folclore e na articulação das danças. O Barroco italiano tem duas características de idiomatismo simultâneas, uma vocal, influenciada pelo *bel canto* e outra instrumental, influenciada pelas cordas.

Conforme o maior grau de indeterminação da partitura há espaço para mais versões possíveis; ênfase da interpretação baseada em valores intrínsecos da partitura. Estímulo para desenvolver uma carreira baseada no repertório de vanguarda e suas ferramentas, dentro de um certo equilíbrio composicional, com sonoridades não tradicionais, efeitos teatrais, que explore diferentes variáveis musicais ou a criatividade do performer.

Inclinação para o ensino do repertório brasileiro (nicho estético do professor), contemporâneo, tradicional, música de câmara e solos de orquestra. Aconselha uma formação camerista ao músico de orquestra.

#### *Performance em si*

Recomenda ao profissional da atualidade aprender o repertório tradicional erudito e o máximo possível de estilos diferenciados, e ao mesmo tempo ter uma formação sólida, conhecendo o instrumento, a história, a tradição, o repertório, a didática.

Estimula o aluno para seguir em frente na vida profissional, acadêmica e ampliar contatos pessoais: recitais, concursos, apresentações, *master classes*, simpósios, intercâmbios, pesquisas, professores, flautistas, músicos, colegas.

Contextualiza com pequenas histórias de músicos fatos singulares da performance. Valoriza a tradição desenvolvida pelos bons intérpretes, professores e compositores e a sua própria bagagem musical da escola americana e influências brasileiras.

#### *Outros*

Consideração e adaptação rápida com o contexto social e musical e interesses do aluno; usa linguagem próxima ao aluno, o aluno tem liberdade para escolher seu repertório; age de maneira cordial, aberta e tranquila.

Busca soluções e estratégias para ajudar o aluno a aprimorar a sua execução; em geral elas funcionam ou são adaptadas até funcionarem.

Verifica se o aluno assimilou as ações pedagógicas, utilizando as reiteradas perguntas: você percebe? Você percebeu? Quando o aluno realiza uma performance convincente, elogia o aluno, cumprimenta-o ou bate palmas.

Nota-se um entusiasmo uniforme do professor ao lecionar para alunos de diferentes níveis.

Para ingressar no Mestrado em Práticas Interpretativas da UNIRIO o aluno deve equilibrar a proposta de pesquisa com o conhecimento do repertório e um domínio obrigatório do instrumento - tocar afinado, com bom domínio de articulações, noção de fraseado e estilo.

O professor estimula o aluno a pensar a técnica e a prática de forma mais teorizada e ter mais acesso aos livros e referências para utilizá-los nas discussões acadêmicas. Espera no doutorado um músico com formação sólida: com experiência em orquestra, professor universitário ou com estudos no exterior; o aluno deve ter objetividade e consciência do que realmente pretende fazer e pesquisar. O professor seleciona alunos com o perfil de dúvida e curiosidade, se o aluno está buscando com o seu projeto algo consistente em termos de conhecimento e produção na área da performance.

O professor pretende se dedicar mais ao Mestrado Profissional, que é direcionado ao mercado de trabalho, à prática instrumental e a sua pedagogia. Ele prega uma relação mais equilibrada entre prática e teoria na subárea Práticas Interpretativas. Ressalta a falta de divulgação para o material produzido pelas pesquisas, junto aos pares, que além dos pesquisadores, são sobretudo os flautistas; sugere uma utilização maior do canal da ABRAF (Associação Brasileira de Flautistas).

### **Conclusão - Sistema de ações pedagógicas do professor Barrenechea**

A articulação em conjunto destas ações e *esquemas de ação* pedagógicos analisados, naquilo que é mais essencial, recorrente e permeável formam, pode-se dizer, o sistema de ações pedagógicas do professor com relação a performance da flauta, que segue: A busca por uma postura, respiração e uma técnica digital natural, relaxada e eficaz com o uso de apoios dinâmicos. Na expiração e articulação a preferência por movimentos expansivos para cima, com frequentes analogias às articulações das cordas. Na sonoridade, os esquemas de ação centrais do ajuste refinado dos quatro parâmetros de emissão sonora - quantidade de ar, tamanho do orifício, direção e palheta de ar - e a busca pela homogeneidade de som (seguida por estratégias de variação do timbre) através da compreensão do sistema acústico natural da flauta a partir de seus graves e seus harmônicos (em comparação com as posições originais); também, o uso de técnicas expandidas para aprimorar a sonoridade. O *vibrato* deve ser compreendido e controlado, com a realização de oscilações acima da sonoridade natural. Na articulação, o uso de sílabas variadas e vogais para mudanças de timbre e a preocupação com as terminações; o controle da posição da língua e da amplitude da cavidade bucal. Na técnica digital, a preferência pela prática de trechos curtos e rápidos com interrupções; o uso de digitações alternativas e a compreensão de um mapa digital da peça. Em estilo e na técnica digital, o professor emprega outro esquema de ação central seu sistema pedagógico: a ênfase do fraseado nas anacruses e nos agrupamentos de notas - *note grouping* - em subdivisões de 4, 3 ou 2. Em estilo, ressalta a importância do fraseado, gestos, retórica musical, a compreensão prática e informal da estrutura da obra, os valores intrínsecos da partitura e a preferência pelo repertório brasileiro, contemporâneo, tradicional, música de câmara e orquestra. Na performance, o professor estimula o aluno para buscar a profissionalização de acordo com o seu próprio interesse e ressalta a polivalência estilística do performer atual baseada numa sólida formação; valoriza a tradição desenvolvida pelos bons intérpretes, professores e compositores e estimula o aluno a procurar fontes alternativas de conhecimento, através do contato com os pares, gravações e literatura. Complementando, o professor Barrenechea se adapta rapidamente ao contexto social, musical e interesses dos seus alunos e está sempre buscando estratégias para ajudar o aluno a executar seu instrumento de maneira cada vez mais refinada e eficaz. Ele visualiza novos caminhos para a área de performance através do Mestrado Profissional e prega uma relação mais equilibrada entre prática e teoria e um intercâmbio cada vez maior entre flautistas e pesquisadores.

O conceito de *esquemas de ação* pedagógicos possibilita apontar o conhecimento das práticas dos professores de flauta, lapidadas pela experiência e experimentação ao longo dos anos através de soluções práticas que de uma maneira ou outra comprovam ser eficazes e relevantes na performance musical de seus alunos e do próprio professor perito. O compartilhamento destes valiosos ensinamentos podem ajudar cada vez mais a revelar, difundir e tornar acessível esta atividade.

### **Referências**

ANPPOM. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em <http://www.anppom.com.br> [acessado 15/07/2014].

PIAGET, Jean. *Biologia e Conhecimento*. Vozes: Petrópolis, 1973.

PIMENTA, Selma Garrido. 2012. "Professor reflexivo: construindo uma crítica." In *Professor Reflexivo no Brasil: gênese e crítica de um conceito*, organizado por \_\_\_\_\_ e E. Ghedin. São Paulo: Cortez.

SARTOR, João Batista. 2014. "Aproximando pedagogias e conceitos: *habitus* de Bourdieu e *esquemas de ação* de Piaget na Pedagogia da Performance Musical." In III SIMPOM. *Anais...* Rio de Janeiro, 1076-1086.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis: Vozes, 2011.

TOFF, Nancy, ed. 2012. *The Flute Book*. New York: Oxford University Press.

## Conclusões da pesquisa “Tempo musical e performance - um diálogo entre teoria e prática na interpretação”

João Miguel Bellard Freire<sup>120</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

**Abstract:** This paper presents the results of a doctoral research that aimed to contrast the performance's interpretation with the theoretical concept of musical time in order to build subsidies for performance. This research approached musical time via phenomenology, considering time as a relation between people and events, with emphasis in the subjective experience. Our conclusions suggest that theoretical principles may contribute to the interpretation of pieces, tying time, meaning, and other structural elements as integral parts of form and meaning. These principles are also related to the expressive dimension of the pieces, allowing for new performance possibilities.

**Keywords:** Musical time. Performance. Interpretation. Analysis. Phenomenology.

Esta comunicação de pesquisa apresenta as conclusões da tese de doutorado “Tempo musical e performance- um diálogo entre teoria e prática na interpretação”, defendida em 2013, orientada pela professora doutora Carole Gubernikoff. A pesquisa foi uma investigação sobre o tempo musical voltada para sua realização na performance, objetivando estabelecer uma interação entre teoria e prática na interpretação. Analisamos obras que foram apresentadas em recitais ao longo do doutorado, enfatizando uma busca por uma interação entre a reflexão sobre o tempo e sua realização na performance. A escolha do tema partiu de uma busca, como intérprete, professor e pesquisador, por aprofundar a compreensão sobre o tempo na música, como instância constitutiva da forma e o sentido.

Apesar de a definição de música como “a arte temporal por excelência” (Brelet, apud DAHLHAUS, 2003, 109) ser bastante difundida e aceita, o conceito de tempo musical nem sempre é aprofundado, ou tratado apenas a partir de algumas de suas características. Os estudos teóricos sobre música enfocam, quase sempre, os conceitos de ritmo e métrica, como as instâncias temporais da música. No entanto, não há, em geral, a preocupação em estabelecer uma definição de tempo ou de tempo musical. Entendemos que a definição de tempo e de sua relação com a música interfere nas análises feitas sobre a música. Decorre disso a necessidade de uma reflexão que vá além de uma descrição que enfoque os aspectos temporais mais quantitativos.

Concordamos com Dahlhaus (2003) quando ele critica uma adoção ingênua de pressupostos teóricos que, saibamos ou não, subsidiam a maneira como pensamos e como ensinamos música: “Não deve, porém ignorar-se que os juízos sobre a música- e até sobre toda a atividade musical- são sustentados por pressupostos estéticos, de que importaria tomar consciência, quer para deles se certificar quer para a seu respeito ganhar uma distância crítica.” (DAHLHAUS, 2003, 9)

É fundamental incorporar a dimensão estética nas reflexões sobre música e na prática musical. Além dos fundamentos estéticos, os fundamentos teóricos relativos a eles também desempenham papel relevante na forma como os juízos sobre música são elaborados e na forma como a performance é construída. Sob a crença em uma aparente neutralidade, a teoria é vista, muitas vezes, como indiscutível e dissociada da prática, e sem que se reflita sobre como e porque certas concepções foram adotadas, e sem que se

---

<sup>120</sup> Email: jmbfreire@yahoo.com

explicita a concepção filosófica subjacente. Podemos acrescentar que a concepção de tempo e de música adotadas, implícita ou explicitamente, vai ter impacto direto na performance, por exemplo, no grau de liberdade agógica ao tocar uma peça.

### **Tempo**

Para Merleau-Ponty, o tempo é presença essencial em nossas vidas e não constitui objeto de conhecimento externo ao homem, mas uma dimensão do ser (Merleau-Ponty, 1999, 557). Segundo uma concepção fenomenológica, o autor considera o tempo como uma essência presente na existência, sendo compreensível somente a partir da experiência vivida. O autor postula uma não-separação entre sujeito e objeto, enfatizando, portanto, a visão subjetiva do mundo e das coisas, sem, contudo, negar a objetividade. A objetividade se faz presente na descrição fenomenológica pelo fato de a fenomenologia lidar com as coisas na existência, buscando não representá-las com a interferência de esquemas pré-concebidos, mas descrevendo o que é percebido.

O tempo é abordado, pelo autor, a partir da relação do sujeito com as coisas, apreendido em sua totalidade, não como uma seqüência de instantes. “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de *minha* relação com as coisas.” (ibidem, 551, grifo do autor)

Heidegger é outro autor que conceitua o tempo fundamentado na fenomenologia, e, portanto, entendido através de uma visão subjetiva: ser e tempo, segundo ele, determinam-se mutuamente e são inseparáveis. Ele considera que “tempo não se dá sem o homem” (HEIDEGGER, 1989, 214), ou seja, não é possível pensar “tempo” fora da experiência humana.

Bergson aborda o tempo como fluxo, valorizando sua indivisibilidade e atrelando-o à experiência humana. Essa visão subjetiva do tempo contrapõe-se à visão científica, que o toma por uma linha, como um tempo espacializado, imóvel, enquanto, segundo Bergson, o tempo é mobilidade. “A linha é algo já feito, o tempo aquilo que se faz (...).” (BERGSON, 2006, 5) Com isso, ele considera que aquilo que é descrito como tempo linear não corresponde à experiência vivida como tempo, ou seja, àquilo que é apreendido pela consciência, concepção esta que o aproxima de Merleau-Ponty e de Heidegger.

### **Tempo musical**

Após refletir sobre o tempo, em linhas gerais, faz-se necessária uma reflexão sobre o tempo na música. Estamos de acordo com Jonathan Kramer, sobre o fato de que a música “adquire significado no e através do tempo” (KRAMER, 1988,1) e que o tempo em música pode corresponder a diferentes significados. Esse tipo de premissa filosófica ressalta os aspectos qualitativos do tempo, indo além de aspectos mais restritos, tais como duração e sucessão.

Kramer destaca que a maior parte dos trabalhos acerca do tempo musical lida com aspectos mais concretos e mensuráveis deste - o ritmo e a métrica. “Menos óbvios do que o ritmo e a métrica e mais difíceis de discutir são o movimento, continuidade, progressão, marcha (*spacing*), proporção, duração e andamento. Ainda assim, são esses os valores que precisam ser estudados se a força total do tempo musical deve ser entendida.” (ibidem, 2)

A experiência com uma peça pode nos dar um bom exemplo sobre o significado que o tempo adquire na música. Alfred Schutz distingue o tempo que uma música dura e o

tempo evocado por esta, através da experiência- comparando duas faixas de igual duração de um disco, mas de andamentos diferentes, ele afirma:

Para o ouvinte, não é verdade que o tempo em que ele viveu enquanto ouvia o movimento lento de uma sinfonia era igual em extensão ao tempo que ele viveu enquanto ouvia seu final (...). O ouvinte viveu, enquanto ouvia, em outra dimensão do tempo que não pode ser medida pelos nossos relógios ou outros recursos mecânicos. (SCHUTZ, 1976, 37)

Thomas Clifton toma como pressuposto o fato de que o tempo está na composição musical, e não que a composição estaria no tempo. Com isso, ele enfatiza a temporalidade intrínseca à música, não entendendo o tempo como “um meio absoluto com o qual se pode lidar com métodos quantitativos (...)” (CLIFTON, 1983, 55)

### **Tempo musical e análise**

Em linhas gerais, podemos reconhecer duas perspectivas em termos de pesquisa- uma subjetivista, privilegiando o aspecto interpretativo e outra objetivista, buscando uma descrição neutra dos fenômenos (FREIRE; CAVAZOTTI, 2007). Essas perspectivas diferem em sua maneira de lidar com os fenômenos, gerando resultados diversos. Esse mesmo tipo de distinção é encontrado nas análises musicais, e isso influencia a concepção de estrutura e o papel atribuído ao intérprete.

A relação entre análise e performance encontra-se, muitas vezes, permeada por uma tensão entre teoria e prática. Acreditamos que, na abordagem sobre tempo musical, essa tensão se faz presente quando se privilegia a representação da música na partitura, com concepções teóricas predominantemente objetivistas, deixando de considerar o papel do intérprete e sua vivência da obra em questão.

Por outro lado, há outra corrente de análise que leva em consideração a obra realizada sonoramente, abordando a estrutura percebida, e não a escrita. Essa concepção de análise está mais ligada à performance por levar em conta como aquela versão da obra soa, considerando diferentes interpretações como diferentes possibilidades de escuta.

A perspectiva adotada por esta pesquisa entende que o momento da performance é um momento de interação dialética entre a concepção do compositor e do intérprete, ambas passíveis de atualização e de transformação. Isso reforça a dimensão subjetiva da performance, sem, no entanto, desconsiderar que o intérprete lida com um dado objetivo que é a partitura. Descreveremos, a seguir, alguns trabalhos que contribuiram para esta pesquisa.

O trabalho de Janet Levy (1995) discute **ambigüidades temporais** com ênfase no uso de **gestos musicais** associados aos inícios ou terminações em diferentes momentos de uma peça. A autora enfoca, especificamente, nos gestos de começo ou término, não só de obras, mas de seções de obras, que ao serem utilizados fora do contexto usual (um gesto cadencial normalmente associado ao término de uma obra utilizado como começo, por exemplo) podem gerar surpresa ou estranhamento por parte do ouvinte. Levy compreende que o intérprete pode reforçar essas ambigüidades ou anulá-las. “Eu espero chamar atenção para o poder do intérprete de formatar a experiência do ouvinte.” (LEVY, 1995, 151)

John Rink defende uma visão em que a análise interaja com a performance de forma a contribuir para a interpretação da obra. Ele afirma que por mais convincentes que certos achados analíticos sejam no papel, nem todos oferecem elementos interessantes para a



interpretação, não devendo ser ressaltados na performance, pois estariam “(...) muitas vezes violando o espírito da música”. (RINK, 1995, 255)

Sua pesquisa sobre as *7 Fantasias, Opus 116* de Brahms se dividiu em três etapas: 1) a preparação das Fantasias para um recital; 2) uma análise detalhada do conjunto de peças; 3) retorno à performance, à luz dos achados analíticos. A análise foi realizada enfatizando questões temporais que Rink considera relevantes à interpretação, pois segundo o autor, andamento, ritmo e métrica afetam diretamente o intérprete, procurando indicar caminhos para a performance da obra. Rink afirma que, apesar de sua proposta de buscar um alinhamento temporal dos motivos nas peças que compõem o Op. 116, soar bem e não ter um caráter forçado na performance, esta não deve ser encarada como uma necessidade, como o único caminho para uma performance convincente. "Mesmo se a música aparente 'exercer seu próprio controle', a interpretação sempre envolve escolha." (ibidem, 257)

Outra visão oposta à primazia da análise sobre a interpretação pode ser vista em Gianfranco Vinay. Para ele, a interpretação é entendida como “(...) análise sonora em tempo real e recolocaria em questão postulados da análise musical e da pesquisa musicológica (...).” (VINAY, 1995, 66)

Sua pesquisa foi uma análise de gravações das *Variações Goldberg*, de J.S. Bach em que comparou as estratégias interpretativas percebidas por ele nelas. Na sua conclusão, Vinay apontou dois tipos de estratégia interpretativa dos executantes. O primeiro é a valorização do princípio arquitetônico e de unidade da obra, conseguida por uma quase igualdade de andamento em cada variação. O segundo é a valorização dos contrastes conseguido pela adoção de andamentos muito variados. O tempo representa o elemento fundamental de estruturação da obra e as diferentes interpretações sublinharam diferentes possibilidades de concebê-la.

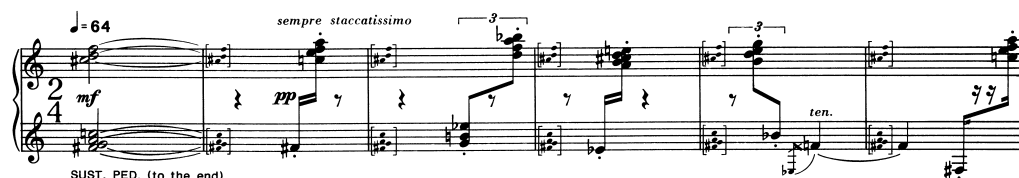
### **Tempo, análise e performance**

Nossa pesquisa buscou integrar as reflexões teóricas sobre o tempo em música, com a dimensão prática, na performance de obras. Apresentaremos, a seguir, alguns aspectos do tempo musical destacados pelos autores que nos embasaram, exemplificados com trechos das peças analisadas na tese.

#### **- Começos**

Os eventos que compõem uma peça podem propiciar diferentes experiências de começo. Uma peça pode apresentar um começo em que já se configura o movimento da peça, ou pode apresentar um princípio em que ainda não se estabelece esse movimento. Para Barenboim, o som não é considerado como independente, mas teria uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. Desse modo, “(...) a primeira nota não é o começo, ela emerge do silêncio que a precede.” (BARENBOIM, 2009,13) Duas possibilidades se estabelecem a partir da relação entre silêncio e som: a música, ao começar, pode interromper o silêncio (uma mudança abrupta) ou a música se desenvolve a partir dele (uma alteração gradual).

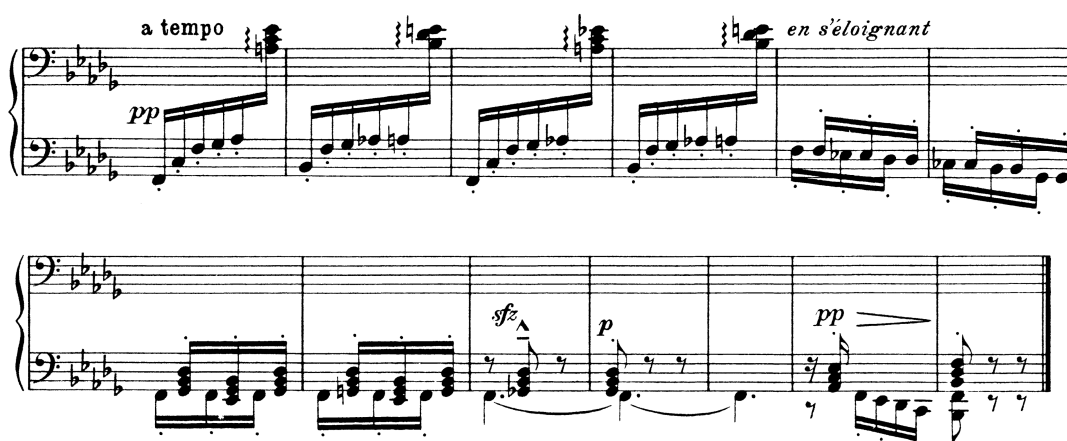
No caso de *Leaf* de Luciano Berio, temos um início que rompe o silêncio de forma abrupta, mas frustra a expectativa de movimento, já que temos um acorde sustentado longo. Esse início funciona como uma abertura do espaço musical, com o começo do movimento, em seguida, se dando com desenhos curtos entrecortados por silêncios, que permeiam a peça toda.



Exemplo 1. Leaf (compassos 1-6).

#### - Terminações

Uma peça pode terminar de duas maneiras: com uma sensação de conclusão, ou com uma simples interrupção do movimento. Essas duas possibilidades vão proporcionar diferentes graus de completude: a primeira prepara a terminação da obra; a segunda suspende o movimento, e a terminação se dá com a não continuidade da obra, conferindo um menor grau de conclusividade. No caso de *La sérénade interrompue*, de Claude Debussy, a terminação (c.125-137) se presta às duas possibilidades de término: o intérprete pode tentar criar um sentido mais definitivo de conclusão ao acrescentar, por exemplo, um *rallentando* final, ou pode, simplesmente, reforçar o sentido de interrupção ou menor conclusividade, ao encerrar a peça somente indo até o seu fim. Essa opção aumenta o grau de surpresa graças a um efeito de interrupção, reforçando a sugestão do título da peça.



Exemplo 2. *La sérénade interrompue* (c.125-137).

#### - Linearidade x não-linearidade

Para Kramer, linearidade e não-linearidade são dois elementos opostos presentes, em diferentes graus, em toda música. A linearidade se dá com eventos de uma música que implicam em eventos posteriores, gerando uma sensação de movimento e mudança. Já a não-linearidade se dá através de características gerais de uma peça ou trecho de alguma peça que provocam um efeito de permanência, de estase. Os diferentes graus de linearidade e não-linearidade na música podem proporcionar diferentes características de tempo musical, inclusive sobrepostas. No caso de *A camponesa cantadeira*, de Heitor Villa-Lobos, percebe-se uma estruturação em que o plano melódico apresenta um tempo mais direcionado, linear, sobreposto a um acompanhamento em plano mais grave, com tempo mais estático, em que há sensação de permanência, graças ao ostinato. O intérprete pode valorizar este contraste, concebendo a interpretação como a sobreposição de duas concepções temporais distintas, um tempo mais estático e com pouca definição

métrica (ostinato) e outro com uma métrica mais definida, mas com alguma variação agógica (melodia).



Exemplo 3. A camponeza cantadeira (c. 1-8).

- Rubato

A percepção de regularidade pode ser alterada por recursos expressivos, como a alteração da estabilidade da pulsação, através do rubato.

A palavra 'rubato' é usada para descrever diferentes desvios expressivos em relação a um tempo estável: (1) quando todos os elementos de uma textura mudam o andamento, e (2) quando alguns elementos deformam o andamento, enquanto outros se mantêm estáveis. (BERMAN, 2000, 90)

Entendemos que as concepções, e, conseqüentemente, as ênfases temporais realizadas pelos intérpretes vão interferir na estrutura percebida da obra.

No *Intermezzo Op. 117 n.º1* de Brahms, temos diferentes características temporais ao longo da peça. Na primeira seção, temos uma estrutura mais recorrente em termos de métrica. Já a seção seguinte (a partir do c.21) apresenta uma sobreposição de métricas diferentes e certa ambigüidade nas acentuações. Como elemento de reforço desse contraste, um uso mais discreto de rubato na primeira parte se faz interessante, ao passo que, na segunda seção, cabe uma maior variedade na pulsação por meio do rubato.



Exemplo 4. Intermezzo op. 117 n.º1 (c.1-4).

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'Più Adagio'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music, measures 21-27. The first system starts at measure 21 and ends at measure 24. The second system starts at measure 25 and ends at measure 27. The music is written for piano. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The dynamics are marked 'pp sempre ma molto espressivo' and 'rit.'.

Exemplo 5. Intermezzo op. 117 n.º 1 (c.21-27).

## Conclusões

Nossa pesquisa integrou uma reflexão acerca do tempo musical com sua aplicação na performance. Um ponto fundamental foi o papel da interpretação e da performance como instâncias de constituição de significados do tempo na música. Valorizou-se o papel do intérprete na estruturação da obra e em sua concepção estética, já que a concretização de uma obra dá-se na performance.

Consideramos que esse entendimento ressalta o aspecto subjetivo da interpretação: a palavra chave para o intérprete é escolha. Ao mesmo tempo, a dimensão objetiva não é negada, tendo em vista que o intérprete vai basear suas decisões interpretativas na própria música, sem desconhecer a pertinência dos limites desenhados pela partitura. É importante entender que o tempo musical não pode ser considerado isoladamente, pois sua percepção é afetada por outros elementos da música, como a harmonia, textura, etc. No entanto, a pesquisa adotou um ponto de vista importante, abordando o tempo, pois nos permitiu evitar a fragmentação da análise e garantir um foco nos processos constitutivos das obras, como a organização do movimento e o caráter relativo a essa organização.

Entendemos, portanto, que a análise não é um fim em si. Seus resultados são fruto da experiência auditiva e estética, vivenciando o tempo musical na performance como elemento estruturante e expressivo, essencial à coerência interna da obra. Com isso, consideramos que, para o intérprete, é significativa uma análise que interligue estrutura, significado e expressão.

Finalizando, buscamos sistematizar, a partir da pesquisa realizada, algumas considerações sobre a compreensão subjetiva do tempo musical, buscando aliar, à prática da performance, a base teórica com a qual operou a pesquisa, bem como os achados derivados da análise de obras tomadas como exemplos, a título de sugestões conceituais para o intérpretes:

- Vivenciar o tempo musical da obra, atentando à sua dimensão significativa, sem se ater, estritamente, à mensuração ou à cronologia dos eventos musicais;
- Reconhecer as simultaneidades temporais, com o objetivo de ressaltá-las, ou com outro objetivo expressivo.
- Observar a(s) direcionalidade(s) que a obra propõe e explorá-las, na performance, como constitutivas de sentido;
- Observar o tempo musical quanto à qualidade do movimento implícita nos diversos momentos da obra, buscando suas repercussões expressivas;
- Considerar o tempo musical e suas variações ao longo da obra como estruturantes da forma e como constitutivos de sentido, gerando, nos diferentes momentos da experiência musical, diferentes ambientes temporais e expressivos;
- Valorizar os silêncios como elementos temporais, tanto do ponto de vista expressivo, quanto do ponto de vista estrutural;
- Tomar as repetições não só como elementos estruturantes, mas como instauradoras de diferentes possibilidades formais e expressivas, seja pela constituição de estratos, (caso dos ostinatos), seja como recorrências reiterativas, ou outras, sempre com implicações temporais.

Consideramos que essas sugestões, sem qualquer finalidade prescritiva, podem contribuir para a interpretação de obras de diferentes estilos e épocas, enriquecendo, a partir de fundamentos teóricos, a prática da performance.

## Referências

- BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins, 2009
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. São Paulo: Martins Editora, 2006
- BERMAN, Boris. *Notes from the pianist's bench*. New Haven: Yale University Press, 2000
- CLIFTON, Thomas. *Music as heard- a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983
- DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, LDA. , 2003
- FREIRE, Vanda Bellard e CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa- novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007
- HEIDEGGER, Martin. Tempo e ser. In: *Conferências e escritos filosóficos/Martin Heidegger*. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Os Pensadores), p. 201-219
- KRAMER, Jonathan D. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988
- LEVY, Janet. Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices. In: RINK, John (editor). *The practice of performance- studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.150-169
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- RINK, John. Playing in time: rhythm, meter and tempo in Brahms's *Fantasien* Op.116. In: RINK, John (editor). *The practice of performance- studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.254-282
- VINAY, Gianfranco. L'interprétation comme analyse: les Variations Goldberg, *Revue de Musicologie*. T. 81, No. 1 (1995), p. 65-86
- Partituras
- BRAHMS, Johannes. *Klavierstücke*. Budapest: Kőnemann Music Budapest, 1997
- BERIO, Luciano. *6 Encores pour piano*. Universal Edition, 1990
- DEBUSSY, Claude. *Préludes*. Paris: Éditions Durand, 1910

VILLA-LOBOS, Heitor. *The piano music of Heitor Villa-Lobos- a new edition revised and edited by the composer*. New York: AMSCO Publications, 1973

## Uma leitura interpretativa da canção “Retiradas” de Oswaldo de Souza

John Kennedy Pereira de Castro<sup>121</sup>  
Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG, Brasil

**Abstract:** This study aims to perform an interpretative reading of the song "Retiradas" by Oswaldo de Souza as a creative act to make meaning. We refer to the tripartite model of Musical Semiotics by Jean Jacques Nattiez (2002), the doctoral theses by Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (2009) and another one by Mônica Pedrosa de Pádua (2009) among other authors that contribute to the understanding of image, a transversal concept, as an operator to read the translational instances both in the production and in the reception of the song. The use of image as a reading operator supports and reinforces the importance of the research, since a set of musical and non-musical elements are empowered and configured while performing.

**Keywords:** Oswaldo de Souza. Retiradas. Image. Brazilian Art Song. Performance.

As imagens, geradas a partir da influência e interações, do geofísico do sertão nordestino brasileiro nas composições de Oswaldo de Souza, compositor natural do Estado do Rio Grande do Norte (1904-1995), retratada na canção “Retiradas”, traduz com força expressiva e descritiva a realidade da vida sertaneja ocasionada pela situação climática típica do sertão nordestino: a seca. Esta situação adversa tem, ao longo de décadas, impulsionado o deslocamento de seus habitantes em busca de outros lugares onde possam, conduzindo o gado sobrevivente, encontrar água.

Oswaldo de Souza é um músico que tem seu lugar no cenário nordestino. Sua linguagem musical fundamenta-se essencialmente no folclore, costumes e ambiente geográfico: elementos expressivos e inspiradores de sua obra. Segundo Ilza Nogueira (2004): “A poesia brasileira nordestina, de cunho popular e com temas telúricos, pode ser considerada como uma das maiores forças inspiradoras das canções de Oswaldo de Souza.”

A canção “Retiradas”, aparentemente simples e de linguagem coloquial, revela uma confluência de elementos da cultura musical e do folclore do sertão nordestino a partir do forte realismo da seca e suas implicações, observadas pelo autor em viagens de família ao interior do Estado do Rio Grande do Norte durante sua infância. Portanto, para interpretar a obra musical de Oswaldo de Souza será sempre de grande ajuda inteirar-se dos aspectos sócio-culturais e do geofísico do nordeste brasileiro, pois...

Para o ouvinte que não tem nenhum tipo de vivências ou informação cultural – antropológica, sociológica ou geofísica - sobre a região sertaneja e litorânea do nordeste brasileiro, a compreensão de idéias musicais enquanto entidades representativas na música de Oswaldo de Souza, pode não se efetivar. (Nogueira 2004, 10)

A presença desses aspectos se elucida em suas canções, em especial à canção “Retiradas”, de forma a revelar sua incondicional adesão à chamada escola nacionalista de composição musical. “Oswaldo é visceralmente, totalmente, intrinsecamente Brasil. Não é contra o estrangeiro, é mais que isso: ignora que ele existe” (Galvão 1988, 97). Um fato relevante à apreciação de sua música é o de estar, como veremos adiante, bastante

---

<sup>121</sup> Email: johndecastro@hotmail.com

enquadrados nos parâmetros estéticos da Semana de Arte Moderna de 1922.<sup>122</sup> Os reflexos do movimento ecoam com força e vão em direção ao aspecto contemporâneo da sua arte e a valorização do sentimento nacional, dando grande ênfase ao folclore e, especialmente, ao regionalismo.

## O POEMA

*RETIRADAS*

*(Oswaldo de Souza)*

**Ô - ô - ô - dá!**

**Ê maruá!**

**Não vai trambecando, meu boi!**

**Ê - ô - boi - dá!**

*Vaqueiro abóia, vai tocando a retirada do sertão*

*Aboio ecoa longe!*

*Urubutinga está voando bem baixinho,*

*Vai farejando a rês que cai pelo caminho.*

*Não tem mais água da cacimba da Ipueira, faz horror!*

*Seca está de arrasar!*

*O gado triste com o olhar amortecido,*

*Espia longe sem ter forças pra marchar.*

*O sertanejo já não teme mais desgraça; criou força:*

*Tem sustança pra sofrer!*

*Tudo é tristeza quando deixa a terra ingrata:*

*Mas se conforma há de voltar quando chover!...*

Considerando o cenário do sertão nordestino como ambiente inspirador, pode-se afirmar que “A canção é, ela própria, uma obra musical original que recria e ambienta o texto poético com os elementos musicais elaborados pelo compositor, quais sejam a melodia, a harmonia, o ritmo ou a instrumentação empregada” (Pádua 2012, 212).

O semi-árido nordestino é uma região com características próprias e um tanto adversas e isoladas do litoral, distinguindo-se pelo baixo índice pluviométrico. Teve como agente colonizador dessa região o sistema de sesmarias<sup>123</sup>. Este sistema possibilitou o desenvolvimento da cultura do pastoreio de gado exercido pela figura típica do vaqueiro, que contribuiu para a expansão do território sertanejo. Sendo a região litorânea voltada ao cultivo dos canaviais durante o período colonial, os primeiros lotes de gado trazidos pelos

<sup>122</sup>A Semana de Arte Moderna, posteriormente conhecida como “Semana de 22”, foi um movimento deflagrado em São Paulo em 1922. Este movimento teve forte repercussão nos meios intelectuais brasileiros, modificando a linguagem artística vigente até então no País. Este movimento abrangeu a todos os aspectos estéticos. São seus vultos mais conhecidos: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Villa-Lobos e Victor Brecheret.

<sup>123</sup> Pedaço de terra devoluta ou cuja cultura fora abandonada, que os reis de Portugal entregavam a sesmeiros, para que o cultivassem.



portugueses das ilhas de Cabo Verde eram conduzidos às regiões do agreste pernambucano e recôncavo baiano, organizando-os em currais. Quanto a este fato, Ribeiro (1995) nos relata que “Nos primeiros tempos, os próprios senhores de engenho da costa se faziam sesmeiros da orla do sertão, criando ali o gado que consumiam”. Este movimento se deu para evitar estragos nos canaviais por parte do gado. O processo de “colonização” do sertão se deu pelo movimento da criação extensiva de gado e se intensificou a partir do século XVI, conquistando outros estados da região, como Piauí e Maranhão.

A canção “Retiradas” de Oswaldo de Souza parece retratar esse elemento humano configurado através do movimento de desbravamento dos sertões em busca de pastagens, ainda que escassas, para o gado extensivo. Em torno desse aspecto social se entrelaçam características socioculturais e religiosas, curadas a partir das relações de senhorio e empregados, profundamente hierarquizadas dentre seus habitantes. A figura do sertanejo, segundo Ribeiro (1995),

[...] caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo inteiro, como o culto à honra pessoal, o brio e a fidelidade à suas chefaturas (Ribeiro 1995, 320).

Considerando este contexto apresentado, encontramos respaldo no modelo tripartite da semiologia musical de Jean-Jacques Nattiez à realização performática da canção “Retiradas”. Neste modelo, as dimensões poiéticas<sup>124</sup> e estéticas<sup>125</sup> e o nível neutro<sup>126</sup> descrevem processos, possibilitando ao intérprete, como tradutor, a prerrogativa de fruidor e co-autor da obra. Segundo Nattiez (2002), “[...] no contexto da música ocidental, o intérprete é mesmo alguém que interpreta, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura.” Como intérprete, compreendemos (traduzimos) que, a partir da canção (poema e música) “Retiradas”, a mesma se concentra, em sua narrativa, no momento de exílio sofrido pelo sertanejo que, aqui caracterizado pela figura do destemido e forte vaqueiro diante do sofrimento, em clamor plangente, expõe no entoar de um aboio, refrão da canção, sua tenacidade em enfrentar as adversidades impostas pelo clima, forçando-o em retirada de seu habitat antes que a assoladora seca o consuma juntamente com seu gado. Este sertanejo, mesmo com todas as implicações negativas causadas pela retirada forçada pela seca, se mantém extremamente ligado à sua terra, manifestando seus sentimentos de tristeza e conformismo.

Oswaldo de Souza elucida, através do poema da canção “Retiradas”, uma nítida imagem da realidade, como retrato, do macrocosmo social. Tais características do geofísico e suas implicações decorrentes da seca são evocadas no poema desta canção que, segundo

<sup>124</sup> A dimensão poiética: mesmo que, como aqui, ela esteja destituída de qualquer significação intencional, uma forma simbólica, resulta de um processo criador passível de ser descrito ou reconstituído; na maioria das vezes, o processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor.

<sup>125</sup> A dimensão estética: confrontados com uma forma simbólica, os “receptores” atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, à forma. [...] Os “receptores” não recebem a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém eles a constroem num processo ativo de percepção.

<sup>126</sup> O nível neutro: a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um vestígio acessível à observação.

Nogueira (2004), fazem de Oswaldo de Souza um retratista da vida severina<sup>127</sup>:

O excesso de realismo, a tendência maior à reconstituição do que à criação, esmerando-se em adaptar exatamente suas canções às molduras que conheceu à linguagem musical coloquial, são atitudes que fazem com que reconhecamos nele um verdadeiro paisagista musical do Nordeste brasileiro, empenhado na reconstituição de cenários, personagens e quadros de costumes, o que devemos também reconhecer como traços tardios do processo romântico. (Nogueira 2004, 15)

Sendo assim, conhecer este contexto em que está inserida a problemática climática do semi-árido nordestino e suas complicações sociais é, sem dúvida, de real importância tanto para o ato declamatório do poema, quanto para a execução performática da canção. É um verdadeiro retrato do estado de penúria vivenciado pelo retirante. Fazemos tais leituras a partir da compreensão e liberdade interpretativa sobre o poema e os aspectos de contexto geofísico, ideológico e histórico ao qual o mesmo se reporta. Segundo Pádua (2009), é permitido ao intérprete, diante da partitura de uma obra musical, construir sentido. Esses elementos extras ao texto e estrutura musical aos quais chamamos de remissões extrínsecas e que, também, perfazem o conjunto da semântica musical, são os mesmos, segundo Nattiez (2004), que se referem às:

[...] significações afetivas, emotivas, imagéticas, ideológicas, etc., que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música, [...]. [...] não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do «fato musical total» e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de «semântica musical» seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão «remissões extrínsecas» que acabo de empregar. (Nattiez 2004, 7)

Outro aspecto a ser considerado é o fato da canção “Retiradas”, de Oswaldo de Souza, estar enquadrada nos moldes do gênero camerístico. O compositor escreveu, em sua grande maioria, para voz e piano. Segundo Dutra (2009), podemos dizer que...

De maneira geral, a canção de câmara é reconhecida como um gênero de música vocal no qual um poema é musicado por um compositor que, através de uma obra musical escrita, “interpreta” com sua música o poema escolhido, do qual, geralmente, não é autor. A partitura da canção de câmara, a representação escrita dessa criação artística, apresenta a notação literária de um texto poético ou de versos do folclore e, sobre ela, a notação musical de uma melodia, segundo a qual será cantado o texto por uma voz solista. Sob essa melodia, é notada, também em signos musicais, uma parte a ser executada por instrumentos como o piano, o violão ou por um conjunto reduzido de instrumentos. Essa parte, apesar de

---

<sup>127</sup> O nome é alusivo ao livro *Morte e Vida Severina* do escritor [brasileiro João Cabral de Melo Neto](#), escrito entre 1954 e 1955 e publicado em 1955. O livro apresenta um [poemadramático](#), que relata a dura trajetória de um [migrantenordestino \(retirante\)](#) e o sofrimento enfrentado pelo mesmo em busca de uma vida mais fácil e favorável no [litoral](#).

freqüentemente chamada de “acompanhamento”, é mais que uma simples presença acompanhadora do canto. De fato, a parte instrumental na canção de câmara também interpreta o texto poético e com ele dialoga. (Dutra 2009, 23)

Essa visão mais ampla do perfil da canção, que não simplesmente a de formação de voz e piano, abre espaço, na contemporaneidade, para um significativo conjunto de possibilidades de “traduções” interpretativas. Ainda nos reportando à canção de câmara brasileira, Dutra (2009) explica que:

O processo interpretativo da canção também pode ser considerado como um processo produtivo se for levado em conta que conduz à produção de uma realidade sonora, ou ainda, à transformação da obra escrita, a partitura, em um fato acústico. Esse processo transformador decorre inicialmente de interações da voz humana e dos instrumentos musicais intervenientes com os elementos da escrita da obra, ou seja, provém de uma leitura que gera sons musicais. (Dutra 2009, 24)

Neste sentido, a canção “Retiradas” apresenta duas partes bem distintas. A primeira, representada pelo refrão, tem um chamado melódico característico entoado para atrair o gado. O refrão vem construído em tonalidade menor, conferindo um tom triste ao canto. Estes sons entoados pelos vaqueiros em seus aboios são afeitos à boiada e têm como finalidade encorajar a mesma, a fim de que se facilite a marcha em retirada. Assim, no intuito de entoar o refrão de forma plangente, o compositor se vale de algumas expressões de caráter afetivas como “Triste”, “Calmo”, “Pesante”. A emissão acontece de forma livre, sem precisão métrica, como verdadeiros brados plangentes lançados na longínqua imensidão das terras sertanejas.

### Lento

Figura 1. Motivo melódico do Abôio.

Este gesto sonoro tradicional e característico do vaqueiro ou boiadeiro se define, segundo Nogueira (2004),

[...] por uma emissão vocal característica, imprecisa tanto na articulação rítmica quanto melódica e com nuances de expressividade típicas, o que não se traduz com eficiência por meio da notação musical. Somente um intérprete que conheça a tradição poderá tentar reproduzi-lo (Nogueira 2004, 14).

Evocando ainda a construção de sentido por parte do intérprete, referindo-se à emissão vocal

do aboio na canção “Retiradas”, encontramos na fala de Pádua (2009) a seguinte afirmação:

O termo significado parece ser raramente utilizado nas referências musicais, por evocar uma conexão direta entre significante e significado, ligando, de forma arbitrária sons a conceitos extramusicais. De uma maneira geral, o termo sentido costuma ser empregado para se referir a significados próprios das estruturas musicais, enquanto o termo significado diz respeito a referências entre elementos musicais e elementos que se encontram fora da estrutura, como as experiências de vida, e os fenômenos encontrados na realidade que nos circunda. Em nossa opinião, vemos a construção de sentido como a atribuição de significados – preferimos neste caso, dizer cadeia de interpretantes – à obra musical, significações estas que podem ser tanto intra como extramusicais. (Pádua 2009, 105)

As estrofes são intercaladas pelo refrão que aqui, na medida em que são descritas as fases do movimento da retirada, cumpre seu papel motivador na marcha da boiada. Isto também se evidencia em paralelo à segunda parte da canção que se utiliza de estrutura rítmica do acompanhamento, a qual lembra o padrão hemiólico do xaxado (3 + 3 +2), típica dança do sertão.

The image displays three staves of musical notation for piano accompaniment. The first staff, starting at measure 9, features a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with notes and rests, while the bass clef part has a rhythmic accompaniment. The tempo marking is *p mais animado* and the dynamic marking is *pp*. The second staff, starting at measure 13, also has a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with notes and rests, while the bass clef part has a rhythmic accompaniment. The tempo marking is *p bem expressivo* and the dynamic marking is *alargando*. The third staff, starting at measure 9, shows a single melodic line with notes and rests.

Figura 2. Sugestão de padrão rítmico (hemiólico) do xaxado (3 + 3 +2).

A primeira estrofe narra a presença do boiadeiro tocando o gado enfraquecido pelas ardilosas estradas, cambaleando em face de fraqueza por falta de água, uma vez constatado o esvaziamento das cacimbas<sup>128</sup>. A mesma tem a função motivadora de manter a boiada em marcha até encontrar um lugar com fontes que supram a sede do rebanho.

<sup>128</sup> Cova feita no leito seco dos rios temporários ou na areia e terrenos úmidos a fim de recolher água para usos domésticos; poço.

8  
va-quei-ro a - bo - ia vai to-can-do a re - ti - ra-da do ser-tão a - bô - io e - co - a

12  
longe! U-ru-bu tin-ta stá vo - an-do hem bai - xi-nho, vai fá-re - jan-ão a rez que cai pe-lo ca-

16  
ni - nho

Figura 3. Texto descritivo sob melodia em Lab M.

A jornada é penosa e ainda conta com a presença do urubutinga<sup>129</sup> ou urubu rei, circulando em vôos rasos sobre o “*O gado triste com o olhar amortecido, [...]*”, esperando que a morte o golpeie para que assim lhe sirva de alimento. Outra característica que notamos é o uso de exclamações que evidenciam com força expressiva o caos descrito e sintetizado nas palavras “*horror!*” e “*arrazar!*”. O intérprete deve ater-se a tais indicações de expressividade, pois as mesmas resumem a percepção desoladora e o sentimento que o sertanejo ora enfrenta em face de tal situação. A terceira estrofe revela a grande tenacidade e resignação, adquiridas por este cidadão dos sertões que guarda sempre a esperança da chuva, elemento vital à vida e, quando da sua falta, resiste bravamente. Sendo a obra, ora estudada, uma “porta” às muitas possibilidades de tradução, concluímos que o diálogo com autores e teorias contribuiu ao entendimento e, para além da formalidade pragmática, à realização da canção “Retirada” de Oswaldo de Souza. Esses diálogos, mais do que apenas validar nossa análise, apontaram para um fator de relevância quando nos propusemos, enquanto intérprete e fruidor da obra, a realizar a performance da canção. Deparamo-nos com o significativo entendimento e impressões já presentes em nossa percepção e vivência com o quanto trazíamos em nós e de nós mesmos, enquanto co-autores, para esse diálogo à construção de sentido, tornando o processo de apreensão e performance da canção “Retiradas” um ato de liberdade e verdade artística. Isto se dá pelo fato da obra trazer, em si, um foco no conteúdo imaginativo que, por meio da interpretação das estruturas poético-musicais, aperfeiçoa a “intensificação das ideias, do realce de estados de espírito, da evocação do meio social, da época e do espaço geográfico (Nogueira 2004, 01).”

## Referências

Dutra, Luciana Monteiro de Castro Silva. 2009. “Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Camêu.” Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras, xiii, 227f.

Galvão, Cláudio Augusto Pinto. 1988. “Oswaldo de Souza: o canto do nordeste.” Rio de Janeiro – RJ: FUNARTE.

<sup>129</sup>Espécie de urubu de cabeça amarelo-alaranjada, do interior do Brasil.

Nattiez, Jean-Jacques. 2002. "O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédral e Engloutie de Debussy." Tradução de Luiz Paulo Sampaio. In: Debates, v.6. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

Nattiez, Jean-Jacques. 2004. "Etnomusicologia e Significações Musicais." *Per Musi*, n.10, p.5-30, Belo Horizonte.

Nogueira, Ilza. 2004. "A Linguagem Musical de Oswaldo de Souza: uma análise da relação texto-música." Artigo apresentado no Simpósio da Sociedade Internacional de Musicologia em Melbourne – Austrália.

Pádua, Mônica Pedrosa de. 2009. "Imagens de Brasilidade nas Canções de Câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia." Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG (tese de doutorado).

Ribeiro, Darcy. 2007. "O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil." Companhia das Letras. São Paulo – SP: Editora Schwarcz Ltda.

## Bachian elements in the piano music of Chopin: a performing perspective

Jorge M. Figueiredo Sarabando Moreira<sup>130</sup>  
Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** In this article I present the results of the research made about the influence of Johann Sebastian Bach in the piano music of Frédéric Chopin and its repercussion in the performance practice of his pieces. Its main objective was to find and categorize the Bachian elements in Chopin's music. This alone would not justify the subtitle but in order to give a full perspective of the theme approached I also pointed out the relevance of the Bach element to an informed performance of Chopin's music.

### Bach's reception in Chopin

*It is of the utmost importance to bear this Bach influence constantly in mind, as it furnishes the only clue to the mysteries presented by so many of those passages which charm us ... (Kelley 1913, 28-29)*

The name of Johann Sebastian Bach is not often associated with Frederic Chopin's music. Although the work of both composers is seen as being aesthetically antagonic the fact is that Chopin played and taught Bach's works and also studied deeply the Well-tempered klavier. These facts are documented in his letters and in the annotated volume belonging to his pupil Pauline Charazen.

Both the knowledge and the interest by the music of J. S. Bach seem to have been boasted in Chopin by his master Wojciech Żywny (1756-1842), who Franz Liszt referred as being 'a passionate disciple of Sebastian Bach...' (Liszt and Cook 1877/2005, 83) The evidences that Chopin's counterpoint skills were acquired through the study and playing of Bach's works are mostly given by testimonials of his acquaintances (e.g. Friederike Streicher, Von Lenz) who heard him playing Bach. The Pauline Charazen's (1828-1899) volume of the *Well-Tempered Klavier* annotated by Chopin stands in a category apart, for it gives us a glimpse of Chopin's intimate knowledge of a Bach work and the way he studied it (made clear through the marks left when he analyzed some of the Fugues).

### Historical context

*He was not of the category of critical or historical performers, which is not to say that the latter are unworthy: for not everybody can possess genius. (Mikuli)*

One of the characteristics of Romanticism was the rediscovery of the past which materialized in editions of works from authors from the barroque and classical periods. Chopin allways engaged in the ideals of this artistic movement gave some of the first concerts of Bach and Mozart in the nineteenth century. In 1833 he played J. S. Bach's concert for three keyboards, BWV 1063, along with Liszt and Hiller in Paris (23/03/1833 and 15/12/1833).

One important document remains from the study of Bach's works by Chopin, it is the Volume I of *Das Wohltemperierte Klavier* annotated, belonging to his pupil Pauline

<sup>130</sup> Email: jorgefigueiredomoreira@gmail.com

Charazen, who studied with him during four months in 1846. In the annotations Chopin sometimes correct some aspects of the text, but he also analyses some of the fugues using symbols to identify the start of a theme or its answer (X), their end (◊), (□) or (⊠), inversion (+) and augmentation (+++).

## Performance

*Although Chopin played mostly his own compositions, he had all the great and beautiful works of the piano literature in his memory – a memory as highly developed as it was reliable. Above all he prized Bach, and between Bach and Mozart it is hard to say whom he loved more. His interpretation of their music was of unrivalled greatness... (Mikuli in Eigeldinger 2010, 276)*

Another testimonial of Chopin's deep knowledge of the Well-Tempered Klavier is made by his pupil Friederike Streicher (née Muller): "Many a Sunday I began at one o'clock to play at Chopin's, and only at four or five o'clock in the afternoon did he dismiss us. Then he also played, and how splendidly but not only his compositions, also those of other masters, in order to teach the pupil how they should be performed. One morning he played from memory fourteen Preludes and Fugues of Bach's, and when I expressed my joyful admiration at this unparalleled performance, he replied: 'Cela ne s'oublie jamais, ...'" (Niecks 1902, 338). According to another of his pupils, the diplomat and amateur pianist Wilhelm von Lenz (1809-1883) this wasn't the only time Chopin performed Bach's works, in reality he used to do so as it stands in the transcript of the following dialogue: "Do you practice on the day of the concert?" I asked him. "It is a terrible time for me", he replied. "I do not like the publicity, but it is a duty I owe to my position. For two weeks I shut myself up, and play Bach. That is my preparation. I do not practice my own compositions". (Lenz 1899/1995, 44)

## Comparative analysis

*The construction of his compositions is German, not French. He bears Bach in mind. Take, for example, the two C sharp Mazurkas, Op. 50 and Op. 4.(...) They are in imitative style... (Lenz 1995, 49) \**

**Scores:** As has been said before, the analyses of both composers' pieces are an essential

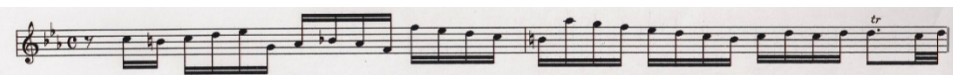


part in this work. Examples of these elements can be: the use of melodic/rhythmic motifs; use of imitative style (counterpoint, canon and instrumental antiphony) – Example 1;

*Example 1.* F. Chopin: Berceuse op. 57, bars 3 – 10.

\* [t.n. – Op. 4 is not a mazurka but Sonata no. 1]

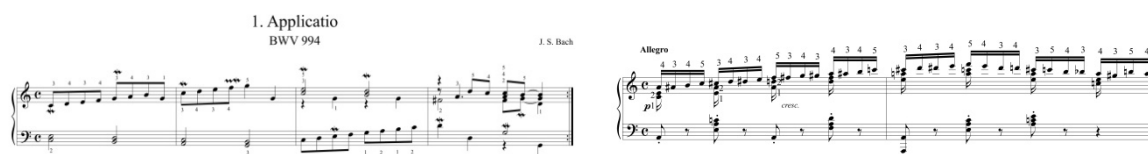




Use of shared compositional methods, especially those that are foreign to keyboard music (e.g. Coral polyphony) – Example 2;

Example 2. F. Chopin: Nocturne op. 15 no. 3, bars. 89 – 96.

Use of performing methods evocative of the baroque (e.g. passing of the third finger over the fourth) – Example 3;



Example 3. J. S. Bach: Applicatio BWV 994, bars. 1 – 4 | F. Chopin: Etude op. 10 no. 2, bars. 1 and 2.

Use of similar ideas (e.g. cycles of pieces organized by tonality like in the *Well-tempered Clavier* and the *Préludes, Op. 28*). As Chopin could have learned those aspects in other ways rather than through the study of Bach's music the most trustful way of proving Bach link with Chopin's music seems to be finding the presence of shared musical themes. Other aspects can always be discarded for being mere coincidences or having come from other sources rather than the music of Bach.

Concerning the use of Bachian motifs in Chopin's works we can point out the well-known use of a melodic line from J. S. Bach's Prelude BWV 846 in F. Chopin's Etude op. 10 no. 1 (Example 4) and the *Invention BWV 773* in Chopin's *First Sonata, Op. 4* (Example 5).



Example 4. J. S. Bach: Prelude BWV 846, bars 1/ F. Chopin: Etude op. 10 no. 1, bars 1 and 2.

Example 5. F. Chopin: Sonata op. 4, 1<sup>o</sup> mov., bars, 1 - 4/- J. S. Bach: Invention BWV 773, bars 1 and 2.

In my research I found four new examples of Bach's melodic structures in works of Chopin. The first one is Chopin's *Concerto op. 23*. In this piece the first theme uses the same notes as the Italian Concerto BWV 971, as can be seen in Example 6 and the thirds of the

accompaniment are similar to those used in the second movement of Bach's work.



Example 6. Chopin: Concerto op. 21, bars 1-2/Bach: Italian Concerto BWV 971, bars 1-2.

The second example is nocturne op. 62 no. 1 where Chopin also besides *arpeggios* and counterpoint uses the same melodic line – Example 7.

Example 7. Chopin: Nocturne op. 62 no. 1, bars 21-23/Bach: Prelúdio BWV 859, bars 1 and 2.

The third is the similarity between Chopin's etude op. 25 no. 1 and Prelude BWV 847, from the Well-Tempered Klavier that features striking resemblances of design and use the same basic intervals (octaves and thirds) – Example 8.



Example 8. J. S. Bach: Prelude BWV 847, bars 1/ F. Chopin: Etude op. 25 no. 1, bars 1.

Finally, there is the first theme of nocturne op.9 No.1 that shows a big resemblance with that of Bach's prelude BMW 934 – Example 9.



*Example 9.* J. S. Bach: Little prelude BWV 934/F. Chopin: Nocturne op. 9 no. 1, bars. 1-3.

**Recordings:** Analysing recordings of pianists who studied under former pupils of Chopin or are specially related to his music is, also, a way of having a deeper look into his work and can help understanding the role of bachian elements in an informed performance of Chopin's music. The performing perspective, for example in the form of recordings, can reveal hidden musical elements like the use of the same melodic cell in different voices. One example of this shows up in some recordings of the *Nocturne Op. 55 no. 1* made by Arthur Rubinstein, Jorge Bolet and Alfred Cortot. In these interpretations the reproduction in the left hand of the melodic cell (A♭G F) played in the right hand at the bars 7, 15, 47 is made clear by the use of the pedal and its subsequent distortion of the original time notation (Example 10).



*Example 10.*

The last F harmonic note, two octaves higher than the original, seems to be produced with help of the pedal. These performance practices help to make clear the presence of counterpoint in Chopin's music and perhaps show that the link between Bach and Chopin is not strange to the performing tradition of Chopin's music.

### Summary

Bach's reception in Chopin can be spotted in his activity as performer - he played Bach's concerto for three keyboards, BWV 1063 and 14 Preludes and Fugues of *Das Wohltemperierte Klavier* - as teacher - because he made his students study Bach's works as is documented in Pauline Charazen noted book - and as composer - because he often used Bach's melodic motifs. An informed performance of Chopin's music should take into account the bachian element and give special attention to inner voices, counterpoint and the flexible use of fingerings.

### Conclusion

Bachian elements in Chopin's music should be taken into account when performing or listening his works because they make clear some aspects that otherwise would be hidden. When the performer and the public became aware of these elements performances of his works are more profound, historically informed and eventually more interesting to the public.

### Bibliography

Chopin, Frederic; Voynich, Ethel L. (trad.). 1988. *Chopin letters*. N. Y.: Dover Publications, Inc.  
Cortot, Alfred .2010. *Aspects de Chopin*. France: Ed. Albin Michele.

Eigeldinger, Jean-Jacques. 2010. *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*. UK: Cambridge University Press.

Kelley, Edgar Stillman. 1913. *Chopin the composer: His structural art and its influence on contemporaneous music*. Great Britain: Bibliolife.

Lenz, Wilhelm von. 1995. *The great virtuosos of our time: A classical account of studies with Liszt, Chopin, Tausig & Henselt*. USA: Pro/Am Music Resources.

Liszt, Franz; Cook, Martha W. (trad.). 2005. *Life of Chopin*. N. Y.: Dover Publications, Inc.

Niecks, Frederick. 1902. *Frederick Chopin, as Man and Musician*, Volume 2. UK: Dodo Press.

### **Facsimile**

Bach, J. S. 2010. *Vingt-quatre préludes et fugues (Le Clavier bien tempéré, Livre I) Annoté par Frédéric Chopin*. Paris: Société Française de Musicologie.

Chopin, Frédéric. 1982. *Œuvres pour Piano*. Paris: Bibliothèque Nationale.

### **CD - Chopin**

Bolet, Jorge *Nocturne Favourite Chopin* (Decca, 448 244-2).

Cortot, Alfred *Chopin: Ballades, Nocturnes* (Naxos, 8.111245).

Rubinstein, Arthur *19 Nocturnes* (RCA, 09026 63049 2).

## As sonatas para piano solo de Boris Abramovitch Petchersky: interpretação e performance

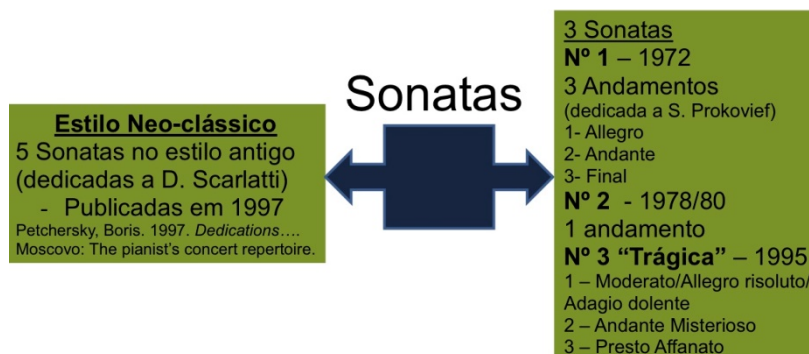
Jorge Miguel Figueiredo Sarabando Moreira<sup>131</sup>  
Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** The solo piano sonatas of Boris Abramovitch Petchersky are a diversified and original body of music. Although its roots can be traced in Russian classical music of the XX century they also show some original aspects. The main concern in this research was to evaluate and identify its characteristics. With this purpose in mind these works were approached analytically and critically. The performance perspective was used in order to illustrate and to give more details about the pieces, mainly concerning their structure and expression. Additionally to this a comment on the critical edition of third sonata 'Tragic', which was made during the research, was done.

### Prólogo

As oito sonatas para piano solo de B. Petchersky (1938) abordadas nesta investigação constituem um conjunto de peças estruturado que permite distinguir de forma clara os aspectos originais da obra deste autor. Por esse motivo foram o objecto de estudo escolhido.

As sonatas dividem-se em dois grupos diferenciados, como se pode visualizar na Figura 1. O primeiro é constituído por cinco sonatas no estilo antigo, evocativas de obras de autores dos períodos barroco e clássico, que são dedicadas a Domenico Scarlatti. O segundo pelas sonatas 1, 2 e 3, sendo a última intitulada de 'Trágica'. A divisão em dois grupos distintos foi à partida feita pelo autor que reuniu as cinco sonatas no estilo antigo num conjunto editorial e numerou as restantes. Pelo facto da terceira sonata não se encontrar editada existe a vontade de concretizar a sua edição com o objectivo de preservar e



divulgar a obra.

Figura 1.

Até ao momento o compositor transmitiu, através do interlocutor – Vitaly Romanovitch Dotsenko – o desejo de que só seja tocada a terceira sonata, mas disponibilizou a partitura e gravação das cinco sonatas no estilo antigo e informações adicionais acerca das restantes duas sonatas. Sendo que a terceira sonata foi a última a ser composta e não se encontra editada, parece haver suficientemente material novo para uma abordagem no âmbito de um artigo académico. Assim, as restantes sonatas servem principalmente como referências para a análise e contextualização da terceira sonata que é, ainda de acordo com o compositor, aquela em que os diversos elementos da sua obra se encontram mais

<sup>131</sup> Email: jorgefigueiredomoreira@gmail.com

amadurecidos.

## Objectivos

As seguintes questões, interligadas entre si, estão no cerne deste trabalho, a saber - ‘O que caracteriza as sonatas de Petchersky, o que trazem de novo para a literatura musical de piano, como se enquadram na criação musical erudita do século XX e como devem ser abordadas’ - a clarificação dos problemas secundários colocados fornece os elementos que permitem responder à primeira questão. Nesta investigação pretendeu-se dar resposta a estas questões nas suas diversas vertentes – histórica, analítica e performativa. Ou seja, assume-se que interpretação e *performance* são duas fases distintas de um processo conjunto. Esta ideia é proposta por Jerrold Levinson (1948) no capítulo denominado *Performative vs. Critical interpretation in music*:

*É crucial salientar de início que geralmente há dois modos ou fases de interpretação performativa (...) A primeira envolve decidir o que a partitura é idealmente i.e. que composição foi de facto escrita (...) decifrar o manuscrito ou que obra o compositor realmente tencionou escrever (...) O segundo modo ou fase consiste em decidir tocar uma partitura...<sup>132</sup>*  
 (Krausz 1993, 34)

Em conjunto com a interpretação performativa a interpretação crítica, que tem um carácter mais genérico, complementa a informação reunida acerca de uma obra. A informação reunida pela interpretação torna possível uma performance informada. Esta concepção pode ser visualizada da seguinte forma:

Interpretação crítica	Interpretação performativa		Performance Informada
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Contextualização histórica</li> <li>•Análise comparativa</li> </ul>	Interpretação <ul style="list-style-type: none"> <li>•Descodificação da partitura</li> <li>•Análise</li> </ul>	Performance Autenticidade vs. Criatividade	
Parte teórica		Parte prática	

Figura 2.

A investigação apresentada analisa e contextualiza as sonatas para piano solo de Boris Petchersky de modo definir as características mais marcantes do estilo de escrita do compositor expostas nestas peças.

## A performance como elemento relevante e autónomo de conhecimento

Numa investigação na área da performance penso ser necessário tornar explícita a razão pela qual é desejável uma interpretação que integre a performance para uma compreensão mais abrangente das sonatas de Boris Petchersky. Há três motivos:

<sup>132</sup> “It is crucial to note at the outset that there are in general two modes or phases of performative interpretation (...) The first involves deciding what the score ideally is, i.e. what work was actually written(...) deciphering the manuscript, or what work was really intended by the composer (...) The second mode or phase consists in deciding to play a score...” (Krausz 1993, 34)

- 1) A **natureza interactiva da musica** leva a que a performance não sirva apenas para ilustrar uma proposta de interpretação, mas constitua um conteúdo autónomo de saber. Ou seja, a partir do momento em que acontece ela passa a fazer parte de um repositório de conhecimento, que adicionado às outras interpretações existentes ou que venham a ser feitas irá contribuir para a construção de uma tradição interpretativa da obra.
- 2) A **tradição da abordagem psicológica** da obra é, de facto, uma metodologia interpretativa antiga que encontra o fundamento na necessidade de transpor o fosso existente entre a comunicação verbal e musical.
- 3) Por último, algumas **investigações recentes** levadas a cabo sobre empatia no âmbito das ciências cognitivas, como sejam aquelas que sustentam a teoria dos 'neurónios espelho', de Giacomo Rizzolatti, parecem tornar pertinente a vantagem que uma abordagem performativa pode ter para uma compreensão mais completa das intenções do compositor e do significado da obra partilhadas num plano fisiológico.

### **Interpretação crítica**

A análise é importante na interpretação de obras musicais escritas em especial por causa da faceta prática da performance – para tocar uma obra escrita por outrem de memória ajuda conhecer a sua estrutura, para decidir que aspectos realçar ajuda conhecer de que forma a obra está construída e quais são os elementos musicais mais relevantes.

### **Contextualização histórica**

#### *Música na URSS*

De que forma podemos, então, contextualizar as sonatas de Petchersky, primeiro é necessário lembrar a guerra fria que dividiu o mundo e em particular a Europa após a II guerra mundial. Esse facto isolou o leste da Europa das vanguardas artísticas que se desenvolveram no resto do mundo. Aqui, livre do espartilho da tradição, os emigrados e seus alunos começaram a desenhar novas abordagens artísticas livres de constrangimentos. Na União Soviética a política cultural oficial afectou a criação artística refreando as abordagens mais vanguardistas que se tinham começado a desenhar logo após a revolução. No caso dos emigrados, como Igor Stravinsky (1882-1971) ou Alexander Tcherepnin (1899-1977), elas continuaram a desenvolver-se.

A generalização do ensino artístico e a frequência de concertos de música 'erudita' por parte da generalidade da população e não só por uma elite trouxe a necessidade de produzir obras apropriadas ao ensino juvenil e acessíveis a um público mais vasto. Isolados da criação artística do mundo ocidental e refreada a experimentação, os artistas soviéticos utilizaram referências ao classicismo, romantismo e modelos nacionais de índole folclórica e erudita para criar uma linguagem musical própria. Este período deu á luz muitas obras musicais que podem ser caracterizadas como sendo neoclássicas ou neo-românticas dentro do movimento modernista iniciado na primeira metade do século XX.

Apesar de todo o controle exercido pelo estado sobre a criação artística através de instituições como a União de compositores, criadores como Edison Vasilyevich Denisov (1929-1996), Andrei Mikhailovitch Valkonsky (1933-2008), Sofia Asgatovna Gubaidolina (1931) e Alfred Garriyevich Schnittke (1934-1998) começaram a escrever obras que fugiam ao realismo artístico vigente. Algumas vezes esta vanguarda foi buscar raízes e inspiração

aos compositores russos que na primeira metade do século XX propuseram novas linguagens fora do contexto tradicional, como sejam Alexander Nikolayevitch Scriabin (1872-1915), Herman Hermanovitch Galynin (1922-1966), Nikolai Yakolevitch Myaskovsky (1881-1950) e mesmo os jovens Serguei Prokofiev (1891-1953) e Dmitri Schostakovitch (1906-1975). As obras destes autores caracterizaram-se pela estrutura bem definida na qual são introduzidos de forma pragmática elementos modernos como o atonalismo e o serialismo.

#### *O autor*

Alguns destes compositores iniciaram a sua carreira como concertistas, como é o caso de Schostakovitch. Foi este, também, o caso de Boris Petcherski que, após ter estudado com Abraham V. Chatskes, Alexander B. Goldenweiser (1875-1961), Nina P. Emelianova e ter sido laureado nos concursos internacionais de piano F. Liszt e B. Bartok, em Budapeste, começou a interessar-se cada vez mais pela composição. Tal como muitos compositores da antiga URSS este autor prestou especial atenção ao ensino infantil, tendo levado a cabo um projecto de ensino musical no jardim-escola nº 930, em Moscovo, entre 1992 e 1994, com o tema *Familiarização das crianças em idade pré-escolar com os tesouros da cultura musical mundial independentemente das suas capacidades inatas (Приобщение дошкольников к сокровищнице мировой музыкальной культуры вне зависимости от природных задатков и способностей детей)*. Diversas obras suas têm na sua génese essa preocupação, que se encontra especialmente ilustrada na prática de música de câmara na sua vertente de piano a quatro mãos. São exemplos desta abordagem o conjunto de peças a quatro mãos *Piano ensembles para crianças e juventude*, constituído por três conjuntos de peças – *Mosaico de crianças, Danças de galinheiro: Suite-anedota para piano a 4 mãos, Melodias judaicas (Piano Ensembles for children and youth [1999] Moscovo: Kompositor Publishers)*, os *20 estudos de virtuosismo (Virtuosities: 20 increasing complexity etudes for piano [2000] Moscovo: Kompositor Publishers)* e as cinco sonatas no estilo antigo (*Dedications.... [1997] Moscovo: The pianist's concert repertoire*).

#### **Análise comparativa**

Apesar da diversidade das propostas apresentadas pelos autores soviéticos e pós-soviéticos há aspectos comuns nas suas obras. Dado que o serialismo e o dodecafonismo não tiveram um papel tão importante no desenvolvimento da linguagem musical, como aconteceu no ocidente, houve necessidade de encontrar soluções diferentes para problemas semelhantes relacionados, nomeadamente, com o enfraquecimento do papel da tonalidade. Isso mesmo afirma Peter Deane Roberts:

*Durante o período modernista muitos compositores tentaram afastar-se da tonalidade como princípio estrutural controlador e procuraram outros meios de dar à sua música unidade, continuidade e direção. Os compositores russos demonstraram pouco interesse pelo serialismo, que é mais uma comonidade de composição do que uma forma de construir uma estrutura musical audível. (...) os modernistas russos não a procuraram abandonar definitivamente mas distribuir o fardo da responsabilidade estrutural entre um determinado número de diferentes*



*parâmetros. (Roberts 1993, vl. I, 89)*<sup>133</sup>

Os autores russos do século XX utilizaram, então, diversas formas para diluir a sensação tonal e estruturar as suas obras. Como modo de substituírem a coesão fornecida pela tonalidade utilizaram material temático derivado dos primeiros compassos ou determinados intervalos repetidos com função temática. Algumas vezes esses intervalos provêm de determinadas escalas ou modos. De forma a camuflar a tonalidade acrescentam notas dissonantes às harmonias e podem escrever um trecho atonal com escrita linear (Figura 3, 4) ou com recurso a um *basso ostinato*, que atenua o seu carácter e fornece um episódio contrastante (Figura 4). Outra forma de fazer divergir uma obra da assimetria própria da tonalidade é recorrer a intervalos simétricos como a quarta aumentada, que podem estar associados a uma escala octatónica/sintética.



Figura 3.

Figura 4.

### **Análise das obras**

Antes de mais convém salientar o facto de haver uma diferença de objectivos entre a análise no prisma da composição ou no da *performance*. Neste último caso, a interpretação dos elementos realçados pela análise visa ajudar a esclarecer a estrutura e tensões existentes no âmbito da obra, que se traduzem em variações de valor expressivo. Estes são factores importantes para o processo de memorização e compreensão dos momentos de clímax que ajudam ao processo de empatia entre o público e o intérprete. Relativamente à forma como este último ponto se processa William Rothstein diz:

*O objectivo do performer ao fazer uma análise não é só compreender a obra por si só – a performance não é uma actividade tão desinteressante*

<sup>133</sup> “During the Modernist period many composers tried to move away from tonality as the controlling structural principle and sought other means of giving their music unity, continuity and direction. Russian composers showed little interest in serialism, which is more a compositional convenience than a way of building an audible musical structure. (...) Russian Modernists did not seek to abandon tonality altogether but to share the burden for structural responsibility between a number of different parameters.” (Roberts 1993, vl. I, 89)

*como isso – mas descobrir, ou criar, uma narrativa musical. Dado a falta de conteúdo verbal na música instrumental, é provavelmente mais acertado dizer que o performer sintetiza esta narrativa a partir de tudo que ela ou ela sabe e sente acerca da obra; os ouvintes, em resposta, construirão as suas próprias narrativas, guiados pelos performers.’ (Rink ed. 1995, 237)<sup>134</sup>*

É, por isso, muito mais interessante do ponto de vista da *performance* compreender o desenrolar do processo narrativo do que compreender os processos que dão azo à formatação de uma determinada linguagem musical.

A obra de Petchersky parece reflectir três elementos importantes, que correspondem porventura a um percurso musical comum a outros compositores do século XX: o elemento popular – com a utilização de temas de carácter folclórico ou inspiradas na temática do circo, ritmos de dança e fórmulas de jazz; o elemento neoclássico – que está associado ao uso de temáticas e formas do período barroco e clássico; e um elemento moderno – que está associado à utilização do atonalismo, serialismo, dissonância, variações métricas, escalas de tons inteiros e octatónicas, que servem de base à harmonia. Estes elementos aparecem nas obras do compositor em diferentes proporções, embora as características populares e neoclássicas sejam mais representativas nas obras para intérpretes e públicos juvenis e o atonalismo e serialismo nas restantes obras (caso da *Suite Xapitô* ou da sonata para piano solo nº 3).

As cinco sonatas no estilo antigo estão editadas num conjunto de obras intituladas *Dedicatórias... (Посвящения...)* e podem ser classificadas como obras neoclássicas. Cada uma delas se baseia numa obra clássica ou barroca diferente. A primeira sonata evoca a sonata op. 36 nº1 em dó M de Muzio Clementi (1752-1832), uma das obras mais conhecidas e mais tocadas da literatura clássica e, também, uma das mais citadas. Embora as sonatas de Petchersky não tenham armação de clave, o tema inicial aparece escrito num fundo tonal de referência. Estas obras têm como alvo os intérpretes mais jovens. Nas Figuras 5 e 6 fornece-se a relação entre a obra de origem e a primeira sonata a

Sonata	Compos. original	Nome	Ton. original	Ton. Petch.	Compasso original	Compasso Petchersky	Andamento original	Andamento Petchersky	Material temático usado
1	Muzio Clementi	Sonatina op. 36 nº1	Dó M	Ré m	2/2	4/4	Allegro	Vivace, ironico	1º and.

titulo de exemplo:

Figura 5.

Figura 6.

A Sonata nº 3 é a obra onde os elementos modernos de composição referidos anteriormente se encontram mais desenvolvidos. Esta composição, escrita em 1995 foi

M. Clementi

164 The performer's aim in undertaking an analyses is not only to understand both the work for its own sake – performance is not so disinterested an activity as that – but to discover, or creat, a musical narrative. Given the lack of verbal content in instrumental music, it is probably most accurate to say that the performer synthesises this narrative from al the or she knows and feels about the work; listeners, in turn, will construct their own narratives, guided by the performer.” (Rink ed. 1995, 237)

Petchersky

*mp*

estreada em Novembro desse mesmo ano no XVII Festival Internacional de música contemporânea “Outono em Moscovo”.

O intervalo base de 4ª aumentada (*diabolus in musica*) é utilizado como forma de dar coerência estrutural à obra. O primeiro andamento começa e acaba com esse intervalo no baixo também está presente no tema principal (duas notas principais), no segundo andamento é o intervalo entre as duas vozes melódicas e no terceiro está presente no baixo. O tema inicial tem a particularidade de utilizar todas as doze notas e de ‘apresentar’ os intervalos fundamentais da obra (Figura 7).



Figura 7.

A sonata apresenta-se dividida de forma tradicional em três andamentos contrastantes. O primeiro andamento é o mais complexo do ponto de vista formal não apresentando uma verdadeira reexposição dos dois temas. Pela forma como o primeiro tema é apresentado – sequencialmente em diversos registos - e pela coda final, que aparece após uma série de episódios distintos sobre células melódicas retiradas do segundo tema, parece haver uma referência à estrutura formal da fuga. O segundo andamento (Lento) está escrito na forma rondó e o terceiro (Presto) na forma Scherzo. Também o quadro tonal é bastante mais difuso no primeiro andamento do que nos restantes, em que, apesar das dissonâncias, a tonalidade de Si menor (com a presença de partes na dominante fá) é clara.

I (1-215) – Moderato fúnebre (1-50 comp.) Allegro risoluto (51-136) L'istesso tempo (137-149) Trionfale (150-182) Presto (183-197) Adagio dolente (198-215) II (216-257)– Andante misterioso Introdução (1-6) tema (7-9) recitativo [rubato] (10) tema [a tempo] (11-13) recitativo (14) tema(D)' (15-17) recitativo (18) tema(D)' (19-21) recitativo (22) tema (T)(23-25) recitativo (26) tema (27-29) recitativo (30) tema (31-33) recitativo (34) tema (D) (35-37) recitativo (38) tema (T) (39-41) recitativo (42) III (258-550)- Presto affannato (1-126) L'istesso tempo (127-205) Appassionato (206-293)

Figura 8.

A atenção à simetria da forma pode-se observar no primeiro andamento – o maior clímax ocorre aproximadamente a 3/4 do andamento – seguindo o princípio da proporção áurea, assim como a alternância de trechos de maior ou menor tensão. Estas ocorrências podem ser visualizadas na Figura 9.



Figura 9.

No primeiro andamento é utilizada uma maior variedade de fórmulas que contribuem para diluir o quadro tonal e construir episódios contrastantes de tensão e distensão. Elas são - a escrita linear, o baixo ostinato, notas pedal e a variedade na apresentação dos motivos melódicos (utilização de células temáticas aumentadas, invertidas e fraccionadas) e rítmicos .

Como base primordial para os intervalos utilizados nesta obra encontram-se escalas sintéticas/octatónicas, elaboradas pela combinação de tetracordes de tons inteiros e meios-tons. Esta fórmula de composição é visível nas obras aqui analisadas. Na Figura 10 pode-se observar a utilização de escalas sintéticas de tons inteiros num trecho proveniente do 1º andamento da 3ª Sonata (comp. 77-79) e combinação de tetracordes de escalas octatónicas, provenientes da primeira sonata das “Cinco sonatas no estilo antigo”.

The image shows a musical score diagram. On the left, there are five numbered staves (1 to 5) in treble clef, each containing a sequence of notes. On the right, there are three piano accompaniment staves in bass clef. Blue arrows point from each of the five numbered staves to the first piano accompaniment staff. From the first piano accompaniment staff, two more arrows point to the second and third piano accompaniment staves, indicating a branching or continuation of the musical material.

Figura 10.

A combinação de tetracordes provenientes de escalas octatónicas de tons e meios-tons e de tons inteiros e a sua utilização na harmonia e melodia faz lembrar já uma fórmula de composição serial menos rígida.

### Interpretação performativa

O estudo e análise do ‘gesto’ na performance e consequente inclusão numa apresentação teórica/escrita de um fenómeno prático tem diversas abordagens. Por exemplo, a fórmula proposta por Joselyn Ho no artigo publicado com o título *Towards an Embodied Understanding of Performing Practices: A Gestural Analysis of Debussy’s “Minstrels” According to the 1912 Piano Rolls*, aborda a questão sob o ponto de vista do efeito psicológico associado a determinado ‘gesto’. Essa abordagem surte efeito principalmente quando aplicada a uma performance em particular com o intuito de descrever o seu conteúdo e a referenciar face a um conjunto de interpretações. No caso abordado nesta investigação o objectivo foi referenciar os gestos/técnicas utilizadas pelo compositor e formular um mapa que os relacionasse com os estados psicológicos propostos. A esta abordagem chamei análise performativa gestual, por analisar o conteúdo gestual da performance (na sua perspectiva dinâmica e expressiva). Assim identifiquei o seguinte conteúdo técnico, que podem ser agrupados em conjuntos de acordo com a sua natureza: *staccato*, *legatto*; pulso, braço; oitavas (sextas, terceiras), acordes, contraponto, canon,

notas presas, acompanhamento rápido (ex. *basso d'Alberti*). A seguinte abordagem esquemática da obra ajuda a tornar visíveis os momentos de tensão, em que a dinâmica é mais forte e há uma maior concentração de elementos ou mudanças de registo. A Figura 11 referencia os elementos presentes no esquema, a Figura 12 identifica as diversas partes do primeiro andamento. Os temas encontram-se referenciados em cores vivas – azul para o tema A e verde para o tema B – cinzento escuro para a linha superior e claro para a linha inferior.

Non-legatto	-----			Tema A	C#2
Legatto	—————	Pp			G3
staccatto	.....	P			E4
Oitavas(8), sextas(6), quartas(4), terceiras (3)		Mp		Célula A	
Trémulo	~~~~~	Mf		Variante A	
Acordes	=====	f		Variante A'	
Figuração rápida (ex: escalas)	~~~~~	ff		Tema B	C#3
Notas presas com acompanhamento	C-C-C-C-C	fff			C#4
Notas pedal	o-----				C#5
Cruzamento de braço	XXXXXXX				E3
Contraponto	□□□□□				D3
Ostinato	∞∞∞∞∞				F4
Tercinas	€€€€€				C2
Sextinas	€€€€€€			Motivo B	
4ª Aumentada (intervalo motivico)	+			Célula B	
Tema aumentado	(A)			Variante B'	

Figura 11.

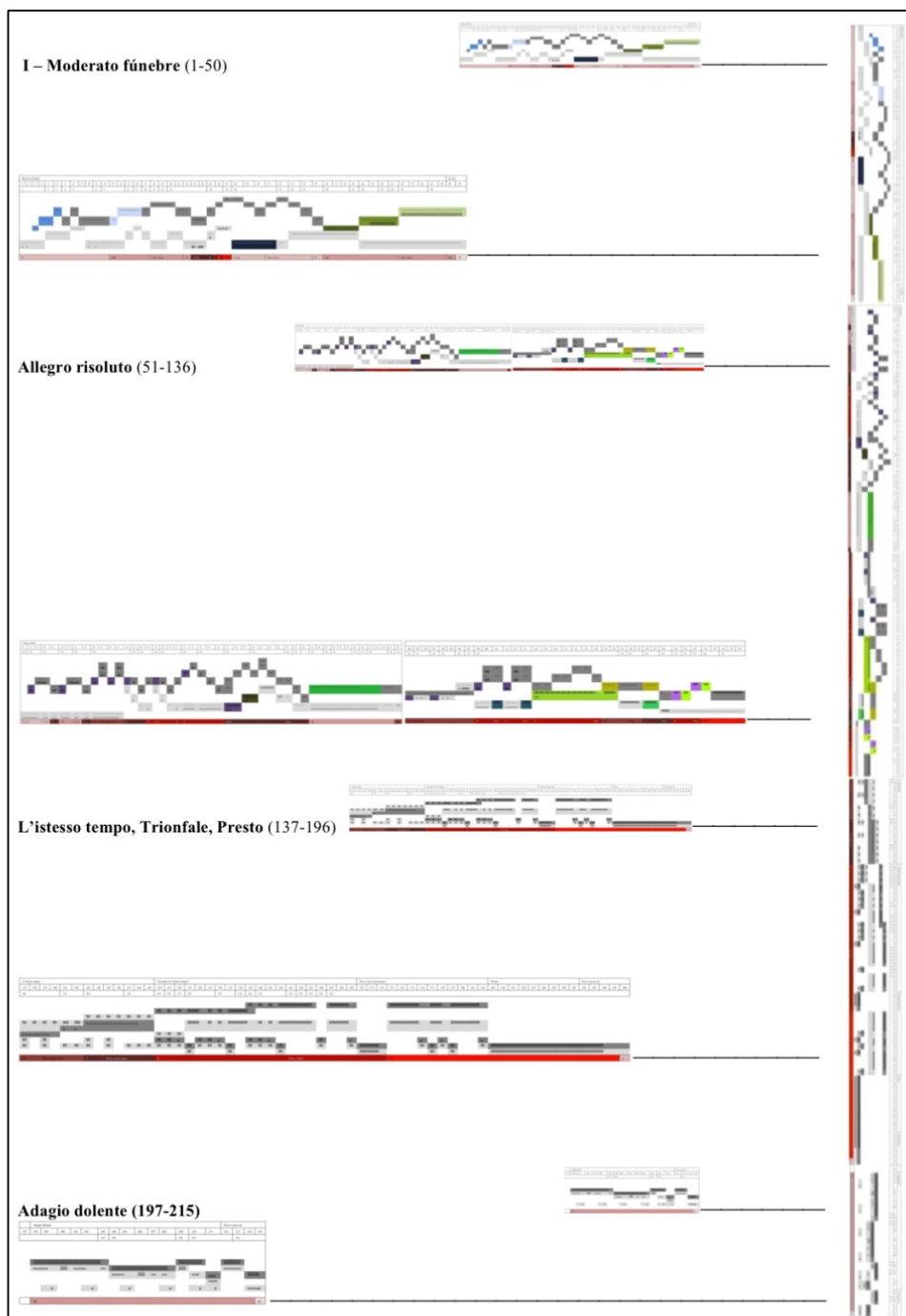


Figura 12.

### Performance

Embora a *performance* seja difícil de abordar numa perspectiva estritamente teórica é, no entanto possível apresentar uma proposta de narrativa e demonstrar de que forma a performance é necessária para complementar a análise do texto musical. De uma forma muito prática, analisando os dois gráficos seguintes (Figura 13) respeitantes ao número de compassos de cada andamento da sonata nº 3 e ao tempo que cada um deles leva a interpretar, podemos observar que a performance da obra (que pode ser feita com recurso a meios artificiais) nos dá uma imagem diferente daquela que a mera análise de texto nos forneceria isoladamente.



**A** - Proporção do número de compassos.

**B** - Proporção do tempo de execução da obra (valor de referência variável em função da execução – interpretação de Jorge Moreira 07/04/2015).

Figura 13.

A análise visualizada na Figura 9 permite-nos elaborar uma ‘narrativa’ musical que incorpore o crescente de clímax. Desta forma, podemos observar o papel importante que o compositor deu ao primeiro andamento, que ocupa mais de metade do tempo da performance e tem uma grande variedade de formulas de composição que se traduzem no intercalar de momentos de distensão e tensão progressiva.

### Conclusões

As sonatas de Petcherski, embora utilizando técnicas de composição modernas, fazem-no de forma pragmática assumindo-se como parte de uma tradição, que se quer continua desde os compositores barrocos Bach e Scarlatti. As referências, que assumem um carácter simbólico, não terminam na evocação clara de compositores – como nas cinco sonatas – mas também de forma mais oculta – como acontece na sonata “Trágica”, na utilização de determinados intervalos melódicos e formas de composição evocativos do passado musical (J. S. Bach e A. Scriabin). Este carácter simbólico constitui uma das características da obra de Petchersky.

Na sua obra é possível observar elementos comuns a outros compositores modernistas do espaço russo, como D. Schostakovitch, S. Prokofiev e D. Kabalevsky. A diferença encontra-se na fórmula de combinação de elementos antigos e novos, autóctones e importados efectuada por Boris Petchersky. A forma como os elementos musicais são explorados, em especial no primeiro andamento da terceira sonata, de modo a constituírem uma corrente de focos de tensão, sem porem em causa a coesão da obra e a quase ausência de um acompanhamento harmónico, que clarifique a questão tonal, são aspectos interessantes. Um dos aspectos mais originais encontra-se na combinação de escalas de tons inteiros e meios-tons, cujos intervalos são usados tanto como material temático como substitutos modais (alternância de 3<sup>as</sup> M-m e /7<sup>as</sup> M-D).

As cinco sonatas no estilo antigo sendo, segundo o compositor, obras mais vocacionadas para os jovens, com intenções, também, pedagógicas (adoptando um esquema formal ABA), fazem um uso mais moderado desta fórmula. A preocupação de aliar um aspecto antigo a uma fórmula nova parece ser o que melhor caracteriza a obra de Petchersky e o que a distingue.

## Referências

### Livros:

Krausz, Michael ed. 1993. *The interpretation of Music: Philosophical Essays*. Great Britain: Oxford University Press.

Rink, John, ed. 1995 *The practice of performance studies in musical interpretation*. UK: Cambridge University Press.

Roberts, Peter Deane. 1993. *Modernism in Russian Piano Music: Scriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries, vol. I, II*. USA: Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.

### Artigos em publicações periódicas:

Mixieva, Galina. 2013. “Дети и классическая музыка.” *МУЗЫКАНТ классик*, nº 7-8:2013 г.

### Fontes da internet:

HO, JOSELYN. *TOWARDS AN EMBODIED UNDERSTANDING OF PERFORMING PRACTICES: A GESTURAL ANALYSIS OF DEBUSSY'S "MINSTRELS" ACCORDING TO THE 1912 PIANO ROLLS*. VOLUME 2, Nº 1, JANVIER 2014: LA REVUE MUSICALE OICRM [HTTP://REVUEMUSICALEOICRM.ORG/TOWARDS-AN-EMBODIED-UNDERSTANDING-OF-PERFORMING-PRACTICES-A-GESTURAL-ANALYSIS-OF-DEBUSSYS-MINSTRELS-ACCORDING-TO-THE-1912-PIANO-ROLLS/](http://revuemusicaleoicrm.org/towards-an-embodied-understanding-of-performing-practices-a-gestural-analysis-of-debussys-minstrels-according-to-the-1912-piano-rolls/) [ACESSADO 07/05/2015]

### Gravações:

Música para piano de B. Petchersky tocada pelo autor (CD).

### Partituras:

Cópia de Manuscrito da Sonata nº 3 e da peça ‘Xapitô’ e ‘Entreacto musical’, suite para piano a quarto mãos.

Petchersky, Boris. 1997. *Dedications....* Moscovo: The pianist's concert repertoire.



## Ação musical, utopia e micropolítica em performance: Um diálogo sobre a organização de um grupo de forró no Rio de Janeiro

José Alberto Salgado<sup>135</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Flora Kuri Milito

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

**Resumo:** Com diálogo construído por escrito, entre um professor e uma estudante de Música na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e referindo a conceitos como dialogismo, emancipação, autonomia e outras propostas libertárias, este comunicado apresenta uma investigação de valores e ideias esboçados nas ações de músicos atuantes nesta cidade. Discutimos ideias de performance e de utopia com referência na atuação de um conjunto de forró. Revelam-se valores de emancipação e autonomia, embates do tipo horizontalidade versus hierarquia, além de outras categorias inferidas nas ações deste conjunto, levando a uma análise do trabalho musical que destaca a construção/transformação do espaço e das relações sociais, mediante a intervenção sonora e sua dramatização em público.

**Palavras-chave:** trabalho musical; público; forró; práticas de transformação

**Abstract:** In this dialogue, composed in writing between a professor and a Music student at Universidade Federal do Rio de Janeiro, we refer to concepts such as dialogism, emancipation, autonomy and other libertarian positions, to examine values and ideas involved in the actions of musicians in the city of Rio de Janeiro. We discuss ideas of performance and utopia with reference to the work of a forró group. We look at values of emancipation and autonomy, conflicts of the type horizontality versus hierarchy, besides other categories inferred from the actions of this music ensemble, leading to an analysis of musical work that emphasizes the construction/transformation of social space and social relations, mediated by sonic intervention and its dramatization in public.

**Keywords:** musical work; public; forró; practices of transformation

**José Alberto Salgado:** A sugestão de “utopias em performance”, como um dos temas para este encontro, evoca o entendimento bastante compartilhado em etnomusicologia de que gestos e enunciados sonoros podem sugerir um universo, uma sociedade – projetada em todo o processo de preparação da performance e vivenciada publicamente. Práticas musicais seriam, para usar o vocabulário de Bourdieu, práticas sociais com determinados interesses, investimentos, apostas e recompensas, sempre condicionados historicamente, mas também podendo propor algum gesto ou movimento com relação à história. Em pesquisa etnográfica conduzida anteriormente na cidade do Rio de Janeiro, estive envolvido com as ações de músicos e conjuntos, buscando compreender como desenvolviam seus repertórios e outros recursos, como se organizavam e tomavam decisões, enquanto atuavam em suas trajetórias de profissionalização (Salgado, 2003, 2005a, 2005b, 2010). Aquele processo fomentou uma investigação continuada sobre as práticas musicais em planos interligados – técnicos e políticos, econômicos e poéticos, e outras categorias que se mesclam desde a observação. Olhando e ouvindo dessa maneira, tende-se a compreender o ato sonoro como ato social, ou, na fórmula suave de Merriam, a música como cultura.

A proposta de formarmos agora um diálogo, a partir de seu depoimento em pesquisa de João Gabriel Borges, vai nessa direção também. Você dizia, por exemplo, que “tem muita hierarquia na prática musical que a gente nem imagina. Eu acho que a gente não debate o suficiente, sobre isso”. Logo em seguida, João Gabriel comentou:

---

<sup>135</sup> Email: zeal.musica@gmail.com

O diálogo e o debate parecem ter então grande importância na superação desse quadro opressor. A existência destes já torna o ambiente propício a novas formas de relação. Ela dá o exemplo de um grupo de forró do qual faz parte, que vem estabelecendo uma dinâmica de relacionamento horizontal entre os integrantes e onde há mais espaço para o diálogo, além de ser um grupo auto-gerido e com certa autonomia, se aproximando assim de princípios anarquistas. (Borges 2014, 37)

Gostaria de ver com você, em mais detalhe, o que é compartilhado entre os músicos deste seu conjunto, em termos de valores, formas de atuação, deliberação, projeção de futuro. O tema da utopia implica uma problematização do mundo, e este evento acadêmico abre espaço para que músicos debatam sobre o que está instituído e o que pode vir a existir, como prática social e sonora.

**Flora Kuri Milito:** Para começarmos a pensar em uma superação do que já está instituído é necessário definirmos o que é tudo isso “que já está instituído”. As formas de poder e de opressão existentes em nossos meios nem sempre são tão óbvias para todos, e o primeiro passo para este conhecimento se dá através da possibilidade de diálogo, e minimamente a liberdade para que as pessoas de um grupo se expressem sem colocar em risco sua condição profissional, financeira, emocional, física, etc.

Em um ambiente no qual aparentemente e oficialmente não há organização é que se criam as tiranias de grupos ou de pessoas que acumulam e centralizam funções porque de alguma maneira se encontram em posições privilegiadas, seja por seu gênero, classe social, idade, tipo de instrumento e de linguagem musical que domina, fama, contatos que possui, desenvoltura, etc.

Para que este cenário seja destruído se torna necessária a criação de outro tipo de organização e de estrutura, e que elas sejam explícitas, levando-se em conta que “qualquer grupo de pessoas de qualquer natureza, reunindo-se por qualquer período de tempo, para qualquer propósito, inevitavelmente estruturar-se-á de algum modo” (Freeman 1970).

Quando fui convidada a entrar no referido grupo de forró me foi enviada uma ata de reunião, com as deliberações dos integrantes. A princípio a proposta era de produzirmos nosso próprio evento, e passamos por três casas diferentes; nas duas últimas produzimos nosso evento semanal, “Forró da Rua do Resende”, por 2 anos, com uma média de público pagante de 100 pessoas.

As decisões são tomadas em conjunto em reuniões marcadas periodicamente e os ensaios acontecem uma vez por semana. Passamos por alguns modelos de divisão de tarefas e por último dividimos todas as funções, incluindo propaganda, montagem de som, cenário, “facilitação” do ensaio, distribuição de panfletos, apresentações em espaços públicos, etc. Com o tempo descobrimos questões que precisavam ser organizadas e registradas, como política de escolha de “subs”<sup>136</sup>, organização da passagem de som, detalhes de produção executiva, etc. A metodologia de escolha de repertório cumpre papel importante, inclusive na estética que construímos. Geralmente esta função acontece “naturalmente” por instrumentistas mais experientes, respeitados ou que tenham domínio de certas funções. Com um método de decisão há possibilidade – e responsabilidade – de crescimento em

<sup>136</sup> Termo que designa um(a) substituto(a) temporário(a) num grupo musical.

vários sentidos, trazendo pesquisa, arranjo, e organização para a rotina de cada um. Atualmente tocamos semanalmente, contratados por uma casa situada em uma área de gentrificação da cidade do Rio de Janeiro. Apesar de o cenário político-financeiro não permitir nosso controle sobre algumas situações, continuamos lutando pela condição técnica do som, respeito ao público, horários, infraestrutura, etc.

**JAS:** Então você dá indicações de que, nesse grupo de músicos, a discussão, a deliberação conjunta e medidas com valor de equidade, como no processo de escolher o repertório, estão presentes na preparação dos atos musicais. Cuidam de explicitar os interesses, que parecem convergir na direção de desmontar o automático das ações, “destruir”, como você diz, o habitual e o impensado das relações – e assim o grupo constrói sua teoria e seu método.

Por outro ângulo, é de supor a presença de um cuidado estratégico, com a eficácia econômica e também estética; dificilmente um grupo sustentaria dois anos de programação regular, se não tivesse a seu favor resultados capazes de convencer um público a frequentar *aquela* forró; convencer contratantes a manter o trato; convencer técnicos a cooperar na “condição técnica do som” – convencer, enfim, as outras partes envolvidas a sustentarem aquela produção.

**FKM:** Quais as vantagens de tentar construir uma relação horizontal em grupo composto por músicos profissionais, que dependem exclusivamente de seus trabalhos informais, e o quanto isso afetaria seu desempenho, em um recorte de produção de valor econômico? Obviamente não é fácil – tampouco rápido – tomar decisões em conjunto através do consenso. Com uma autoridade centralizada, as negociações e decisões são mais rápidas, o produto mais ventável e, conseqüentemente, o retorno financeiro maior.

Garantir o diálogo no intuito de minimizar as relações de opressão pode ir de encontro ao sucesso comercial. Um exemplo é a prática da “promoção” que permite às mulheres entrada gratuita em alguns eventos na cidade do Rio de Janeiro, o que atrairia maior público masculino. Graças à existência e sistematização dos diálogos dentro de um grupo é possível descartar uma estratégia de mercado comprovadamente eficiente pelo fato de ela caracterizar a utilização e incentivo da opressão à mulher para obtenção de lucro. Algumas destas contradições são superadas pelo caminho contrário. Atitudes que são pensadas antes para suprir nossas necessidades ideológicas do que as financeiras costumam cativar a simpatia do público. Abrir espaço para “canjas”<sup>137</sup> e diversificar o repertório são, ao mesmo tempo, ações que contemplam interesses individuais do grupo, de quem está dançando/ouvindo, e propiciam sociabilização do espaço.

**JAS:** No exercício da profissão, não é sempre que se encontra a disposição de elaborar propostas a partir de discussão e deliberação em coletivo. Pelo contrário, a tradição de seguir uma liderança individual e os vários vetores que configuram uma *lógica da prática* tendem a conduzir as ações por caminhos que não divergem da ordem mais consolidada. Pierre Bourdieu (2002) explicou essa lógica como inseparável de investimentos, crenças e atitudes que vigoram em determinado campo de trabalho e são aprendidos tacitamente pelo exemplo de pares mais experientes.

Mas uma parte dos procedimentos e pensamentos característicos ao “trabalhar com música” também é transmitida *verbalmente* por outros que ocupam diversas posições de autoridade – não só os colegas mais experientes, mas também professores, regentes,

<sup>137</sup> Pequenas participações de músicos, geralmente sem necessidade de ensaio.

diretores musicais, contratantes, “produtores”, divulgadores, e outros participantes do “mundo artístico” (Becker 1983). Especialmente por esse componente da verbalização, penso nas relações entre o que se faz na universidade e o que se faz nesse “mercado”. No trabalho universitário, existe a possibilidade de atuar no plano da reflexão e discussão junto a *músicos-estudantes*<sup>138</sup>, a possibilidade de se ter – tanto na ação curricular formalizada como em outras instâncias de construção informal de saberes – um espaço para a análise, a crítica, e o planejamento de ações visando à transformação. Ao lado da transmissão de técnicas, estéticas e ideologias, e competindo com vetores de reprodução, haveria lugar para a invenção e a utopia, e para o exercício trabalhoso da emancipação. Digo isso e penso em seu conjunto e nas propostas que vocês vão realizando. Não sei como o fato de alguns de vocês serem ou terem sido universitários influi para pensarem, por exemplo, sobre igualdade entre os gêneros, como você indicou.

**FKM:** A universidade tem a obrigação de dar conta destas demandas de espaço para criação, utopias, exercícios para a emancipação. A ausência de diálogos entre a academia e os interesses de estudantes quanto aos currículos, métodos de ensino, produções culturais e utilização de seus espaços físicos (públicos) é lugar-comum nas escolas de música.

A faculdade de música nunca me proporcionou abertura para estes debates nos currículos ou espaços mais significantes numérica e politicamente, a não ser em ocasiões muito pontuais. Nosso horizonte é limitado, direcionado a uma prática musical específica que nos levaria a um mercado de trabalho exclusivo, através de métodos opressivos e personalistas.

**JAS:** Imagino que uma tarefa instigante para nós, participantes da universidade, seja a de observar mais atentamente os atos e as dinâmicas da vida discente: é provável que registrar e escrever sobre o que acontece entre estudantes – suas produções afins, diferentes, conflitantes – contribua para compartilhar informação, sensibilidades, saberes. Para além da informalidade e da oralidade, por que não contar também com a produção escrita de diálogos e polifonias, como estamos fazendo aqui? A convivência nos cursos não possibilita uma formação de parcerias bem maior do que tem acontecido? Em resposta à própria percepção de isolamento e alienação que você aponta no cotidiano curricular – percepção comum a estudantes e professores –, talvez seja estratégico produzir o contrário: produzir sentidos de relevância, com ações autônomas e colaborativas, naquele mesmo ambiente e com os recursos disponíveis ali, *demonstrando* uma alternativa ou contraproposta. Não seria essa uma forma de promover a emancipação, de exercer responsabilidades ao ocupar o espaço público e atuar nele?

Imagino que essa demonstração de que o estudo e o trabalho musical podem ser concebidos e produzidos com outras éticas e técnicas tenha eficácia, ao se articular com outras ações, para transformar relações em nossa área. Foi isto que atraiu minha atenção em certas pesquisas, com estudantes realizando investigações sobre temas de educação libertária (Borges 2014), autogestão em coletivos de músicos (Navarro 2014), pesquisa-ação em que alunos elaboravam com a professora um plano de curso baseado em composição e realização musical (Bitencourt et al. 2008) – para mencionar só algumas. Daí, também, a curiosidade diante de sinais de uma estética “criada em conjunto” e acionada em performance. Podemos explorar mais detalhes da produção no seu conjunto

---

<sup>138</sup> Em pesquisa etnográfica (Salgado 2005a) verifiquei que estudantes universitários de Música, em sua maioria, já trabalham com música, o que justifica a dupla formulação.

de forró? Coloco a questão com interesse etnográfico e político pelo tema da utopia, especialmente diante de sinais de deliberação, gestão coletiva, experimentação de alternativas na prática musical.

**FKM:** A academia deveria ser um espaço para estas problematizações, de caráter mais técnico, que necessitam de foco, estrutura e tempo; para tanto é preciso lutar por mudanças em nossa organização, que não terão fim em si mesmas, mas que são essenciais para que outras se concretizem.

Parece insignificante, mas a criação de espaços de convívio, ainda que em formatos conservadores, como a organização de uma roda de choro ou de um bloco de carnaval, pode abrir canais de comunicação, construções e disputas que as atividades “normais” da rotina escolar proíbem. É preciso também lutar por um currículo que ofereça a estudantes, funcionários e professores tempo para que estes encontros aconteçam.

Certamente o questionamento e a re-organização de alguns padrões musicais significariam vitórias na luta pela liberdade de criação e de expressão artísticas em um sentido mais amplo. A tradição se mostra traiçoeira neste aspecto. Parâmetros como afinação, tempo, timbres – valores políticos que se legitimam sob a denominação de “cultura” (Eagleton 2005) –, estão naturalizados em práticas sonoras de maneira a impedir outras possibilidades.

Assim, referindo-me a “estética que criamos”, quis dizer “estética que definimos e organizamos”. Apesar de nos enquadrarmos no chamado “forró pé-de-serra” – em oposição aos forrós “universitários” e “eletrônicos” – fazemos propostas de mudanças não radicais, mas que abrem caminho para horizontes de transformações estruturais mais profundas, tais como inclusão de formatos diferentes de improvisação, poliritmias, mudanças de ritmos, adição de outras influências regionais, uso político das letras, composições próprias.

A variedade de propostas sonoras possibilita variedade de propostas de exploração dos movimentos do corpo, de relação, de criação, e vice-versa.

Em estudo sobre o forró pé-de-serra no Rio de Janeiro, Bárbara Azevedo Santos dialogou com a teoria de Huizinga para entender o forró como jogo, mencionando funções como “descarga da energia vital”, “intinto de imitação”, considerando o componente “diversão” como um elemento chave e ainda incluindo sua função “de uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa” (Santos 2015, 43). Estas funções também podem se enquadrar no raciocínio de construção das práticas musicais libertárias.

A maneira como nos organizamos também constrói outros tipos de relações sociais. Trabalhar na produção e participar do *jogo* da dança abre espaço para relações mais igualitárias: dançantes e ouvintes atuam não só como consumidores mas como sujeitos ativos na sugestão de repertório, de andamentos, na regulação técnica do som, etc. Há também interesses opostos à construção conjunta. Em capítulo destinado ao estudo de caso com o público de nosso forró, a mesma autora relata que alguns “forrozeiros” consideram o evento muito bom por ser “intimista” e que “a divulgação do mesmo deve ser criteriosa”, de modo a tornar o espaço excludente (Santos 2015, 26).

**JAS:** Vou recordar agora certas partes do diálogo que me pareceram ter relevo acentuado. Uma delas é a ideia de que o debate entre os integrantes de um conjunto musical aclara as propostas desse coletivo, e se torna instrumento para “desautomatizar” as ações: o debate que se vem travando nesse conjunto, possibilita, por exemplo, a desnaturalização de comportamentos machistas – induzidos por práticas de bilheteria, por letras de canções –

ou de outro modo reprodutores. E abre condições para uma responsabilidade mais partilhada na construção do repertório e no desenho da performance.

Os movimentos da dança também podem passar por recriação e invenção, na medida em que o repertório do forró é ampliado para além do tradicional. Esta atenção aos comportamentos expressivos do corpo aponta para possibilidades de um relacionamento *entre* os músicos e o público, com maior grau de autonomia e invenção. Seria possível entrever aí uma micro-utopia, uma forma de espetáculo-sociedade que induz à participação igualitária e criativa?

Tais reformulações não resultam em controle total do que acontece no cenário do baile; mas a deliberação entre os músicos parece caminhar no sentido de sustentar satisfatoriamente a atuação do conjunto: é notável a marca de dois anos de programação continuada, no cenário instável das iniciativas autônomas no Rio de Janeiro. Neste caso, como que dissolvendo uma dicotomia, qualquer satisfação parece conjugar interesse econômico e interesse estético dos agentes, além de imbuir sua ação musical de uma responsabilidade por cada aspecto da profissão e da relação com a comunidade.

Não sei se interpreto demasiado. De todo modo, este diálogo não poderia sintetizar tudo que acontece no conjunto; mas penso que cumprimos aqui dois papéis: o de refletir sobre relações entre performance musical e utopia, a partir de um caso atual e contando com a voz de alguém diretamente envolvida; e o de esboçar abertura para mais investigação, que teria seu valor etnográfico acrescentado pela presença de seus colegas de conjunto e outros co-produtores nesta discussão.

Outro elemento que destaco em nosso percurso é o papel que os estudos universitários teriam na discussão e formulação de ações musicais de cunho transformador. Neste sentido, parece que as possibilidades têm sido pouco aproveitadas, com algumas iniciativas “pontuais”, como diz Flora, sem chegar a constituir tendência forte na atividade curricular ou extra-curricular. A organização institucional e tradicional do conhecimento – como reafirmam análises de Bourdieu, Foucault, Paulo Freire, Garcia Gutiérrez, entre outras –, atua mais no sentido de reproduzir estruturas sociais do que de conceber novas estruturas e experimentos. Mas, parafraseando Antonio Gramsci, diria que o “pessimismo de razão” nesta análise não reprime o “otimismo de vontade” que impele a sustentar uma luta pela organização e autogestão de *espaços de convívio* e de *tempo* para certas ações na universidade e a partir dela: neste diálogo evocamos, por exemplo, a necessidade de debates, produção crítica, o registro de momentos informais para aproveitamento em trabalhos escritos e pesquisas, e uma programação de performances mais diversas.

**FKM:** De certa forma minha análise sobre a organização do grupo que participo tomou caminhos que levam mesmo a um certo otimismo no vislumbre de micro-utopias. Devo esclarecer que as opiniões emitidas são somente minhas, e não representam o pensamento de todos os integrantes.

Ao longo desta construção sempre houve percalços, resultantes da existência de objetivos diferentes ao fazer música. Tocar melhor, evoluir profissionalmente, ganhar dinheiro, conquistar reconhecimento e contatos, pesquisar e promover o “forró pé-de-serra” em detrimento de autores “classe-média”, ou, pelo contrário, misturar elementos e repertórios são alguns objetivos que entram em conflito na construção da horizontalidade, por maior que seja a vontade de alcançá-la.

O diálogo trabalha para deixar estas diferenças mais claras e então o desafio passa a ser outro: como se organizar para conquistar objetivos pessoais dentro de um grupo? De que

modo a horizontalidade entra como princípio positivo neste cenário?

A mudança de práticas por nós naturalizadas é muito difícil de ser concretizada, em qualquer organização de pessoas. Sobrecarga de trabalho, ações que passam por cima das decisões coletivas, não cumprimento de tarefas acontecem devido, claro, a objetivos distintos e principalmente graças ao ritmo massacrante e alienado que têm nossas vidas dentro da sociedade capitalista.

O quanto a universidade consegue absorver destas demandas, em um curso de música? Será que nossa preparação para o tal “mercado de trabalho” é suficiente, ou pior, deveria ser suficiente? Como teorias e práticas políticas poderiam promover autonomia e organização em nossos fazeres musicais? Como alguns valores de manutenção da ordem estão presentes em nossas práticas musicais-acadêmicas, mesmo que de maneiras bem intencionadas? O trabalho é muito, os resultados são lentos e cabe a nós a tarefa de abrir os ouvidos para fora da faculdade de música.

## Referências

Becker, Howard. 1983. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bitencourt, Rafael; Pessoa, Priscilla; Salgado, José Alberto. 2008. “A metodologia da pesquisa-ação em práticas de composição no ensino de música”. *Anais do XVII Encontro Anual da ABEM*. vol.1.

Borges, João Gabriel. 2014. “A Pedagogia libertária e a educação para a autonomia: diálogos no campo da música”. Monografia de Conclusão do Curso de Licenciatura em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Bourdieu, Pierre. 2002. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.

Eagleton, Terry. 2005. *A ideia de cultura*. São Paulo: UNESP.

Freeman, Jo. 1970. A tirania das organizações sem estrutura.  
<http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/autonomia/21tirania.htm>. [acessado em 20/05/2015].

Navarro, Leon dos Santos. 2014. “A cena de música autoral independente em Niterói: perspectivas de atuação e profissionalização”. Monografia de Conclusão do Curso de Licenciatura em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Salgado, José Alberto. 2003. “Observações sobre uma orquestra”. *Cadernos do Colóquio do PPGM-Unirio*: 24-32.

———. 2005a. “Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música”. Tese de Doutorado, PPGM-UNIRIO.

———. 2005b. “Variações sobre o tema da gafeira: um conjunto na Lapa carioca”. *Debates*, nº 8: 39-69.

———. 2010. “Convivência em Conjuntos de Música - notas para a análise de valores no trabalho de uma orquestra”. *Música e Cultura*, vol. 5: 1-9.

Santos, Bárbara Azevedo. 2015. "Como se joga o baião: discursos, representações e experiência no forró pé-de-serra do Rio de Janeiro". Monografia de Conclusão de Curso. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, RJ.



## Las tres versiones del primer concierto para piano y orquesta de P. I. Tchaikovsky: Una propuesta interpretativa

Juan Francisco Lago Cuéllar<sup>139</sup>

Universidade de Aveiro

**Abstract:** Existen tres versiones del Concierto para piano y orquesta n° 1 op. 23 de Tchaikovsky, siendo la tercera versión la que se estableció por la inmensa mayoría de pianistas desde hace más de un siglo.

Recientemente la Dra. Polina Vaydman nos confirma que la tercera versión se editó en 1894, un año tras la muerte de Tchaikovsky. Se trata pues de una versión póstuma que nunca dirigió u oyó. Esta versión se le atribuye a Alexander Siloti y no existen evidencias sobre su autoría.

Este nuevo escenario nos plantea un fascinante reto para los pianistas que nos obliga a elegir el texto entre las tres versiones existentes. Ante esta situación, desde este trabajo se propone un “texto abierto” como propuesta interpretativa en lugar de una “versión definitiva”.

**Keywords:** Tchaikovsky, Piano, Concierto, Versiones.

(Full article published in: *IMPAR, Vol.1 n.1*)

---

<sup>139</sup> Email: [juanfralago@gmail.com](mailto:juanfralago@gmail.com)

## For her – an exploration of the piano recital as a tool for raising social issues awareness

Késia Decoté Rodrigues<sup>140</sup>

Oxford Brookes University

**Abstract:** Building on the tradition of music being used as a political tool, For her is an interdisciplinary proposal using a piano recital as a tool to raise awareness about trafficking and sexual exploitation of children. The work presents three structural elements: piano performance, testimonies, and dolls scattered among the audience. In order to open additional channels of perception, the “defamiliarization” technique was explored through the visual element of placed dolls. Results from experimental performances raised questions about the unity of the work, strategies to enhance engagement and the performer figure. This work intends to encourage an investigation of the sensorial impact of the blending of varied elements within the performance space, whilst simultaneously inviting a social reflection through an artistic experience.

**Keywords:** music; piano performance; interdisciplinary arts; social aspects of music; music and politics

(Full article published in: *IMPAR, Vol.1, n.1*)

---

<sup>140</sup> Email: 14034426@brookes.ac.uk

## A teatralidade no constructo da performance musical: a composição do Clown na Sequenza V de Luciano Berio (1925-2003)

Klênio Jonessy de Medeiros Barros<sup>141</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil  
Universidade de Aveiro, Portugal

Erickinson Bezerra de Lima

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil  
Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** This paper aims to discuss theatrical aspects as an extramusical element that is relevant to the performer's preparation for the interpretation of Sequenza V, of the composer Luciano Berio. The procedure of preparing the performance aims to develop a level of presence that increases through the relationship of the performer with the events around them. This relationship provides its own language characteristics, resulting in a distortion of the performer's role and providing an expressive development in performative construction into the process of creating the clown. We'll be highlight technical and interpretative aspects about the construction and collaboration of theatrical elements that is combined to musicals elements. These elements drive a conscious expansion and construction for a single identity that is proposed by Berio.

**Keywords:** Theatricality; Musical Performance; Clown; Sequenza V; Luciano Berio.

Oriundo da cidade de Oneglia, na Itália, Luciano Berio (1925-2003) delineou a herança musical herdada de seu pai e avô. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Milão. Sua carreira se deslocou da Europa para os Estados Unidos, chegando a lecionar em universidades conceituadas, como Tanglewood, Mills College, Harvard University e Juilliard School (Cardassi 2006).

Entre 1958 e 2003, Berio compôs um conjunto de obras para instrumento solo denominadas como "Sequenzas". Para Porcaro (2003), o título refere-se ao fato de que as peças são baseadas em um processo de construção sucessiva da polifonia, em sequências de materiais harmônicos e tipos de ações instrumentais.

Em meio a uma carreira musical bem movimentada, Berio chegou a assistir pessoalmente a um show do palhaço Grock<sup>142</sup>. O trabalho do palhaço lotou teatros e circos da Europa por quase 60 anos. Além de ser um poliglota, Grock demonstrava habilidade musical em seus shows de humor, tocava vários instrumentos, ficando popularmente conhecido como um músico virtuoso (Sacchet 2009). Grock conquistou a admiração de Berio, que inspirado em sua performance, dedicou a *Sequenza V* à memória do palhaço (Berio 1966).

### **Teatralidades: o constructo do clown na performance da Sequenza V**

Na construção da polifonia em outras *Sequenzas*, é comum a presença de elementos teatrais. Estes elementos são produzidos por uma relação entre corpo físico do instrumentista e o corpo sonoro gerado pelas ações e reações. Para que isso ocorra na performance, aspectos técnicos são introduzidos em âmbito notacional, proporcionando um crescimento do vocabulário instrumental, enquanto que outros foram introduzidos para influenciar a aparência do músico no palco, isto é, para promover "teatralidade".

Schechner (2003) afirmou que o termo *teatralidade musical* está associado, especialmente,

<sup>141</sup> Email: kleniotrombone@hotmail.com

<sup>142</sup> Karl Adrien Wettach (1880-1959), nasceu em Reconvilier, Suíça, e transformou-se em um relevante artista europeu, utilizando o nome artístico de "Grock, o palhaço".

ao repertório contemporâneo, considerando toda a complexidade e amplitude que o conceito permite. Sobre isso, Pavis (2010) apresenta uma organização conceitual satisfatória, levando a cabo os fatores conjunturais que permitem a construção de teatralidades na performance. Contudo, a teatralidade discutida aqui se refere aos aspectos extramusicais (gestualidade), que introduzem um caráter de humor na performance musical.

Berio acredita que a teatralidade na *Sequenza V* é particularmente elevada (Berio 1985). Halfyard (2007, 99) cita que: “the idea of virtuosity as a specifically musical form of theatricality”. Assim, na construção performativa da *Sequenza V*, o performer deve abolir o perfil comportamental tradicional de um concertista habitual, buscando uma interpretação que dialogue com o contexto de atuação imaginado pelo compositor.

A caracterização e a linguagem do performer são constituídas por determinados códigos teatrais que nos fazem, ao primeiro olhar, identificar seus representantes, são eles: a maquilhagem e o nariz vermelho do palhaço (Burnier 2001). Porém, a construção do *clown* na *Sequenza V* requer um trabalho de pesquisa disciplinado, rumo a uma aprendizagem sólida. Todavia, performers colocam uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos descomunais e acreditam estar representando o papel de um autêntico *clown* (Fo 1999). Para a performance da obra, é necessário, aparentemente, colocar trajes a caráter e montar cuidadosamente uma maquilhagem para incorporar o estereótipo do palhaço. Os figurinos são grandes emissores de signos e conseqüentemente influenciam na narrativa da fabula (Pavis 2010).

Ao vestir o figurino e maquilhar-se, é exigido, por parte do performer, um abandono de sua postura habitual. “É necessário estar muito mais atento, sair do lugar comum e criar novos hábitos, gestos e falas [...], visto que se estabeleceu um espaço de comunicação e expressão diferenciado” (Machado 2005, 85). Por esse motivo, a maquilhagem determina, para o intérprete, um modo físico/mental próprio de estar e relacionar-se com o mundo. A partir deste processo, questiona-se sobre os aspectos gestuais que efetivamente transmitem teatralidade no desempenho da obra. Será que o fato de nos maquilharmos, colocarmos uma peruca e um nariz vermelho, traduz de fato, na performance, o real significado teatral da peça?

As vestimentas e a maquilhagem utilizadas na construção do *clown*, mostram-se elementos teatrais importantes (Matos 2009). Entretanto, tais elementos não são suficientes - por si sós - para transmitir humor e o caráter teatral exigido na obra de Berio; a manifestação deste só se torna possível em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo [...]” (Fo 1999, 18). Para que isso ocorra, é necessário que o performer desenvolva habilidades de improviso, através da relação que o mesmo exerce em tempo real, com o terreno (cenário da performance), o instrumento (o trombone e sua relação com o corpo) e com o público (os acontecimentos à sua volta).

Ao improvisar, o performer deve esvaziar-se; do contrário, o mesmo não está apto a captar o que é aquele instante (Machado 2005). Gerar um espaço vazio permite que algo de novo brote na performance.

Por esse motivo, as manifestações de teatralidade ocorrem através do encontro direto entre performer e espectador (Kleber 2012, 59). Este encontro pode ser transposto para a dimensão intérprete e obra. O intérprete está em constante desenvolvimento, visto que seu desenvolver está ligado ao modo com que o discurso musical da obra é intensificado. As implicações dessa ligação, fundamentam a importância de que a construção do

estereótipo do *clown* deve estar arquitetada sobre a pesquisa e análise, e não edificada em uma prática descomunal.

### **Os elementos teatrais no organismo da obra: aspectos interpretativos**

A partir de pesquisa bibliográfica, estudo empírico e análise em torno da figura do *clown*, concebemos a interpretação coligada ao estereótipo do palhaço, buscando conjugar toda a complexidade de elementos timbrísticos na polifonia, com o vocabulário de gestos da corporeidade do *clown*. Também foi realizado contato exploratório para preparação cênica com o teatrólogo brasileiro Klaas Kleber. A intenção é propor uma interpretação que corresponda aos reptos criativos do compositor e de si próprio como performer, através da conjugação de elementos musicais e extramusicais. Para isso, realizamos análise de materiais audiovisuais disponíveis no *YouTube*, acerca da *Sequenza V*, executada por dois trombonistas de projeção internacional<sup>143</sup>. Foram analisadas de modo comparativo as interpretações da obra, embasadas por sua partitura.

O trombonista Christian Lindberg (\*1958) executa com nobreza as premissas técnicas e técnico-expandidas, que a composição exige. Todavia, a articulação com aspecto extramusical (teatralidade) da obra apresenta desconexão com o discurso musical; apesar do mesmo estar caracterizado como “palhaço” e da precisa execução gestual. No vídeo, ele não valoriza o discurso polifônico, arquitetado pelo compositor na construção relacional com os elementos de teatralidade, pois os elementos musicais conjugados aos teatrais propõem um discurso que cresce direcionado para uma transformação constante no decurso da obra.

David Bruchez-Lalli (\*1975), durante a seção “A” da obra, enfatiza sua locomoção no palco, o que aparenta ter um roteiro pré-determinado de movimentação, que o conduz ao local da cadeira. A partir deste momento, o intérprete se mantém sentado enquanto dá continuidade à obra. Quando comparado com o vídeo anterior, David constrói uma movimentação de palco singular, mas não aproveita a relação dos elementos musicais e extramusicais, sobretudo a relação com o público e até com o seu próprio instrumento. Como natural a qualquer performance, foram constatados pontos de convergência e divergência interpretativa. A interpretação de uma composição é um processo que está sempre sujeito a uma nova idealização, no qual a obra “[...] reabre-se, e tudo é recolocado em questão” (Pareyson 2001, 204). Ressalta-se o modo particular que cada um dos intérpretes emprega na performance os aspectos extramusicais de teatralidade, que são interpretados sem interligação, afastando-se do sentido unificado entre os elementos.

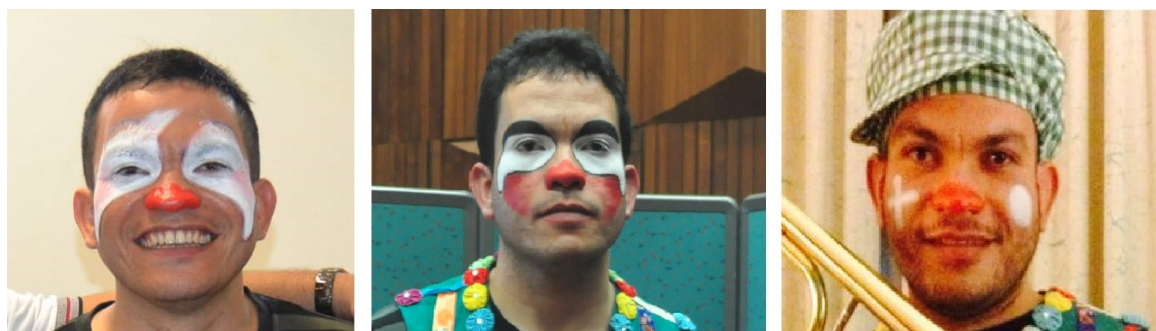
### *Imaginando a performance*

*Chercher à transcender l'opposition du sensible et de l'intelligible au niveau des signes.*  
(Lévi-Strauss 2013, 89)

A construção performativa da *Sequenza V* é dependente da compleição corporal do *clown*. Na constituição deste, cuidados devem ser tomados no quesito maquiagem, para que esta não se torne um problema para a exequibilidade técnico-instrumental. Ponderemos a exemplificação exposta a seguir.

---

<sup>143</sup> Delimitamos a análise a dois trombonistas Christian Lindberg e David Bruchez-Lalli.



Exemplo 1. Maquiagens para a construção do *Clown*.

Fonte: Fotografias efetuadas pelos autores deste trabalho

Acima, evidenciamos três possibilidades distintas de maquiagem, porém, com determinados pontos em comum. Vemos que nos exemplos a região da boca está livre de pinturas. Este fator possibilita manter a estabilidade do bocal do trombone com a embocadura do performer. O segundo ponto é referente ao nariz do palhaço, que ao invés de usar uma bolinha vermelha - como é comum nas vestimentas de palhaço - optamos apenas por uma pintura. Esta simbolização propicia o conforto do instrumentista nos momentos de retomada do ar. Tal fator corroborado em performance, possibilita a exequibilidade técnica exigida na seção “B” da obra, constituída de sons multifônicos e respiração circular.

Na performance da seção “A” da *Sequenza V*, buscamos pela construção de um estereótipo relacionando a conjugação do discurso polifônico, com os elementos dos gestos teatrais. O ciclo construtivo na performance, propõe uma via dupla de pensamentos<sup>144</sup> expressos em tempo real. Destarte, arquitetamos o *clown* como um indivíduo bobo, ingênuo, curioso e atrapalhado, que resolve entrar em cena por meio de um engano. Logo, ao perceber que está sendo observado por um público, o palhaço se retrai e fica assustado. Contudo, o *clown* gosta de estar em cena, e quando percebe que está atraindo a atenção do público, aproveita para se exibir.

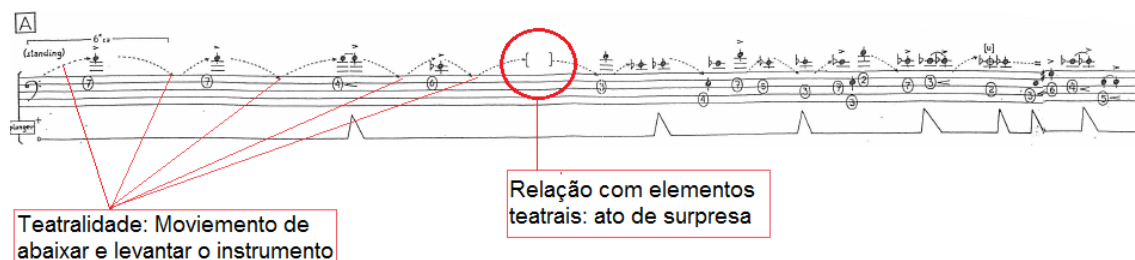
O *clown* curioso percebe que existe um objeto em cena. Espantado, não imagina que o objeto em cena se trata de um trombone, por isso segura-o e sopra-o de forma curiosa. A essa altura, o mesmo se dá conta de que o seu chapéu (a surdina “*cup*”) pode ser utilizada para inibir a tentativa de obter um som forte, que denuncie a ação curiosa e atrapalhada de estar violando um objeto que não lhe pertence.

No momento da performance, é preciso entender que o *clown* não representa, ele é. Não se trata de uma entidade externa a nós, mas da dilatação dos aspectos ingênuos e puros (estúpidos) do nosso próprio eu (Barros e Lima 2014). Kleber (2012, 107) acrescenta que, “frequentemente ao inverso da lógica, [o *clown*] erra onde não esperamos e acerta onde não esperamos”.

Por meio de ataques secos e acentuados em dinâmica forte, com pausas de aproximadamente seis segundos entre os ataques (Ex. 02), o *clown* vive a tentativa de experimentar as possibilidades sonoras do instrumento. Neste momento, o compositor determina movimentos de levantar e abaixar o instrumento (Berio 1966). Após o quarto ataque, nenhuma nota é tocada; o compositor faz relação com elementos teatrais, mostrando que surpresas são comuns, tanto na performance musical como em

<sup>144</sup> Como explicitado anteriormente, a primeira via constitui os aspectos musicais e, a outra, os extramusicais.

apresentações de palhaços. Os fatos extramusicais transmitem a forte dependência da teatralidade na obra (Hansen 2010). Em outras palavras, interpretar a *Sequenza V*, sem a construção do *clown*, é o mesmo que tocar o trombone sem bocal. Assim como este, o *clown* constitui uma artéria essencial à vida interpretativa da obra.

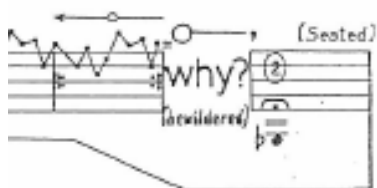


Teatralidade: Movimento de abaixar e levantar o instrumento

Relação com elementos teatrais: ato de surpresa

*Exemplo 2.* Excerto representativo da teatralidade na *Sequenza V* (primeiro pentagrama).  
Fonte: Berio (1966).

A medida que o *clown* vai descobrindo formas de emitir sons no instrumento, o discurso polifônico se intensifica. Em meio à improvisação de gestos, alcança-se o culminar dos níveis de tensão (Barros 2013). Após tal, o *clown* desorientado pronuncia, um perplexo “*why?*”, como Grock costumava fazer em suas apresentações.



why?

*Exemplo 3.* Excerto representativo do Grock na *Sequenza V* (Final do terceiro pentagrama).  
Fonte: Berio (1966).

Após este momento, Berio determina que o intérprete deve continuar a performance sentado, para a inclusão de novos elementos polifônicos, referidos pelo compositor como “polifonia latente”. Este termo refere-se à construção relacional dos elementos sobrepostos simultaneamente na polifonia: “*I wanted to establish a way of listening so strongly conditioned as to constantly suggest a latent, implicit counterpoint*” (Berio 1985, 97). Na construção dos elementos teatrais expressos, salientamos os aspectos previstos em notação com os improvisados pelo *clown*, visando uma projeção performativa consistente e inovadora. Neste contexto, procuramos compor a figura do *clown* compreendendo habilidades capazes de responder aos acontecimentos casuais, ocasionados em relação aos elementos presentes à sua volta durante a performance. “[O *clown*] improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo, em que tais circunstâncias são predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vem dos espectadores” (Burnier 2001, 221). Desta forma, incide a relação mútua entre público e intérprete. Na seção “B”<sup>145</sup>, a figura do *clown* na atuação transcende mediante a descoberta

<sup>145</sup> Berio explora especificidades do instrumento, como o movimento de deslizar a vara entre os micro-tons da escala cromática, possibilitando o *clown* a necessidade de explorar o instrumento como um todo, conjecturando a procura de sua própria identidade.

sucessiva de novos sons. O discurso polifônico desta seção insere-se no processo denominado por Barros (2013) como a *amálgama do timbre*: “sons multifônicos através da amálgama de voz e instrumento” (2013, 06). Estes elementos são conjugados com movimento gestual rápido, de girar a cabeça para o lado (Berio 1966). Os sons vocalizados são misturados com os sons do instrumento, os quais são manipulados para a mudança do idioma e das propriedades acústicas instrumentais. “All occurrences of simultaneous singing and playing must be considered as extensions of this tendency towards polyphonic thinking” (Hansen 2010, 30).

Nos passos conclusivos da obra, o palhaço, consolado, mistura o soluço em meio de sons vocalizados, com sons emitidos no instrumento, proporcionando uma amálgama entre os elementos supracitados. Estes aspectos resultam em um movimento gestual que conduz o trombone para baixo, finalizando a obra.

Amálgama entre os elementos: sons vocalizados, sons produzidos pelo instrumento

Movimento final: condução do trombone para baixo

Exemplo 4. Teatralidade final da *Sequenza V* (último pentagrama).

Fonte: Berio (1966).

Apesar da variação dos elementos musicais e extramusicais utilizados na seção “B”, é relevante ressaltar a relação do desenvolvimento construtivo destes meios, sublinhando a forma que podemos utilizar o discurso polifônico para construir a figura do *clown* no decorrer da peça. O desenvolvimento do discurso em si favorece a construção de imagens musicais que refletem uma possível personalidade e que pode ser adotada para o *clown*.

### Considerações finais

Os resultados obtidos apontam para uma reflexão performativa na composição do *clown*, enquanto dispositivo técnico, que objetiva o desenvolvimento da construção performativa da *Sequenza V*. Neste intento, definimos uma performance coerente com o estereótipo do palhaço, conjugando toda a complexidade de elementos tímbricos na polifonia, realçados pelo vocabulário de gestos teatrais na corporeidade do *clown*. Sublinhamos neste estudo a relevante contribuição dos aspectos teatrais inseridos na obra, configurando-se como aspecto-chave da mensagem musical eminente na composição.

A capacidade de unificar o pensamento polifônico concernente à interpretação, nas experimentações de aspectos musicais e extramusicais, mostra-se como outro fator significativo ao trabalho performativo no âmbito da *Sequenza V*. Por fim, pretendeu-se estimular a compreensão da importante relação do performer, rumo a uma transformação constante do discurso polifônico, permitindo o crescimento contínuo do idioma instrumental em meio ao vocabulário de gestos teatrais inseridos na performance da obra.



## Referências

- Barros, Klênio; Lima, Erickinson Bezerra. 2014. "Theatricality as an extra-musical element in the performative construction: The clown's composition in Sequenza V by Luciano Berio". Anais (meio digital) da *Royal Musical Association Research Students' Conference*. Birmingham: University of Birmingham.
- Barros, Klênio. 2013. "Discursos polifônicos na obra de Luciano Berio (1925-2003): o conceito de amálgama do timbre na análise e interpretação da Sequenza V". Anais do 2º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança (*Post-ip: Post in Progress*); Universidade de Aveiro, 2013.
- Berio, Luciano. 1985. *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Traduzido e editado por David Osmond-Smith. New York/London: Marion Boyars Publishers.
- \_\_\_\_\_. 1966. *Sequenza V for trombone solo*. Universal Edition. ISBN13: 9790008047404. ISMN: M008047404.
- Bruchez-Lalli, David. 2008. *Berio Sequenza V with David Bruchez-Lalli*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2Z5Vz-QPUcU>. [Acesso em: 16/12/2014].
- Cardassi, Luciane. 2006. "Sequenza IV de Luciano Berio: Estratégias de aprendizagem e performance". *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, pp. 44-56.
- Fo, Dario. 1999. *Manual Mínimo do Ator*. 2ª Ed. São Paulo: Editora SENAC.
- Halfyard, Janet. 2007. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Co.
- Hansen, Niels Chr. 2010. "Luciano Berio's Sequenza V Analyzed along the Lines of Four Analytical Dimensions Proposed by the Composer". *The Journal of Music and Meaning*. London: University of London.
- Kleber, Klaas. 2012. *O Clown - corporeidade e fisicidade: o treinamento do clown enquanto instrumental técnico e artístico na formação do ator*. Lisboa: Chiado Editora.
- Lindberg, Christian. 2013. *berio-lindberg*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eMkDTRGsJ9I>. [Acesso em: 10/12/2014].
- Machado, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. 2005. "As categorias fenomenológicas de C S Peirce: uma lanterna sobre a experiência no processo da criação artística do clown". *Revista Eletrônica de Filosofia*, São Paulo, volume 2.
- Matos, Débora de. 2009. *A formação do palhaço: técnica e pedagogia no trabalho de Angela de Castro, Esio Magalhães e Fernando Cavarozzi*. Dissertação de Mestrado. UDESC, Florianópolis.
- Pareyson, Luigi. 2001. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Porcaro, Mark David. 2003. *A polyphonic mode of listening: Luciano Berio's Sequenza XI for guitar*. Master of Arts, University of North Carolina, Chapel Hill.

Pavis, Patrice. 2010. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva.

Sacchet, Patricia. 2009. Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar. Porto Alegre. 148p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/17730>. [Acesso em 01 maio, 2015].

Schechner, Richard. 2003. “O que é Performance?”. *O Percevejo: Revista de Teatro Crítica e Estética*, Ano 11, nº 12, p. 25-50.

Strauss, Lévi-. In. Merquior, José Guilherme. 2013. *A estética de Lévi-Strauss*. São Paulo: É Realizações.

## Los glosados de Antonio de Cabezón: una interpretación desde el clave y el arpa ibérica de dos órdenes

Laura Puerto Cantalejo<sup>146</sup>  
Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** As a keyboard and ancient harp instrumentalist, and passionate performer of XVIth century music, the work of Antonio de Cabezón has been one of my main interests. His son, Hernando, publishes *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* (Musical pieces for keyboard, harp and vihuela) in 1578. This compilation includes great variety of genres, among them the Canciones glosadas – reelaborations over other composers' polyphonic pieces-, which are some of the most beautifully crafted pieces by Antonio's hand. As the title suggests, the instrumental destination of the pieces is variable. In the present paper, we'll discuss about the interpretation of this canciones glosadas on the harpsichord and harp, searching for new interpretative recourses adapted to both instruments, taking as starting point what Hernando himself writes: [...] harp is so similar to keyboard that all that in it is played will be played in harp without much difficulties.

**Keywords:** Cabezón, arpa, clave, glosados

(Full article published in: *IMPAR*, Vol.1, n.1)

---

<sup>146</sup> Email: laurapuerto@ua.pt

## Performance em bandas de música escolares: transformando o ensaio em uma aula de música

Lélio Eduardo Alves da Silva<sup>147</sup>

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Instituto Brasileiro de Educação Superior Continuada, Brasil

**Abstract:** This text presents a proposal of rehearsal methodology called rehearsal-lesson which has as a goal to make bands' rehearsals in Brazilian schools more efficient. To elaborate the proposal of the rehearsal-lesson, the musical development of students from four bands was analyzed in activities involving composition, music appreciation and performance, using as a theoretical reference The Spiral Theory of Musical Development (SWANWICK, 1988, from SWANWICK and TILLMAN, 1986).

**Keywords:** Band, Musical Development, Rehearsal-lesson

O meu contato com bandas de música teve início em 1985 ao ser musicalizado na Banda de Concerto da Fundação Educacional de Volta Redonda (FEVRE), grupo atualmente integrante do projeto “Volta Redonda Cidade da Música”. Depois disso tive a oportunidade de integrar como músico instrumentista a Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro (CBMERJ) e fundar a Banda de Concerto da Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC) Marechal Hermes, atuando neste grupo até hoje como mestre de banda.

O convívio com as bandas de música e a observação de como ocorre o processo contínuo de musicalização no decorrer dos ensaios levaram-me ao seguinte questionamento: como tornar mais eficiente e contínuo o processo de musicalização no decorrer dos ensaios de uma banda de música escolar?

A experiência empírica apontou para a hipótese de que para tornar mais eficiente e contínuo o processo de musicalização em uma banda de música escolar seria preciso propor uma nova metodologia, onde cada ensaio seria uma aula de música: o Ensaio-aula. Neste Ensaio-aula o principal objetivo consistiria na utilização sistematizada, com qualidade e quantidade, dos “Parâmetros da Educação Musical” propostos por Swanwick (1979) através do modelo *C(L)A(S)P*.<sup>148</sup> A principal justificativa para a opção de criar o Ensaio-aula está relacionada a observação ao longo de vários anos de que a maior e muitas vezes única ênfase dos mestres de banda nos ensaios está relacionada à preparação de repertório para apresentações musicais. Em uma banda profissional, tal objetivo seria totalmente compreensível, entretanto, em um grupo musical escolar a musicalização deve ser o objetivo principal e um processo constante.

Diante disso realizei duas investigações no ambiente de quatro bandas de música: Banda de Concerto de Volta Redonda; Banda de Concerto da FAETEC -Marechal Hermes; Banda de Música do Centro de Educação Técnica e Profissionalizante (CETEP) Paracambi, também integrante da rede FAETEC de ensino; e da Banda de Música da FAETEC de

<sup>147</sup> Email: leliotrombone@gmail.com

<sup>148</sup> A nomenclatura original do Modelo é *C(L)A(S)P*, composto por “Cinco Parâmetros da Educação Musical”: composição, estudos de literatura musical (literatura da música e sobre música), apreciação musical, aquisição de habilidades (técnica) e *performance* (execução). Neste trabalho utilizaremos as seguintes denominações, de acordo com a ordem citada: composição, literatura musical, apreciação musical, técnica e execução. A composição, apreciação musical e execução são atividades diretamente envolvidas com a música e a literatura musical e técnica são atividades indiretamente envolvidas com a música. É interessante ressaltar que o termo (T)EC(L)A foi adotado no Brasil em substituição ao uso da sigla *C(L)A(S)P* por alguns pesquisadores, devido à possibilidade de melhor memorização.

Nilópolis. A escolha dessas se deu pelo fato de se tratar de bandas escolares, não serem iniciantes e de ter fácil acesso aos respectivos mestres.

O primeiro objetivo consistiu em analisar o desenvolvimento musical dos integrantes das bandas de música pesquisadas e para isso foi utilizado como referencial teórico a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical, elaborada por Swanwick (1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986).

O segundo objetivo inicial consistiu na observação da atuação do mestre de banda, utilizando como referencial teórico o modelo C(L)A(S)P, já citado, e composto pelos Parâmetros da Educação Musical (Swanwick, 1979).

O resultado da investigação dos dois objetivos iniciais foi complementar, uma vez que o desenvolvimento musical dos alunos está diretamente ligado à atuação dos mestres. Neste texto apresento o exemplo de um Ensaio-aula denominado Choro, resultado da investigação realizada.

### **Definindo o Ensaio-aula**

O Ensaio-aula consiste em um planejamento de aula fundamentado na utilização dos parâmetros musicais do Modelo C(L)A(S)P (Swanwick, 1979) no decorrer do ensaio. Dividir as atividades musicais proporcionalmente pode propiciar aos alunos a oportunidade de entrar em contato com as diferentes formas de se relacionar com a música. Para que isso ocorra, sem que seja prejudicada a atividade de ensaio das obras (atividade de execução), é importante que o mestre planeje o ensaio com antecedência, de modo que consiga atingir os objetivos propostos. No Ensaio-aula um gênero musical deve ser trabalhado a cada ensaio (podendo ser repetido várias vezes) e os aspectos trabalhados pelos alunos dentro dos parâmetros musicais propostos por Swanwick (1979).

Ao planejar os Ensaio-aulas entende ser necessário observar alguns aspectos para o desenvolvimento das atividades:

1. Realizar a arrumação da sala de ensaio, divulgar e organizar previamente o repertório a ser ensaiado, escolher e verificar os CDs e DVDs que serão exibidos, preparar a lista de presença e estudar também previamente a grade do repertório a ser ensaiado.
2. É importante criar regras e uma rotina de trabalho. Os alunos necessitam ter uma rotina que estabeleça como pegar e guardar os instrumentos no almoxarifado, o ato de colocar as pastas no local certo, a importância do aluno ter um lápis sempre à mão e o tratamento adequado com os colegas e com o mestre.
3. Outra dica é respeitar o horário estabelecido. A minha sugestão de duração do ensaio é de três horas, entretanto, entendemos que alguns mestres têm dificuldade em ensaiar mais de duas horas em um mesmo dia. Neste caso, sugerimos que as atividades (parâmetros musicais) tenham o tempo de trabalho reduzido ou que sejam divididas entre os ensaios semanais, como por exemplo, trabalhar a composição em um dia e apreciação musical em outro.
4. Ressalto que ensaio deve ser realizado de forma bem dinâmica ao ensaiar os naipes ou mesmo individualmente. Ou seja, não devemos ficar durante muito tempo com apenas um grupo da banda, ou falar exageradamente. É interessante utilizar recursos como o de fazer com que um grupo cante enquanto outra parte do grupo toca e explora todas as novidades que surgem na partitura, para transformar em conhecimento para os alunos.

5. Durante o ensaio pode ser interessante questionar os alunos sobre o entendimento do conteúdo. Avaliar o que foi realizado após o ensaio e convidar, sempre que possível, outros mestres para dar opinião sobre o trabalho, pode ser muito bom.

### **Sugestão de estrutura do ensaio**

Cada Ensaio-aula(Choro) proposto foi direcionado a um determinado gênero musical.

#### **a) Pré-ensaio - Técnica/Composição - Aquecimento individual e nota de referência**

**(10 minutos)** – os alunos deverão chegar antes do horário, para que possam montar o instrumento, aquecer individualmente e até mesmo buscar referência de afinação com um afinador ou com o *spalla* da banda. Neste momento não ocorre uma afinação propriamente dita, e sim uma pré-afinação, para que, ao realizarmos os exercícios técnicos iniciais, não haja grande diferença de afinação entre os músicos. É neste momento que os percussionistas, já cientes do repertório a ser ensaiado, deverão organizar os instrumentos que serão utilizados. Este cuidado deve ser tomado para evitar que o ensaio seja prejudicado com a movimentação no decorrer do mesmo. O parâmetro técnica é desenvolvido quando o aluno busca a afinação e a composição, quando ele faz exercícios livres no instrumento.

**b) Exercícios técnicos – Técnica/ Literatura musical (30 minutos)** – somando-se ao processo de afinação, estas duas etapas, a nosso ver, deveriam corresponder a no máximo quarenta minutos em situação “normal”. Os ensaios “anormais” seriam os que ocorrem após as férias, que necessitam de maior trabalho de técnica e aqueles que antecedem uma grande apresentação, quando normalmente o mestre disponibiliza mais tempo para trabalhar as obras. É durante este trabalho de técnica que a banda realmente poderá desenvolver o conceito de tocar afinado. Neste momento é que são unificadas as articulações e há uma busca pela qualidade sonora, além de podermos fazer o que chamamos no meio musical de timbrar, ou seja, unir um timbre ao outro de modo harmonioso. Em um ensaio de três horas de duração, como proposto, cerca de trinta minutos de técnica no início do ensaio pode ser uma boa quantidade de tempo a ser dedicada a este parâmetro.

Em relação ao tempo dedicado aos estudos técnicos, optamos por sugerir os seguintes temas:

1. Sonoridade/dinâmica/resistência: sugerimos aqui exercícios de notas longas, dinâmicas e outros para melhorar a resistência da embocadura.
2. Escalas/articulações/acentos: a ideia deste item é desenvolver a capacidade da banda de articular corretamente e fazer acentos dentro dos modelos de escala propostos.
3. Ritmos: ao sugerirmos exercícios de ritmo procuramos antecipar dificuldades que os alunos poderão encontrar na leitura do repertório relativo ao tema. Ou seja, ensinar alguns dos ritmos relativos ao tema do Ensaio-aula pode proporcionar uma leitura e execução mais firmes do repertório, assim como capacitar o aluno a compreender as nuances de cada gênero.
4. Afinação: explicado a seguir.

É importante salientar que nos Ensaio-aulas propostos procuramos exemplificar um pouco de cada um dos itens, entretanto, lembramos que o mestre pode criar seus próprios exercícios para alcançar objetivos de acordo com a sua necessidade.

Podemos destacar ainda que há exercícios denominados como Corais, que são

escritos para serem executados por toda banda, e que ajudam bastante no equilíbrio e sonoridade do conjunto. Nos EUA há diversos métodos de Corais para a banda de música, fundamentados, por exemplo, nos corais de Bach.

**c) Afinação – Técnica (10 minutos)** – após a banda realizar os exercícios de técnica, estará apta a desenvolver um processo mais apurado de afinação. Gostaríamos de enfatizar que a afinação se refere à busca de uma referência auditiva comum e que o trabalho de afinação proposto consiste em desenvolver nos alunos a habilidade de afinar o seu instrumento. Optamos por propor quatro maneiras de realizar a afinação que foram descritas por Jagow (2007, p.69-71). Nestas propostas há uma busca pela independência auditiva dos alunos e as notas de referência utilizadas são o Sib ou o Fá de concerto<sup>149</sup>. Segundo Jagow, afinar pela nota Fá permite melhor afinação das trompas e da nota Sol das clarinetas. Entretanto, a nota Fá não é uma boa opção para os saxofones. Ressaltamos que o mestre deve saber realizar diferentes formas de afinar a banda, pois isso pode ajudar a manter os alunos atentos também neste momento.

**d) Execução 1 – Execução / Literatura musical (40 minutos)** – neste momento, o mestre poderá trabalhar as obras inerentes ao tema do ensaio. Ele deve exemplificar as características do gênero musical em questão, trabalhando a literatura sobre música e da música. É importante ressaltar a necessidade de se tocar peças e arranjos adequados ao nível da banda, para garantir boa sonoridade, evitando notas fora da extensão e complicações rítmicas muito além do que os alunos possam resolver no momento.

**e) Intervalo (10 minutos)** – o intervalo é importante para o descanso da mente e do corpo, além de servir de momento de descontração e de integração entre os membros da banda. É muito importante disciplinar os alunos a seguirem rigorosamente o tempo estipulado.

**f) Apreciação - Apreciação musical/ Literatura musical (25 minutos)** – é neste momento que o mestre coloca gravações de obras relativas ao gênero musical estudado, fazendo inclusive perguntas aos alunos sobre o que estão ouvindo. O ensaio também pode ser gravado para seja analisada a performance da própria banda. Nas propostas de Ensaio-aula são sugeridas duas obras para escuta, entretanto, hoje em dia o mestre possui uma infinidade de opções, como de vídeos na internet, para fazer demonstrações aos alunos. Aproveitamos também para sugerir pontos de discussão para serem apresentados pelo mestre no decorrer dos Ensaio-aulas. O mestre deverá estar apto a discutir o tema e incentivar os alunos a assistirem filmes, documentários, apresentações musicais ou mesmo dar dicas sobre *sites* que tratem do tema.

**g) Composição - Composição (25 minutos)** - no período dedicado à criatividade o mestre poderá realizar diversas atividades, dentre as quais podemos destacar os improvisos e a execução de composições e arranjos para as mais diferentes formações. A realização das composições e arranjos podem ser uma tarefa de casa. Outro item que o mestre pode pensar em incluir na atividade de composição é “tocar de ouvido”, ou seja, reconhecer auditivamente as melodias e reproduzi-las sem o auxílio de partitura.

**h) Execução 2 – Execução / Literatura Musical (40 minutos)** – os quarenta minutos finais do ensaio podem ser dedicados à leitura de repertório novo, execução de peças já incorporadas ao repertório da banda ou mesmo continuar o trabalho iniciado na primeira parte do ensaio.

**i) Pós-ensaio** – é neste momento que o mestre resolverá questões individuais com os

<sup>149</sup> Nas bandas de música brasileiras é comum utilizarmos o termo tom de efeito para nos referir à nota do tom real a ser tocado.

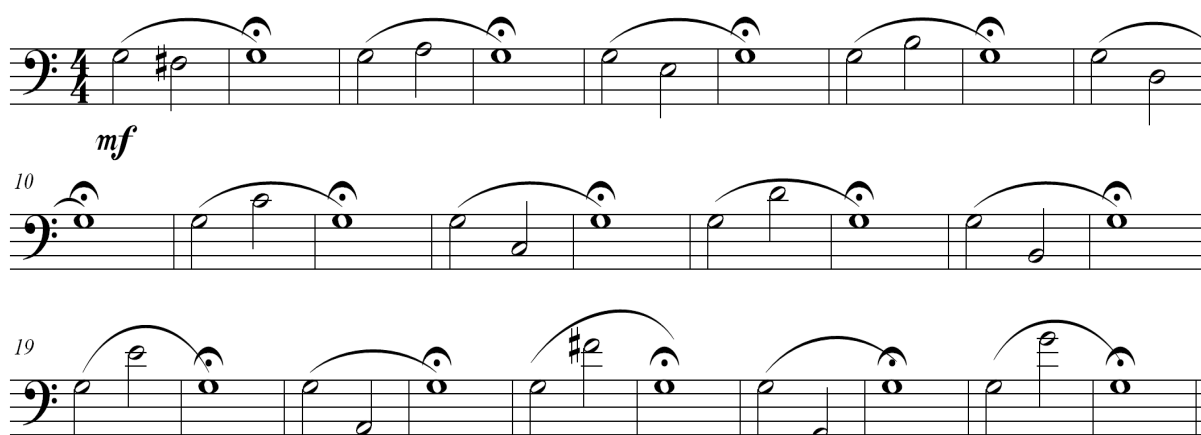
alunos, assim como tratará com chefes de naipe sobre situações ocorridas no decorrer do ensaio.

### **Ensaio-Aula: Choro**

#### **TÉCNICA/ LITERATURA MUSICAL**

Os exercícios poderão ser realizados com toda a banda, por naipe e individualmente. É conveniente que monitores e/ou mestres demonstrem no instrumento a maneira correta de execução antes dos demais alunos.

##### **1. Sonoridade/ dinâmica/resistência**



*Figura musical 1. Sonoridade/dinâmica/resistência.*

##### **2. Escalas/articulações/acentos**



*Figura Musical 2. Escalas/ articulações/ acentos.*

##### **3. Ritmos de choro**

A banda poderá realizar em conjunto os ritmos propostos nos tons de Sol Maior, Sol menor harmônica e Sol menor melódica. Após leitura inicial, tocando o ritmo com notas no primeiro grau, o mestre poderá trabalhar cada grau da escala em um compasso e também formar acordes com cada grupo de naipes, executando um grau diferente do acorde.



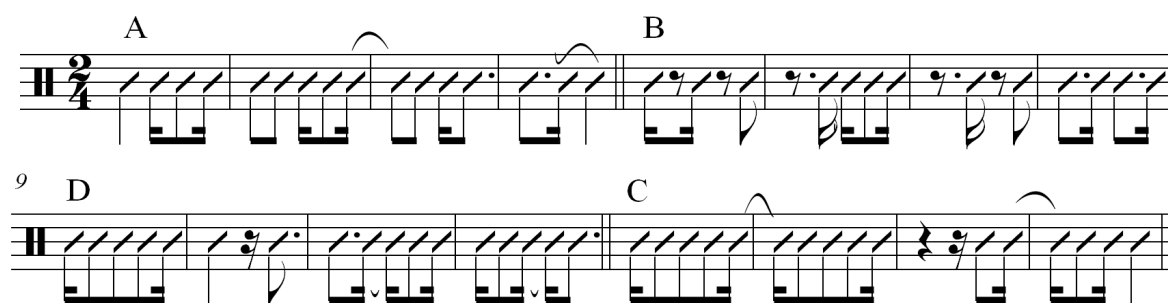


Figura musical 3. Ritmos de choro.

#### 4. Afinação

Nesta proposta elaborada por Jagow (2007), a afinação é realizada com o apoio do canto:

1. O clarinetista principal toca a nota de referência e se junta ao tubista principal. Os dois músicos utilizam o afinador eletrônico. (Não é permitido a nenhum outro músico utilizar o afinador eletrônico.) (O clarinetista e a tuba DEVEM (grifo do autor) ter a responsabilidade de estar com seus instrumentos aquecidos e afinados antes que eles toquem a nota de afinação).
2. Todos cantam o Sib de Concerto (ou o Fá de Concerto).
3. Os principais músicos de cada naipe tocam as notas de afinação e fazem os ajustes necessários, enquanto os outros músicos cantam.
4. Repita o passo 1.
5. Todos cantam o Sib de Concerto (ou o Fá de Concerto).
6. Os músicos principais tocam então a nota de afinação e em seguida os demais músicos de cada naipe fazem os ajustes necessários. <sup>150</sup> (JAGOW, 2007, p.70).

### EXECUÇÃO/ LITERATURA MUSICAL

#### 1. Exemplos de características do choro a serem ressaltadas

Em sua dissertação de mestrado, Almeida<sup>151</sup> (1999, apud SANTOS, 2001) resalta algumas das características do choro no que se refere a sua melodia. A melodia do choro é enriquecida por apojeturas e bordaduras ornamentais e melódicas, cromatismo, ocorrência do arpejo maior descendente com 6<sup>a</sup>, frases longas, utilização da escala menor harmônica descendente sobre a dominante e valorização melódica do contratempo. Em relação ao ritmo, há a ocorrência da sincopa, alusão à sincopa no que se refere aos contratempos e também às quiálteras.

O autor define bem algumas das características do choro:

<sup>150</sup> 1. Principal clarinetist sounds tuning reference joined by principal tuba. Both of these players use an electronic tuner. (No other member of the band is allowed to use a tuner.) (The clarinet and tuba MUST be held responsible to have their instrument warmed-up and in tune before they sound the tuning pitch.) 2. All sing Concert Bb (or Concert F). 3. Principal players from each section sound the tuning note and make adjustments as necessary, while band is still singing. 4. Repeat step 1. 5. All sing Concert Bb (or Concert F). 6. Principal players sound the tuning note followed by the remainder of players in each section (JAGOW, 2007, p.70).

<sup>151</sup> ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro*. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: 1999.

Os elementos musicais característicos do choro são, no seu aspecto estrutural, de natureza melódica, harmônica e rítmica, sendo que, num conjunto típico de choros, eles estão distribuídos entre os seus diferentes instrumentos. Tais elementos estruturais, entretanto, não são originais nem exclusivos do choro, e sua simples ocorrência não é suficiente para defini-lo como tal. Existe ainda um outro aspecto importante, que é a maneira como ele deve ser executado, e que está relacionada com práticas interpretativas específicas da música popular, tais como uma sonoridade leve que permita manter a textura transparente, realização do ritmo de forma relaxada em relação ao pulso, uma articulação que enfatize a sincopa, e forma de frasear, geralmente sem exageros de dinâmica. (ALMEIDA, 1999 apud SANTOS, 2001, p.5)

## **2.Sugestões de obras para execução**

**Quatro Danças Brasileiras (IV. Choro)** - (Música: Hudson Nogueira. Brasil: FUNARTE, 2008).

**Dengoso** - (Música: Manuel Rodrigues da Silva. 3.a Ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000).

## **APRECIÇÃO MUSICAL**

### **1. Sugestões de obras**

**Vou Vivendo** – (Benedito Lacerda/Pixinguinha, faixa 8) Encarte do CD: Benedicto Lacerda e Pixinguinha. Intérprete: Benedicto Lacerda e Pixinguinha. Gravadoras RCA/ BMG – LP/1966 e CD/2004.

**Choro Bandido** – (Chico Buarque/Edu Lobo. Arranjo: Paulo Jobim, faixa 3) Encarte do CD: *Minha Alma Canta*. Intérpretes: Alceu Reis e Márcio Mallard (violoncelos), Paulo Jobim (violão) e Tom Jobim (voz e piano). Participação especial: Chico Buarque (voz). Gravadora Lumiar Discos – 1997.

### **2. Sugestão de temas relacionados ao choro**

- \* Explicar a origem do nome choro;
- \* Citar o que há de comum entre o choro e outros gêneros europeus como o *Schottische*, a *Polka* e a *Valsa*;
- \* Descrever a diferença entre choro e chorinho;
- \* Apresentar a formação tradicional dos grupos de choro;
- \* As obras, compositores e intérpretes.

## **COMPOSIÇÃO/ LITERATURA MUSICAL**

### **1. Arranjando um choro**

Neste exercício o mestre poderá propor que a banda crie um arranjo para acompanhar um determinado choro proposto por um dos alunos. No momento em que o aluno começar a tocar choro, o mestre permite que outros alunos façam intervenções. Na medida em que as ideias vão aparecendo e dando certo, o mestre define em comum acordo com os alunos os trechos que farão parte do arranjo final. O mestre poderá fazer comentários sobre a tonalidade, forma e características do choro escolhido, para facilitar a imersão dos alunos.

## 2. Sugestão de composição

Propor aos alunos que componham um choro para seus naipes. No ensaio seguinte, o mestre poderá abrir espaço para que os grupos se apresentem. A percussão poderá ser incluída em todos os naipes. Algumas informações, como número de compassos e os ritmos básicos, poderão ser sugeridos pelo mestre.

## Conclusão

A pesquisa concluiu haver ênfase nos parâmetros musicais da execução e técnica no decorrer dos ensaios pesquisados. Estes dois parâmetros, em muitos casos, são utilizados em grande quantidade, porém com baixa qualidade. Verificou-se também que nos ensaios pouco é feito nos campos de composição (composição e improvisação), apreciação musical e estudos de literatura musical. Após a obtenção dos resultados iniciei a construção de exemplo de quatro propostas de Ensaio-aula. O mesmo pode ser repetido quantas vezes o mestre julgue necessário para assimilação do conteúdo pelos alunos da banda. Além disso, algumas das atividades propostas apresentam mais de um parâmetro do modelo C(L)A(S)P, ou seja, ao desenvolvermos, por exemplo, a técnica, também é possível trabalhar a literatura musical.

## Referências

JAGOW, Shelley. *Developing the Complete Band Program. Teaching Instrumental Music*. Meredith Music Publications, 2007.

RUSH, Scott. *Habits of a Successful Band Director. Pitfalls and Solutions*. Chicago: GIA Publications, Inc., 2006.

SANTOS, Rafael dos. *Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali*. Per Musi. Belo Horizonte, v.3, p.5-16, 2001, CD.

SWANWICK, Keith; TILLMAN, June. *The sequence of musical development: a study of children's composition*. British Journal of Music Education, v.3, p.305-339, 1986.

\_\_\_\_\_. *A Basis for Music Education*. Windsor: NFER Nelson, 1979.

\_\_\_\_\_. *Music, Mind e Education*. London: Routledge, 1988.

## “Não serve pra nada... só pra delirar”: sambas, forrós e a construção de um imaginário de brasilidade em bares da Baixa do Porto

Lucas Wink<sup>152</sup>

Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** The presence of Brazilian popular music outside Brazil is a phenomenon in constant rise since the 1990s. In the case of Portugal, for what it concerns the city of Oporto, this can be noticed prominently in the bars located in the area of the city touristically defined as “Baixa do Porto”. Considering the presence of this reality in the night events of this region, it is possible to perceive the construction of an imaginary of Brazilianness, promoted through the practice of samba and forró. Through an ethnomusicological research conducted at University of Aveiro, this study seeks to understand how this imaginary is constructed in the areas of night sociability in “Baixa do Porto, specifically the places marked by samba and forró sonorities.

**Keywords:** music in night bars; imaginary of Brazilianness; passage of music and musicians; national/transnational.

Esse texto é fruto de uma pesquisa que está sendo desenvolvida dentro do programa de mestrado em Música da Universidade de Aveiro na qual discorro sobre a construção de um imaginário de brasilidade por meio da prática de *música brasileira* em bares localizados na região da Baixa do Porto, na cidade do Porto, em Portugal. Por *música brasileira* eu entendo aquilo que Sardo (et. al 2012) define como “um repertório musical relativo à música popular, veiculado pelo mercado fonográfico e, hoje, pelos diferentes *media*” (p.58). Ainda que inúmeros gêneros estejam inseridos dentro dessa categoria, procurarei centrar meus argumentos em dois deles: o samba e o forró.

Este estudo sustenta-se em literatura acadêmica, sobretudo dos domínios da etnomusicologia e antropologia, em trabalho de campo desenvolvido entre 2014-15 em bares da cidade do Porto, com observação participante no *Rua Tapas e Music Bar*, e com músicos, empresário e pessoas que frequentam estes estabelecimentos. Parte desse trabalho foi realizado em parceria com Felipe Vargas, um dos primeiros músicos que comecei a estudar e que, entretanto, se tem vindo a interessar por documentar práticas musicais do Brasil na cidade do Porto.

### **A música brasileira em Portugal: o caso da cidade do Porto**

A presença da *música brasileira* em um contexto não-brasileiro é um fenômeno que, conforme discorre Díaz (2006), encontra-se em movimento de ascendência desde a década de 1990. Trabalhos acadêmicos recentes como aqueles produzidos por Pires (2008), Guerreiro (2012) e Hoskin (2014), apesar de serem desenvolvidos sob eixos operativos distintos, corroboram a presença de música do Brasil em importantes centros urbanos europeus contemporâneos, em Barcelona, Lisboa e Madrid, respectivamente. No que tange à cidade do Porto, esta é uma realidade que está presente em práticas cotidianas há mais de 20 anos, como irei documentar. Segundo os depoimentos dos músicos entrevistados que residem e atuam neste centro, um número expressivo de portugueses experienciou gêneros musicais populares do Brasil por meio das telenovelas que eram transmitidas pelas emissoras televisivas portuguesas na década de 80 e 90. Conforme me contou Sérgio Guri, músico português praticante de samba e forró na cidade

---

<sup>152</sup> Email: lucaswink@ua.pt

do Porto, tais produções propiciaram um dos primeiros contatos com a música popular brasileira:

eu passei uma fase nos anos 80 aqui em Portugal que nós fomos muito influenciados pelas telenovelas [...] telenovela tipo “Tieta do Agreste”, “Pedra sobre Pedra”, [...]... então tinha muita música, e aquela música mexia comigo porque eu entendia o que eles diziam, não é? Mas não era música portuguesa que a gente ouvia na rádio aqui! (entr. Sérgio Guri, músico).

O depoimento de Sérgio levanta uma outra questão importante para se perceber o processo de inserção da *música brasileira* na cidade. O músico, ao fazer menção ao fato de que essa música “mexia” consigo porque conseguia “entender o que eles diziam”, corrobora a ideia de que a língua foi um dos fatores cruciais nesse processo. Essa ideia é ilustrada de uma maneira mais clara ainda pelo empresário português Nuno Garcez, dono do Rua Tapas & Music Bar:

[...] nem todo o português fala inglês, ou francês, ou italiano e consegue perceber as [...] mensagens das letras e das músicas da mesma forma que percebe a música brasileira. A nossa língua é comum, embora talvez para um brasileiro seja complicado perceber um português, se ele falar depressa, ou se não articular bem as palavras. Para um português é a mesma coisa que estar a ouvir alguém a falar português. A língua, para nós, é exatamente a mesma que a nossa. Portanto nós percebemos as mensagens das músicas, percebemos [...] toda a mensagem que está na música brasileira [...] numa forma que não percebemos outros estilos de música (entr. Nuno Garcez, empresário).

### **Processo de apropriação: da audição à mobilização do corpo para a dança**

Conforme a língua portuguesa facilitava o processo de incorporação de uma realidade inserida nas práticas cotidianas portuguesas por meio das telenovelas, alargavam-se os meios que permitiam que o público a experienciasse. A sua inclusão em locais de entretenimento noturno, mais especificamente naqueles que dispunham de músicos atuando ao vivo foi o próximo passo para que ela se firmasse como uma oferta cultural. O depoimento de Aldir Lucena, músico brasileiro que reside no Porto desde 1993 com o objetivo exclusivo de exercer essa profissão, se mostra útil para elucidar a relação que o público português frequentador dos seus concertos mantinha com essa realidade há 22 anos:

como eu cheguei cá em 93, acompanhei boa parte da música brasileira que se faz aqui em Portugal, mas no nosso caso em particular no Porto. Eu vejo que as coisas mudaram e mudaram muito, porque antigamente era mais complicado mexer com os portugueses, as pessoas não tinham muito conhecimento. A gente tocava um forró e ninguém sabia o que era um forró na época, né? [...] E às vezes íamos a bares que a gente percebia que realmente as pessoas gostavam da música [...] mas ainda não se identificavam, não sabiam como dançar, não sabiam como se mexer, como interagir conosco. E aplaudiam no final! A gente achava aquilo tudo muito esquisito, porque no Brasil a gente tá habituado a tocar, as pessoas dançarem e entrarem no ritmo [...] As pessoas hoje em dia [em Portugal] participam muito mais” (entr. Aldir Lucena, músico).

Como se observa, em um primeiro momento a *música brasileira* entrou nos espaços de entretenimento noturno através de um consumo que privilegiava a audição. Esse modo de consumo é interpretado por Aldir como o resultado da falta de conhecimento do público frente a uma realidade que na época ainda era uma novidade. Para o músico, o passo crucial para a integração da música brasileira no cotidiano português consistiu na mobilização do corpo para a dança. Quando o público português incorporou a dança como uma conduta a ser seguida em contextos onde a sonoridade era a do forró, por exemplo, passou a reagir e a interagir com outro nível de participação, correspondendo agora às expectativas de músicos como Aldir.

### **Mudanças pelo caminho**

O fato de “as coisas estarem diferentes” em 2015, conforme mencionado por esse interlocutor, não diz respeito somente à inserção da dança dentro de um suposto conjunto de normas comportamentais a serem obedecidas nos contextos marcados por *sonoridades brasileiras*. Ilen Monteiro, outro músico brasileiro residente e atuante nessa cidade desde 1996, enxerga mudanças de outra ordem. A primeira diz respeito a uma diminuição de mercado. A sua experiência como músico no período em que considera o auge da música brasileira no Porto, entre os anos de 1997 e 1999, leva-o a afirmar que hoje em dia não existe a mesma oferta como a de há 15 anos atrás. Em tom de nostalgia, o brasileiro chama a atenção para a quantidade de músicos, de público e de espaços de entretenimento noturno que hoje já não existem:

quando eu cheguei no Porto tinham sete casas brasileiras com música brasileira de terça a domingo, com no mínimo uma banda tocando [...] no mínimo um trio tocando... então, [...] de terça a domingo, vinte e um músicos tocando. E isso em casas de brasileiros. Fora as casas que faziam a música brasileira aos finais de semana, ou em dias esporádicos (entr. Ilen Monteiro, músico).

A segunda mudança diz respeito ao tipo de *música brasileira* que se executava nos espaços de entretenimento noturno. Ao fazer referência ao repertório que apresentava em tais locais juntamente com o seu grupo, O Dança e Balança, Ilen explica que o que “funcionava” na época era uma música de apelo mais comercial, de massa, produzida pela indústria musical baiana e vendida e reproduzida aqui sob o rótulo do “axé music”. Nas suas palavras essa categoria ganha uma irônica e interessante terminologia:

[...] O Dança e Balança era dentro desse estilo de sucessos. Sucessão. Na altura, Daniela Mercury, Terrasamba, É o Tchan, [...] era uma banda de *música PRAPULAR brasileira* (entr. Ilen Monteiro, músico).

Dentro desse quadro de transformações, Ilen chama a atenção, no entanto, para a atual emergência de um fenômeno musical que surge como uma alternativa para aqueles que trabalham com essa música na cidade. Tal fenômeno vem surgindo em um contexto de

entretenimento noturno em uma região central da cidade e diz respeito não somente a prática do samba<sup>153</sup>, como aponta o músico, mas também de forró, como pude constatar.

### **A minha experiência no campo: o samba e o forró na Baixa do Porto**

Essa última constatação feita pelo meu interlocutor não passou despercebida pelo meu olhar desde o momento que passei a viver na cidade do Porto, em setembro de 2014. Motivado tanto pela minha condição de músico como também pelo posto de estudante de etnomusicologia interessado em discorrer a respeito de práticas musicais urbanas, não demorei para perceber a presença da *música brasileira* nesse conjunto de práticas, mais especificamente naquelas existentes em bares noturnos. Primeiro, ao buscar ampliar meu conhecimento relativo a esse universo, percebi que tais práticas eram pequenos fios de um tecido musical urbano noturno contínuo e concomitantemente costurado por uma série de personagens na região central da cidade: a "Baixa do Porto". Em um segundo instante notei que dentre a grande miríade de fios que o formavam, aqueles que carregavam características de uma musicalidade do Brasil, neste caso, o samba e o forró, pareciam ter maior realce perante os demais.

Quando percebi que muitas das "melhores noites"<sup>154</sup> de muitos estabelecimentos localizados na região eram aquelas nas quais se observava a presença de um desses dois gêneros, as primeiras questões que pude formular foram as que diziam respeito a dois agentes que contribuem para a existência dessa realidade: primeiro, os proprietários dos bares e, mais tarde, os frequentadores. Quais são as razões, então, que levaram os donos desses estabelecimentos a apostar e reservar algumas das suas "melhores noites" para a realização de eventos festivos nos quais fossem apresentados o samba e/ou o forró? De que forma a prática desses dois gêneros musicais articularia os seus interesses comerciais com o interesse dos seus clientes? O que será que o público buscaria encontrar nos estabelecimentos de entretenimento noturno marcados por essas duas *sonoridades brasileiras*?

### **O imaginário de brasilidade**

A partir do delineamento dessas questões, pude buscar interpretação para determinados fatos que aconteciam comigo em situação de campo. A partir de uma série de ocasiões em que eu estava nas noites de samba ou forró levadas a cabo pelo *Rua Tapas & Music Bar*, na qual os meus inquiridores – esses majoritariamente de nacionalidade portuguesa<sup>155</sup> – esperavam que eu agisse aos moldes de um brasileiro, pude constatar que tais indivíduos tinham em suas mentes um Brasil construído em uma série de imaginações. Tais imaginações se faziam notar ainda, por exemplo, segundo aquilo que denominei de "conjunto de palavras-síntese"<sup>156</sup> que constantemente emergiam dos seus diálogos quando

---

<sup>153</sup> Ilen argumenta ainda que este é um samba específico, aquele que no Brasil se cultivava nas décadas de 20 e de 30 do século passado e que o músico "carinhosamente" designa como "samba semente", devido ao fato de cronologicamente pertencer a um período anterior ao samba de raiz. Entretanto, conforme reparei, o samba rock, o samba canção e o samba raiz também estão presentes nos bares da região.

<sup>154</sup> Utilizo o termo melhores noites com a intenção de me referir aos dias considerados pelos donos de estabelecimentos como os economicamente mais rentáveis. Geralmente de quarta-feira a sábado.

<sup>155</sup> Conforme me contou Nuno Garcez, dono do bar, este é o maior público do estabelecimento.

<sup>156</sup> Caipirinha, sol, praia, carnaval, samba, futebol, alegria, felicidade, hospitalidade, dentre outras.

estes pareciam querer mostrar que conheciam o país do sujeito com quem dialogavam. Logo, busquei compreender alguns fatores que operassem a favor da construção do que designei como “imaginário de brasilidade” no imaginário do público português que frequentava tais eventos. Para isso, me servi de considerações encontradas no trabalho de autores como Wellington Lisboa (2008), Luciana Mendonça (2007), Wellington Machado (2004) e Jessé Sousa (2009).

Para Lisboa, o processo de construção de uma identidade brasileira em Portugal está diretamente relacionado com os produtos culturais difundidos pela mídia televisiva local, como as telenovelas já mencionadas anteriormente, e pelas indústrias culturais brasileiras atuantes nesse país. A música, conforme discorre, é um dos produtos que contém uma grande quantidade de elementos simbólicos que agiram em prol da cristalização de uma brasilidade no imaginário português. O “axé music”, que faz da “sensualidade, da alegria e do gosto pelo sexo” (Lisboa 2008, 34) os principais elementos para a sua construção, conforme discorre o autor, funcionou como uma entidade detentora e reprodutora daquilo que o senso comum reconheceria como símbolos identitários brasileiros. Mendonça é outra autora que também atribui significado a música brasileira nessa construção. Porém, chama atenção principalmente àquela veiculada por um conjunto de práticas culturais urbanas, nas quais além do axé figuram o samba, a mpb e, segundo suas palavras, a música popular de massas. A estudiosa corrobora a ideia ainda de que, embora nos espaços compartilhados por brasileiros e portugueses as celebrações dessa brasilidade possam ser as mais variadas, “em todos os casos, no imaginário português, é nítida a associação entre música brasileira e festa, descontração, alegria” (Mendonça 2007, p.153). Vale dizer ainda, conforme apontam outros dois autores, que outros protagonistas também têm responsabilidade nessa construção. Igor Machado, ao discorrer a respeito dos imigrantes brasileiros residentes na cidade do Porto, demonstra como tais atores trabalham em prol da sua própria exotização a partir da exaltação de traços de brasilidade que funcionam como uma ferramenta auxílio para a sua inserção no mercado de trabalho português. Jessé Souza é outro estudioso que também reflete sobre o tema a partir de uma perspectiva do contributo dos brasileiros. O sociólogo, ao declarar que esses são o povo da alegria, do calor humano, da hospitalidade e do sexo, corrobora a ideia de que todo o brasileiro é responsável pela construção de um chamado “mito de brasilidade”. Tal mito, para o autor, seria a forma por excelência para a produção de um sentimento de solidariedade e de pertencimento coletivo que permitiria conceber uma ideia de nação tal qual definida no sentido moderno.

### **Considerações finais**

Por meio das considerações encontradas no trabalho desses autores, juntamente com aquilo que experienciei no campo, é possível perceber que uma suposta identidade brasileira tem sido arquitetada em uma série de idealizações, e experienciada em diferentes contextos na cidade do Porto. Ao longo deste estudo utilizei a expressão “música brasileira”, um designativo que remete sobretudo para discursos dos media sobre a música do Brasil. Como foi observado, nos bares noturnos portugueses a expressão referiu-se a diferentes gêneros musicais ao longo dos últimos vinte anos: ao axé, e, mais recentemente, ao samba e ao forró, revelando que se trata de um conceito que é mutante. O fato de atualmente ser possível encontrar na Baixa do Porto a emergência de duas práticas



*musicais brasileiras*, deve, ao meu ver, ser compreendido à luz desse fenômeno e dos agentes que possibilitam a sua existência.

Por parte dos empresários, pode-se pensar na existência de uma visão empresarial que tem por intenção rentabilizar economicamente esse imaginário ao contratar músicos e grupos para a execução de um repertório de samba e de forró. Arrisco dizer ainda que para os donos desses estabelecimentos estes dois gêneros seriam, dentre os outros estilos brasileiros que circulam no país e que já representaram a *música brasileira* em uma época considerada de apogeu por um dos meus interlocutores, os que reproduziriam uma “autêntica brasilidade” que responderia às expectativas de seus clientes. Entretanto, levanto a hipótese de que para alguns deles, além dos objetivos comerciais, o ato de promover noites de samba e de forró seja uma maneira pessoal de se manter próximo a um universo brasileiro que adquiriu importância ao longo das suas vidas. Nuno Garcez, por exemplo, dono do Rua Tapas & Music Bar, corrobora essa ideia ao me contar a ligação que desenvolveu com o país sul-americano. Primeiro na adolescência, por meio de uma banda que tinha com alguns amigos cujo objetivo era tocar bossa nova, depois com frequentes viagens realizadas ao Brasil e, por fim, com o casamento com uma brasileira. Para os frequentadores portugueses, ter à sua disposição na Baixa do Porto um Brasil construído em tais idealizações significa a possibilidade de experimentar e de usufruir da alegria, da felicidade, da hospitalidade e do calor humano que possivelmente são atenuados na sua vida cotidiana. E a *música brasileira*, representada nesse contexto pelo samba e pelo forró, teria a capacidade de promover esse estado de bem estar. As palavras do músico Aldir Lucena ilustram essa ideia:

eu acho que os portugueses veem na música brasileira acima de tudo alegria. Acho que um traço da nossa música é a alegria. [...] e a brasilidade da coisa está aí, uma música positiva! Uma música que te coloca pra cima, que durante alguns momentos tu não sabes o que é tristeza! (entr. Aldir Lucena, músico).

Estar nos espaços marcados pela sonoridade do samba e do forró é estar, mesmo que momentaneamente, em um universo à parte daquele que lhes é habitual, em um mundo onde é possível usufruir de determinadas atividades de lazer e de sociabilidade como o conversar, o cantar, o dançar, o beber, o flertar e o festejar. No entanto, é importante dizer ainda que o papel que tais atores desempenham nesses eventos não é somente o de fruição e de deleite. A dança, o canto e o bater de palmas, por exemplo, são contribuições ativas para a produção de som e de movimento necessário para que o evento seja bem sucedido. Juntamente com Turino (2008), pode-se afirmar que a performance que esses indivíduos desempenham é uma performance participatória. Mesmo que haja uma aparente diferença existente entre músico/público marcada, por exemplo, pelas binariedades palco/pista de dança, microfone/voz natural, iluminação/escuridão – e que seriam características inerentes ao que o autor entende como “presentational music” – nesse caso, no entanto, ainda continua sendo possível conceber esse tipo de performance como participatória. “It’s a participatory performance that simply involves different functional roles – instrumentalists, singers, and dancers” (Turino 2008, p.52).

Por fim, não posso deixar de fazer menção aqueles que, ao meu ver, são os principais agentes na promoção desse imaginário: os músicos e os grupos musicais. Ao praticarem o samba e o forró, promovem diretamente tal imaginário, uma vez que os seus veículos de expressão e comunicação com a audiência são repletos de referências indexais, na

acepção de Peirce (cit. in Turino 2008), que serão decodificados como alusivos ao Brasil. A ideia de alegria, de festa, de celebração, de delírio, uma espécie de ode ao bem estar, é transmitida de forma explícita por tais atores. Seja através das letras das músicas que interpretam, cantadas em um idioma que permite a rápida compreensão do público português, seja através do material publicitário que utilizam para divulgar ao público as suas apresentações. “Não serve pra nada... só pra delirar”, que dá título à esse texto, por exemplo, é a chamada publicitária para o concerto de samba-rock do músico brasileiro Felipe Vargas que acontece mensalmente no *Rua Tapas & Music Bar*, no qual eu venho o acompanhando à bateria nos últimos meses.

### Referências

Diaz, Adonay Ariza. 1997. *A música brasileira no contexto das tendências internacionais*. Trabalho apresentado no Intercom 1997. São Paulo: ECA – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Guerreiro, Amanda. 2012. *Músicos Brasileiros em Lisboa: Mobilidade, Bens Culturais e Subjetividade*. Tese de Mestrado. Universidade de Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

Hoskin, Gabriel. 2014. “Music and cultural diversity among brazilian migrants in Madrid”, Spain. *Música e Cultura – Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Vol. 9. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/284>.

Lisboa, Wellington Teixeira. 2008. “Reminiscências coloniais e sentidos midiáticos: a identidade brasileira em Portugal”. *Perspectivas de la Comunicación*: vol 1, nº 2: 30-38.

Machado, Igor José de Renó. 2004. *Apontamentos para uma etnografia da imigração brasileira no Porto, Portugal*. Disponível em <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IgorMachado.pdf>>

Mendonça, Luciana Ferreira Moura. 2007. “Sons e Ritmos da cidade: interrogações sobre a interculturalidade e o cotidiano urbano”. *Tomo*: São Cristóvão- SE, nº11, 139-159.

Pires, Bianka. 2008. “Fiestas Brasileñas: La recreación del ambiente festivo brasileño em Barcelona” in Martí, Josep. 2008. *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Departamento de Antropología de España y América. 189-215.

Sardo, Susana; Godinho, Sérgio; Almeida, Pedro Faria de. 2012. “Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música”. *Camões: revista de letras e culturas lusófonas*, 21: 57-67.

Sousa, Jessé. 2009. *A Ralé Brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life*. Chicago: The University of Chicago Press.

## Contemporary Music, Unofficial Languages, Subaltern Voices: Composing Musical Pieces on Sicilian Texts

Marcello Messina<sup>157</sup>

Universidade Federal do Acre, Brasil

**Abstract:** This paper documents the composition and performance of two rare examples of musical pieces that use sicilian poetry as their textual material, namely, emanuele casale's *composizione per voce* (1997), written on a contemporary poem by catanian poet biagio guerrera, who also premiered the piece in 1998; and my own composition *senza cialoma*, on a selection of 19th century sicilian street poems, premiered in 2013 by the gnu ensemble. A variety of materials, ranging from interviews with the composers to programme notes, weblogs and personal correspondence, is used as evidence alongside the content of the musical works, in order to explore the political implications of composing music in sicilian.

**Keywords:** Sicilian language, Composition, Contemporary music.

This paper takes as a starting point the denounce of the subordinate status of Sicily within the Italian political, economic, social and cultural context, produced in turn by the persistence of a de facto ethnocentric and monoglottic regime in the country, which subordinates Sicily and the South of the country to the Centre-North (Dickie, 1994; Dickie, 1997; Pugliese, 2008). The various by-products of this situation range from the island's political and economic marginalisation in the context of national and continental interests, to several social problem, such as ever-growing unemployment and mass emigration. As evidences of this status-quo, it is sufficient to mention the recent investment gap in key areas such as railways and kindergartens, both in the range of more than 95% for the North against less than 5% in the South (Cannavale, 2014). The emigration from Sicily is massive, and around 70.000 people left between 2012 and 2013 (Tondo, 2014). Sicily is also the poorest Italian region in terms of average income (Corriere del Mezzogiorno, 2015) and the unemployment rate in the island is 21.0%, against the national Italian average of 12.2% and the Southern Italian average of 19.7% (Sicilia Informazioni, 2014).

To these issues, one needs to add the partial and north-centric historical narratives, endorsed by the national institutions as to two of the founding historical moments of the Italian nation, i.e. the 1861 Unification and the second post-war period; and, complementary to this, the continuous defamation and criminalisation of Sicilian identity, not only in national media, but also diffused in every strata of society; finally, it is necessary to mention the violent hegemony exerted over Sicilian territory by the Mafia (or the mafias), who are often colluded with national institutions, and whose profits are often utilised elsewhere in Italian and European territory – the criminal organisations' military domination over the island appears, at least, bizarre when one thinks about the intense deployment of the Sicilian territory for NATO and US military installations. All these elements combined together can help visualise the picture of Sicily as an oppressed territory.

### The Status of the Sicilian Language

Sicilian is not recognised officially as a language despite possessing a large amount of oral and written traditions. Its non-recognition is also arbitrary if contextualised within the Italian legislation, which recognises other regional languages such as Sardinian or Friulan (Cravens, 2014, 211). Furthermore, while being still regularly spoken by a relatively high

---

<sup>157</sup> Email: marcellomessina@mail.ru

portion of the population, Sicilian is slowly becoming at risk of extinction, especially among new generations, to the point of being classified as “vulnerable” in the 2010 edition of the UNESCO Atlas of the World’s Languages in Danger (Table 1) (Moseley, 2010; Morreale, 2012).

In this context, the use of Sicilian in creative cultural production could represent an open political act, according to Rancière’s formulation of the concept of politics, namely the deliberate disruption of the logic that governs the established order:

*Egalitarian effects occur only through a forcing, that is, the instituting of a quarrel that challenges the incorporated, perceptible evidence of an inegalitarian logic. This quarrel is politics. [...] Politics is not the general art of governing human assemblies by virtue of some principle inherent in the definition of a human being. It is the accident that interrupts the logic by which those who have a title to govern dominate – a title confirmed only by the fact that they do dominate. (Rancière, 2004, 5-6).*

ID	Name	Country	Country code	Language code ISO639-3	Degree of endangerment
2268	Sian	Malaysia	MYS	spg	Severely endangered
1430	Sibe	China	CHN	sjo	Severely endangered
680	Siberian Tatar	Russian Federation	RUS	tat	Definitely endangered
<b>1023</b>	<b>Sicilian</b>	<b>Italy</b>	<b>ITA</b>	<b>scn</b>	<b>Vulnerable</b>
1504	Sierra Puebla Nahuatl	Mexico	MEX		Definitely endangered

Table 1. A snapshot from the dataset of the UNESCO Atlas of the World’s Languages in Danger (Moseley, 2015), showing the status of Sicilian as a vulnerable language.

In a study on Fabrizio De André’s album *Indiano*, Riccardo Orlandi unveils an important connection between the use of Sardinian and Rancière’s concept of politics. He argues that, while songs such as *Ave Maria* do not convey explicit political messages, they “forc[e] us to acknowledge the presence of a whole section of society” (Orlandi, 2015). Thus, the Sardinian language, while not used denotatively to describe “the social situation of Sardinian people”, is employed to force the listeners to “experience its sound, its musicality, and its unsolvable difference with the national language” (Orlandi, 2015). The same observations made by Orlandi about Sardinian can be applied to the use of

Sicilian in creative cultural production. The purpose of this paper is documenting two attempts to set texts in Sicilian within the context of contemporary classical music, namely Emanuele Casale's *Composizione per voce* (1997) and my own composition *Senza cialoma* (2013). In this work, I will seek to explore the political implications of setting Sicilian texts to music, and in particular, I will discuss whether contrasting approaches to the recurrent textual *topoi* of the Sicilian/Mediterranean tradition can converge towards comparable emancipatory narratives.

### **Emanuele Casale's *Composizione per voce***

*Composizione per voce* for solo voice was written in 1997 by Emanuele Casale, on a text by Catanian poet Biagio Guerrera, who also premiered the piece at the Catania Fish Market (*Piscaria* or *Pescheria*) in 1998. Guerrera wrote the poem after Casale had already composed the music (Messina & Casale, 2014). They chose to use a poem that does not follow any particular narrative structure:

*"In our intentions it was written almost as a stream of consciousness, in which the meaning of each sentence has no connection with what comes before and after. Biagio tried to avoid clichés as much as possible"* (Messina & Casale, 2014).

The poem, however anti-narrative, still seems to refer to some recurrent *topoi* of Sicilian/Mediterranean culture, such as emigration, oppression, lamentation, revenge, to the point that "one can still perceive some sort of rhetoric, especially in the passages about death" (Messina & Casale, 2014). Thus, the poem's *incipit* seems to narrate the aftermath of a massacre, with references to dead bodies, still haunting the memory of one person, in the middle of general indifference:

*Comu paroli*

*i corpi ri sti carusi morti,  
s'assicutunu,  
girunu ccà e ddà.*

*Like words,  
the bodies of these dead boys,  
chase each other,  
hang around, here and there.*

*Je nuddu chiangiu,  
je nuddu capiu.  
Sulu idda sa,  
janca facc'i luna.*

*And nobody cried,  
and no-one understood.  
Only she knows,  
with her moon pale face*

The poems continues by accumulating images that apparently evoke a very recognisable narrative, namely the story of someone who emigrated and then died, together with other people: the story seems to be deliriously told by this person's mother, who has gone insane and blames people's indifference towards the tragedy, to the point of contemplating committing suicide, or taking revenge, by means of a bladed weapon. Even the most hallucinated passages seem to be coherent with this hypothesised storyline. For instance, the passage below, that mentions a red bat that flies away, seems to be a metaphorical reference to emigration:

*Taddarita russa,  
vula via.  
Lassa la terra ppo mari.  
Ai ai addiu.*

*Red bat,  
fly away.  
Leave the mainland for the sea.  
Alas, farewell.*

The music is characterised by a wealth of microtonal inflections and vocal glissandos (Example 1), which, in Casale's intentions is not meant to "sound like our traditional songs, neither in terms of interval nor in terms of formal structure" (Messina & Casale, 2014).



Example 1. Microtonal inflections in excerpt from *Composizione per voce* (bar 2).

However, I have argued that the microtonal inflections might recall the intonation of some Sicilian accents – Catanian in particular – and that the use of a solo voice might be associated to the funeral lament typical of the Mediterranean. Casale agreed with my points:

*“There are in fact some deliberate references to traditional culture, such as the use of solo voice and the marked expressiveness of the piece as a whole. Biagio and I were also thinking about funeral laments when I was writing the piece. The Sicilian speech inflections were definitely less intentional: surely I have listened so many times to the cries of the peddlers in the street – especially when I was I child, in the 70s and 80s, I was exposed to so many of these things, which later*

*must have been processed unconsciously by my mind.” (Messina & Casale, 2014).*

My interpretation appears to be coherent with those of the authors of some programme notes that were used at public performances of the piece: Gaetano Mercadante connects the piece with traditional music, and interprets the poem as a “funeral lament for the son’s death” (Mercadante, n.d.); while Andrea Agostini focusses on the reformulation of the traditional as a ritual (Agostini, n.d.).

To summarise, despite Casale’s declared intentions, *Composizione per voce* seems to evoke a clear narrative, with clear cultural references to specific Sicilian traditions and *topoi*. On the contrary, Casale maintains that he and Guerrera agreed on the need to avoid a narrative structure in order to elude the construction of a Sicilian rhetoric, or rather to avoid any implicit self-orientalism. While acknowledging that the work can actually direct the reader/listener towards similar interpretations to those identified here and in the programme notes by Mercadante and Agostini, Casale finally objects that the construction of a precise narrative could depend on the semantic connotations that are commonly associated to the use of Sicilian:

*“I wonder if it’s the reader/listener who tends to construct some sort of ‘Sicilian rhetoric’ on the basis of common linguistic/semantic associations... I mean, would the same poem evoke the same things were it written in German?” (Messina & Casale, 2014).*

Casale went on to argue that this tendency to imply specific semantic associations is probably at the basis of his choice of not using Sicilian again in compositions (personal conversation, 2013). While this is certainly a shame, *Composizione per voce* remains an extremely successful piece.

### **My piece Senza cialoma (2013)**

In many ways, my approach to setting Sicilian texts was the opposite of Casale’s: I deliberately chose to set poems whose content was consistent to some of the recurrent Sicilian topics avoided by Casale. In doing so, I ran the obvious risk of perpetrating the same rhetoric that Casale tried to avoid, as if using Sicilian as a language necessarily had to involve the choice of a selected number of particular topics, all connected, eventually, with the subordinate condition of the island. *Senza cialoma* (“noiselessly”) for flute, clarinet, percussion, piano 4 hands, soprano, violin and violoncello, was premiered in Rio de Janeiro on 1 December 2013, as part of the Festival Internacional Compositores de Hoje.

I looked at poems and songs collected in Sicily between 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century by Lionardo Vigo, Salvatore Salomone Marino and Antonino Uccello. The latter’s work, in particular, reunites some of the poems collected by the former two intellectuals into a single volume, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani* (1978), which is totally dedicated to the reactions to the events occurred immediately before and immediately after Italian Unification. The authors of the poems are street poets, people of the lower classes, who express mixed feelings about the historical events: some of them see glorify the new rulers for having liberated them from the Neapolitans; some of them idolise the figure of Garibaldi, the military leader that conquered Sicily and the continental South; after the initial glorification, some express disillusionment towards the new rulers and describe them as new tyrants and oppressors. These fragmented, and often contradictory, voices are ordered by Uccello in chronological order, with the result of narrating a collective story that begins with hope and enthusiasm for the Unification and ends with dissatisfaction, disillusionment, and despair precisely towards

the Unification. In other words, it could be argued that the choice of texts and their chronological arrangements creates a very specific narrative, as if Uccello himself wants to direct the reader towards a determined view of the Unification.

I decided to set three poems from the collection. The first, *Traseru e sunnu ccà* (“They got in and now they’re here”), written by an unknown author and transcribed by Salvatore Salomone-Marino, expresses discontent towards the 1949 invasion of Palermo by the Neapolitans, who suppressed in blood a revolution started the previous year. The second poem, *Lu sissanta* (“The ’60”), written by Andrea Pappalardo and transcribed by Lionardo Vigo, expresses dissatisfaction about Garibaldi’s 1860 landing and conquest of Sicily. Finally, *Ntra setti jorna e menzu* (“In seven days and a half”), written by S. Di Maggio and collected by Antonino Uccello, narrates the 1866 bloody suppression of the 7 and half days revolt of Palermo.

The three texts to narrate the history of Sicily as a land perennially oppressed by various invaders, the Neapolitans first, and the Italians later, in line with various political agendas that look at independence or strong autonomy for the island. In the piece, I deliberately take the narrative already proposed by Uccello to a further level, with the consciousness that the subaltern voices here are forced under my particular vision of the issue. Surely, there is no intention, on my side, of proposing this as an absolute truth, but rather of proposing a possible alternative to the official historical narrative.

The piece is based on an alternation between three main instrumental sections, a very short instrumental intermezzo and the three songs set from the three poems mentioned earlier (Table 2). While the instrumental sections/intermezzo are composed following generative compositional methods, the songs are characterised by a freer choice of intervallic material, aimed at intuitively evoking Sicilian traditional music.

	Instrumental section	FIRST SONG <i>Traseru e sunnu ccà</i>	Instrumental section	SECOND SONG <i>Lu sissanta</i>	Intermezzo <i>Cialoma</i>	Instrumental section	THIRD SONG <i>Ntra setti jorna e menzu</i>
Soprano		Soprano		Soprano			Soprano
Flute					Flute		Flute
Clarinet				Clarinet	Clarinet		
Perc.		Perc.					
Piano 1				Piano 1			
Piano 2				Piano 2			
Violin				Violin	Violin		
Cello				Cello	Cello		

Table 2. The alternation between instrumental sections and songs in *Senza cialoma*.

There is another substantial difference between the instrumental sections and the songs: while the former use the entire ensemble (except for the soprano), each of the songs employs a different instrumentation. In a way, this configuration reproduces the aforementioned idea of fragmented subaltern narratives collated under the unifying ideology of the composer. On the other hand, the three songs (and the brief intermezzo) are also completely independent from the piece, and could be performed separately by different ensembles. Therefore, to a certain degree, these pronounced differences between the instrumental sections and the songs are intended to highlight an existing tension between the subaltern narratives and my attempts to unify them. In other words, my aim is making it somewhat recognisable that these are independent voices unified a posteriori by my own work, which can nevertheless return to be independent at any moment.



## Final remarks

I have presented two examples of contemporary classical music pieces that use poetry in Sicilian as their textual material, namely, Emanuele Casale's *Composizione per voce* and my own piece *Senza cialoma*. Casale's intention was to set a completely surreal text, devoid of any reference to Sicilian tradition, in order to avoid rhetoric and clichés. I, on the other hand, set text that pointed exactly to the issues that Casale sought to avoid, in order to denounce Sicily's condition as an oppressed territory. It is already possible to recognise that the use of Sicilian is, in both cases, connected to some form of emancipatory politics, either aimed at liberating the language itself from being permanently associated with a number of specific topics, or focussed on the use of these same topics as arguments to demand a renegotiation of the condition of Sicilians.

Both works, in different ways, entail some contradictions connected the content of their textual material. The text set by Casale seems to refer to topics such as emigration, oppression, lamentation, revenge, that were to be avoided in the composer's original intentions, while my work forces three different 19<sup>th</sup> century texts into a specific ideological framework, which does not necessarily reflect the views and aspirations of the original authors. The two works, despite their contrasting approaches to textual material, seem to converge towards similar narratives, ultimately pointing at Sicily's condition as an oppressed and subaltern land. At least part of this is due to the inherent political implications associated to the use of the Sicilian language, coherently with Rancière's formulation of the concept of politics and with Orlandi's argument on the use of Sardinian, as seen above. While I acknowledge that this issue can be highly problematic, to the point of persuading Casale to stop setting texts in Sicilian to music, I claim that it opens up a wealth of creative possibilities.

## Bibliography

- Agostini, Andrea. n.d. "Nota su *Composizione per voce*." Accessed May 13, 2015. <http://emanuelecasale.com/2011/01/01/772/>.
- Cannavale, Alessandro. 2014. "Sud Italia: un pessimo 2014." *Il Fatto Quotidiano*, December 31. <http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/12/31/sud-italia-un-pessimo-2014/1305738/>. [Accessed 13/5/2015].
- Casale, Emanuele. 1997. *Composizione per voce*. Milan: Nuova Stradivarius.
- Corriere del Mezzogiorno. 2015. "In Sicilia il reddito annuo più basso d'Italia: 29% in meno delle altre regioni." *Corriere del Mezzogiorno*, February 19. [http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/palermo/economia/15\\_febbraio\\_19/sicilia-reddito-annuo-piu-basso-d-italia-29percento-meno-resto-d-italia-67a0fad0-b81f-11e4-8eb9-bfb1e281f54c.shtml](http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/palermo/economia/15_febbraio_19/sicilia-reddito-annuo-piu-basso-d-italia-29percento-meno-resto-d-italia-67a0fad0-b81f-11e4-8eb9-bfb1e281f54c.shtml). [Accessed 13/5/2015].
- Cravens, Thomas D. 2014. "Italia linguistica and the European Charter for Regional or Minority Languages." *Forum Italicum* 48 (2): 202-218.
- Dickie, John. 1997. "Stereotypes of the Italian South, 1860-1900." In *The New History of the Italian South: The Mezzogiorno Revisited*, edited by Robert Lumley and Jonathan Morris, 114-147. Exeter: University of Exeter Press.
- Mercadante, Gaetano. n.d. "Nota su *Composizione per voce*." <http://emanuelecasale.com/2011/01/01/772/>. [Accessed 13/5/2015].
- Messina, Marcello, and Emanuele Casale. 2014. "Interview with Emanuele Casale." *Sineris. Revista de Musicología* (16). [http://www.sineris.es/entrevista\\_emanuele\\_casale.html](http://www.sineris.es/entrevista_emanuele_casale.html). [Accessed 13/5/2015].
- Morreale, Giovanni. 2012. "UNESCO list of endangered Languages: Sicilian classified as "Vulnerable"." *Times of Sicily*, April 2. <http://www.timesofsicily.com/unesco-list-of-endangered-languages-sicilian-classified-as-vulnerable/>. [Accessed 13/5/2015].
- Moseley, Christopher, ed. 2010. *Atlas of the World's Languages in Danger*. 3rd. Paris: UNESCO Publishing. <http://www.unesco.org/culture/en/endangeredlanguages/atlas>. [Accessed

13/5/2015].

- Orlandi, Riccardo. 2015. "De André's impegno as political 'disagreement': a case study." paper presented at *Current Trends in Italian Popular Music Studies*. Hull, 18-19 March.
- Pugliese, Joseph. 2008. "Whiteness and the blackening of Italy: La guerra cafona, extracomunitari and provisional street justice." *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, 5 (2).
- Rancière, Jacques. 2004. "Introducing disagreement." *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 9 (3): 3-9.
- Sicilia Informazioni. 2014. "Istat, solo un siciliano su tre lavora. Peggio che nel Sud." *Sicilia Informazioni*, June 10. <http://www.siciliainformazioni.com/100584/istat-siciliano-lavora-nel-sud>. [Accessed 13/5/2015].
- Tondo, Lorenzo. 2014. "L'emigrazione svuota l'Isola ogni anno partono in 35 mila." *La Repubblica*, January 12. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/01/12/lemigrazione-svuota-lisola-ogni-anno-partono-in.html>. [Accessed 13/5/2015].
- Uccello, Antonino. 1978. *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*. Catania: Pellicanolibri.

### **Recordings**

- Casale, Emanuele. 2011. *Composizione per voce*. Performed by Anna Clementi. In *Emanuele Casale: Chamber Music*. MP3. Stradivarius.
- De André, Fabrizio. 1981. *Untitled Album* (known as *Indiano*). LP. Dischi Ricordi.

## Approaching the Liminal in the Performance of Iannis Xenakis' Instrumental Solo Works

Margarethe Maierhofer-Lischka<sup>158</sup>

University of Music and Performing Arts, Graz, Austria

**Abstract:** Among the contemporary music repertoire, the solo works of Greek composer Iannis Xenakis are known to be extremely demanding. In this paper, Theraps for solo double bass is examined applying principles of practice-based research. Using my personal study of this piece as a starting point, questions concerning its practice and performative experience are tackled: how can musicians practise to overcome physical limitations? What can the experience of performing this piece mean for a musician, for the audience?

Applying Turner's idea of the Liminal, combining it with perspectives on the medical and psychophysical side of performing of music, this presents an analysis of Xenakis' solopiece from a complex performer-oriented viewpoint, combining approaches from different disciplines to explain the intense impact of his music.

**Keywords:** Xenakis, Contemporary Music, Performance, Mind-Body-Relation, Liminality.

(Full article published in: *IMPAR, Vol. 1, n. 1*)

---

<sup>158</sup> Email: me.maierhofer-lischka@kug.ac.at

## The effect of pianistic gesture anticipation: interpretive resources and strategies in the practice of *Brasilianas 8 and 12* for piano four hands by Osvaldo Lacerda (1927-2011)

Maria Bernardete Castelan Póvoas<sup>159</sup>  
Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC, Brasil

Luís Claudio Barros  
Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC, Brasil

**Abstract:** This paper examines the *Brasilianas 8 and 12* for piano four hands by Osvaldo Lacerda (1927-2011) from the point of view of integration of gestures among pianists, based on principles of anticipation (Schmidt & Wrisberg, 2010; Sloboda, 2008) and the motion cycle (Póvoas, 1999, 2007). Such an approach leads to an interpretive reflection on the performance of melodic and rhythmic materials for the purpose of optimizing the final performance of each dance or song. Interpretive strategies were applied to some musical passages, taking into account the anticipated trajectory of gestures and movements in the coordinates X, Y and Z on the keyboard. It is understood that the individual practice with appropriate gestures, as in duo situation, will be reflected in the overall piano performance optimization.

**Keywords:** Piano Gesture; Repertoire for Piano Four Hands; Piano Practice Strategies; Movements Cycle; Piano Duet.

### Apresentação – Perspectiva teórica

Grande parte de obras para piano a quatro mãos de compositores brasileiros tem motivação no populário nacional e folclórico, cobrindo amplo conteúdo musical. A realização instrumental deste diverso material apresenta exigências técnico-interpretativas no âmbito da rítmica, da textura "(...) que requerem do pianista habilidades motoras especializadas" (Póvoas 2009, 649). A incidência de eventos simultâneos e próximos entre si para os dois pianistas, muitas vezes em sequência e andamento rápido, além da realização de articulações e rítmicas frequentemente complexas contribuem para o alto nível de desempenho técnico-musical deste repertório. Corvisier & Corvisier (2007, 1) destacam o perfeito entrosamento e a sincronia entre pianistas como características essenciais quando "mais de um executante está envolvido na realização musical".

Sob o ponto de vista da integração de gestos, entendidos como a reunião de dois ou mais movimentos, este artigo concentra a discussão em princípios da antecipação (Schmidt & Wrisberg 2010; Sloboda 2008) e do ciclo de movimentos (Póvoas 1999), aplicados à execução instrumental por dois pianistas ao executarem trechos de repertório para piano a quatro mãos. Recursos técnico-estratégicos objetivam, neste artigo, a operacionalização da execução de trechos musicais onde há limitação de movimentos entre pianistas. Segundo Barros (2008, 238), investigações que abordem estratégias de estudo como temática são da maior importância, visto que parte delas não foi examinada por pesquisas empíricas.

Cabe ressaltar dois aspectos fundamentais sobre o aparato envolvido na ação pianística: que o movimento, um ato motor, é o meio que a viabiliza; que a coordenação muscular altera-se durante a execução, dependendo da velocidade (Maggil 2002) e da intensidade sonora aplicada. Por esta razão, desde o início do treinamento de um repertório os gestos devem ser organizados em movimentos flexíveis nas coordenadas X, Y e Z (CoX, CoY e CoZ) em relação ao teclado, levando-se em conta a trajetória do gesto pianístico para garantir a fluência musical, visando o resultado sonoro e a realização instrumental no andamento pretendido. A flexibilização deverá garantir a fluência do movimento na continuidade musical.

Sloboda (2008 114-115), ao referir-se à programação motora (terceira etapa da performance

---

<sup>159</sup> Email: bernardetecastelan@gmail.com

expressiva), informa sobre dois importantes aspectos. O primeiro “é o fato de que os elementos de uma sequência motora se sobrepõem no tempo” e que o grau de sobreposição pode variar, dependendo também da velocidade da execução. Como segunda questão, esclarece o autor: “o comportamento motor fluente resulta em alcançar objetivos previamente especificados (...). Diz ainda que uma programação motora objetiva deverá determinar o momento de início do toque e o volume de uma nota e que “isso será atingido por diferentes movimentos dependendo da posição anterior das mãos, bem como daquilo que se segue”. A antecipação, fenômeno que ocorre durante a realização de movimentos, é uma característica da habilidade motora de alto desempenho (Schmidt, 2010). O ciclo<sup>160</sup> de movimento prevê a organização sequencial de eventos musicais<sup>161</sup> que são agregados em gestos flexíveis ao nível do seu percurso, selecionados em função da escrita musical. Baseia-se no aproveitamento do impulso inicial e do controle sobre os impulsos intermediários que integram os movimentos. Concebido como “princípio de relação e regulação do impulso-movimento” (Póvoas, 1999), define-se como um recurso estratégico de

(...) organização do trabalho pianístico por meio da exploração consciente de movimentos nos eixos x, y e z e cuja flexibilização (...) é orientada por linhas imaginárias. A opção pela linha de trajetória do ciclo é determinada pelo design musical (...), no sentido de otimizar a ação pianística. A concavidade ou convexidade do desenho das linhas indica a movimentação na profundidade da tecla ou coordenada z e a exploração deste eixo (z) induz à realização de movimentos menos retilíneos que permitem atingir o alvo (nota(s) com um maior aproveitamento do impulso de um toque para o(s) próximo(s) e com maior segurança (Póvoas 2007 544).

Neste contexto, a antecipação e os ciclos se agregados à prática de maneira estratégica e adequada à realização musical em situação real de execução em duo, e prevendo a velocidade indicada, deverão evitar o constrangimento de movimentos ou bloqueio técnico entre os pianistas, otimizando seu desempenho global com resultados mais eficientes.

### **Brasilianas nº8 e nº 12 de Osvaldo Lacerda - Antecipação e integração de gestos entre pianistas**

Esta seção refere-se à integração de gestos pianísticos com aplicação das estratégias antecipação e ciclos em passagens específicas das *Brasilianas* nº 8 e nº 12 em que foi possível observar o fenômeno examinado. Em ordem cronológica de composição, são apresentadas situações técnico-musicais e sugeridas soluções de realização do gesto pianístico, levando-se em conta a trajetória de movimentos nas coordenadas em relação ao teclado.

No catálogo de obras de Lacerda constam doze *Brasilianas* para piano, sendo as de números 4, 8 e 12 para piano a quatro mãos e as demais para piano solo. Todas são constituídas de quatro peças características, exceto a de número 7 que tem três peças.

#### *Brasiliiana nº 8 (1978)*

Composta em 1978 e dedicada aos pianistas José Kaplan e Gerardo Parente, a obra tem quatro peças: *Canto de Trabalho*, *Frevo*, *Abôio* e *Terno de Zabumba*. Cada peça representa

<sup>160</sup> O termo “ciclo” é entendido como um conjunto de eventos que se sucedem seguindo uma determinada ordem.

<sup>161</sup> Evento musical: uma ou mais notas no sentido vertical.

elementos característicos da cultura brasileira.

### 1. Canto de Trabalho

Trata-se de uma cantiga, tema<sup>162</sup> com sete variações e um episódio entre as variações VI e VII, que acompanha o trabalho, coordenando e estimulando os movimentos do corpo. Pode ser entoada individualmente por um trabalhador ou coletivamente por um grupo (Lacerda 1980, 1). Esta peça é uma das mais virtuosísticas da série, exigindo dos pianistas um apurado desempenho interpretativo e motor para vencer os desafios técnicos e executar artisticamente o conteúdo musical das contrastantes variações.

O Ex. 1 representa um trecho em que o andamento rápido e os gestos dos pianistas em convergência podem dificultar a realização do decrescendo que compreende os compassos 69 ao 70, onde um contorno convergente na cromática do *secondo* ascende e do *primo* descende em diminuindo de *f* para *p*. Para a realização desta passagem recomenda-se que o *secondo* desloque o tronco para o lado esquerdo e toque na profundidade do teclado (CoZ), a fim de não constriar o *primo* na sua mobilidade ao realizar a cromática na região média. Por sua vez, o *primo* deverá tocar a passagem cromática em *staccato* (m.e.) com o punho baixo mais na extremidade do teclado para que as mãos dos pianistas, praticamente encaixadas, acomodem-se. Esse recurso permite uma maior integração de gestos, o que permite realizar musicalmente a passagem em questão com liberdade.

Exemplo 1. Contornos convergentes entre *primo* e *secondo* nos cs.69-70. *Canto de Trabalho* de Osvaldo Lacerda, cs.68-70.

Sequências em que um padrão musical é iniciado por um pianista e continuado por outro é uma característica encontrada em obras para piano a quatro mãos e, muitas vezes, um desafio para que o texto flua musical e ininterruptamente. O Ex. 2 mostra um padrão rítmico de quatro semicolcheias e duas colcheias executado em sequência e em dinâmica *decrescendo*. O andamento rápido (semínima 116) e o acorde executado pelo *secondo* no c.106 poderão prejudicar a continuidade do padrão entre os pianistas. Para facilitar a execução o *secondo*, após tocar o acorde, deve retirar sua m.d. do teclado o mais rápido possível. O gesto deve ser antecipado desde o c.104, utilizando um ciclo de movimento até o c.106, para que siga sua trajetória de maneira orgânica.

Outra orientação é que as semicolcheias do *secondo*, a partir do c.107, sejam tocadas mais

<sup>162</sup> O tema é um canto de trabalhadores da roça do interior de São Paulo, colhida em 1949 e extraída do livro “ABC do Folclore” de Rossini Tavares de Lima.

ao fundo do teclado (CoZ) e com o punho projetado na CoY para não bloquear os movimentos do *primo* na continuidade da passagem. Devido à velocidade requerida e ao fato do *Canto* ser uma peça para quatro mãos, essa sugestão torna-se relevante. Tal situação provavelmente não seria percebida no estudo individual; geralmente, as dificuldades aparecem na prática em duo. O planejamento do gestual prevendo a execução em duo permite aos pianistas maior disponibilidade para interpretação.

Exemplo 2. Antecipação de gestos com aplicação de um ciclo de movimento na m.d do *secondo*. *Canto de Trabalho* de Osvaldo Lacerda, cs. 104-107.

## 2. Frevo

Frevo é uma marcha carnavalesca que surgiu por volta de 1909 nos carnavais de rua no estado de Pernambuco. Tem forma binária, ritmo sincopado e vigoroso, com sonoridade brilhante (Cascardo 1959). “Foi da improvisação criadora desses três elementos – a música, a forma de interpretá-la e o modo de dançá-la, no passo – que resultou o frevo, de genuínas fontes populares (...)” (Campos 1997). O Frevo de Lacerda em forma ABA, explora síncopes e acentuações rítmicas típicas com incursões melódicas que remetem aos diálogos entre os grupos de metais e de madeiras. Em andamento rápido (semínima 138), é uma peça desafiadora técnica e musicalmente.

No Ex. 3 a m.e. do *primo* e a m.d. do *secondo* ficam momentaneamente sobrepostas.

Recomendamos que o *secondo* antecipe o gesto de elevação do punho (CoY) na profundidade do teclado (CoZ) desde o c.102, enquanto a m.e. do *primo* executa o trecho com o punho em posição mais baixa. Este procedimento evita o choque e promove uma melhor acomodação entre as mãos dos pianistas (c.103-104) sem prejuízo da trajetória do movimento.

Exemplo 3. Sobreposição de mãos (m.e. *primo* e m.d. *secondo*) nos cs. 104-105. Frevo de Osvaldo Lacerda, cs. 100-105.

No trecho entre os compassos 77-83 (Ex. 4) a m.e do *primo* e a m.d. do *secondo* tocam muito próximas. Para o *primo* adotar um dedilhado que propicie executá-lo com as articulações e andamento indicados com maior precisão é necessário que o *secondo* antecipe o gesto de elevação do braço (CoY) na profundidade do teclado (Coz) desde o compasso 77.

Exemplo 4. Proximidade entre eventos: m.e. *primo* e m.d. *secondo*. Frevo de Osvaldo Lacerda, cs. 76-82.

### 3. Aboio

Trata-se de um canto lento e melancólico livremente improvisado que o vaqueiro entoia ao conduzir o gado para a pastagem ou para o curral. O canto tem finalidade de apaziguar o rebanho sobre o qual exerce realmente um efeito mágico (Lacerda, 2011 1). Esta peça demanda um refinado controle sonoro para realizar as inúmeras mudanças de dinâmica, diferentes articulações, flexibilidade temporal, contorno e direcionamento fraseológico. Não foram encontradas situações de restrição de gestos pianísticos entre *primo* e *secondo*.

### 4. Terno de Zabumba

Manifestação popular que teria vindo de Portugal no período colonial brasileiro, refere-se a um conjunto instrumental típico do Nordeste. É basicamente constituído de dois tocadores de pifaros acompanhados por dois percussionistas: um de caixa e um de zabumba (bombo), uma espécie de tambor que nesta versão de Osvaldo Lacerda é caracterizada pela m.e. do *secondo*.

Esta é a peça a mais rápida da série (semínima 144). No Ex. 5 o *secondo* assume a condução



melódica (c.33) ao mesmo tempo em que a m.d do *secondo* e m.e do *primo* ocupam o mesmo espaço no teclado, podendo haver limitação de movimentos com diminuição no andamento. Para o *primo* tocar os acordes (cs.31-33), recomendamos que a elevação do punho seja gradualmente antecipada (ciclo) e que retire rapidamente a mão no último acorde, onde o *secondo* assume a condução melódica.

Exemplo 5. Limitação de movimentos ocasionado por proximidade entre m.d. do *secondo* e m.e. do *primo* nos cs. 33-34. *Terno de Zabumba* de Osvaldo Lacerda, cs.30-34.

O trecho que antecede a *coda* (Ex. 6) é desafiador tecnicamente ao confluir velocidade, posição próxima de mãos dos pianistas e efeito sonoro em crescendo e *accelerando*, além da precisão nas três entradas encadeadas de escalas cromáticas, iniciando na m.d. e depois na m.e. do *primo*, seguida pelo *secondo* com as duas mãos. Para dar espaço ao *primo*, o *secondo* deve tocar o último acorde do c.132 em *staccato* curtíssimo, retirando rapidamente o braço. De maneira a evitar um gesto ríspido, este movimento deve ser conduzido pela elevação do punho em ciclo aplicado à realização dos acordes que antecedem as cromáticas. Embora o condicionamento motor do movimento do *secondo* seja para a direita, a partir do c.130 o gestual deve ser pensado e antecipado em direção à esquerda para não prejudicar os gestos do *primo*. As pausas no c.133 do *secondo* serviriam para preparar as mãos na posição de execução da escala cromática no c.134, mas isto não é possível. Ao contrário, o punho da m.e. deverá estar suficientemente levantado (CoZ) para dar espaço ao primo iniciar a escala cromática no c133.

Exemplo 6. Aplicação do ciclo e gestual nos cs.130-34. *Terno de Zabumba* de Osvaldo Lacerda.

## Brasiliiana nº 12

Composta em 1993 e dedicada ao compositor Almeida Prado, a obra inspira-se no populário nacional e folclórico nas suas quatro peças: *Cateretê*, *Canto de Bebida*, *Canção* e *Maracatu*.

### 1. Cateretê

É uma dança rural de origem ameríndia do sudeste brasileiro e dançada em duas fileiras opostas de homens que executam evoluções, batem palmas e sapateiam. O canto, uma moda-de-viola entoada em terças, está a cargo de violeiros que dirigem a dança. Em andamento *Allegretto*, essa peça apresenta poucas situações onde a proximidade das mãos dos pianistas limitam o gestual. Na execução do trecho seguinte (Ex. 7), sugerimos que a m.e. do *primo* seja elevada pelo punho (CoY) e a m.d. do *secondo* fique em posição baixa. O punho alto do *primo* diminui o peso do braço e facilita a realização da dinâmica *p* e da articulação *sciolto*, *poco staccato*.

Exemplo 7. Elevação do punho m.e. *primo* nos cs.21-24. *Cateretê* de Osvaldo Lacerda.

No Ex. 8 destacamos um evento em que a nota mi<sup>4</sup> (c.55) é executada ao mesmo tempo pelo *primo* (linha melódica) e *secondo* (acorde). Este fato pode prejudicar a realização do contorno melódico, mas o problema é solucionado se o *secondo* omitir a nota superior do primeiro acorde no c.55.

Exemplo 8. Mesma nota tocada por *primo* e *secondo* no c.55. *Cateretê* de Osvaldo Lacerda, cs.53-55.

### 2. Canto de Bebida

É uma louvação à bebida servida em ágape em reunião festiva. A peça, um *Allegro Scherzoso*, não apresenta eventos em que a proximidade das mãos dos pianistas tolha a liberdade de

movimentos. Contudo, devem atentar-se à retirada das mãos ao término das frases para a entrada dos *glissandi*. No Ex.9 o *primo* retira o acorde “por baixo” para que o *secondo* realize um *glissando* descendente com gesto de elevação do braço (CoY).

The image shows a musical score for two staves, labeled I and II. Staff I (piano) starts at measure 80 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with markings for *mp*, *poco rall.*, and *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. Staff II (bass) starts at measure 85 with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains markings for *mp*, *poco rall.*, and *mp gliss. sem pressa*. A dashed line labeled '8ª Bassa' indicates a connection between the two staves.

Exemplo 9. Movimento de retirada das mãos (c.84) e glissando (c.85). *Canto de Bebida* de Osvaldo Lacerda, cs.80-85.

A coreografia gestual dos pianistas deve ser ensaiada de modo a intensificar o efeito das inúmeras mudanças de caráter: *hesitando, aflito, com alegria, como se fosse um bêbado cantando, zangado, lastimando-se, rude, tranquilo*, e nas oscilações de tempo: *Allegro scherzoso, Presto, Allegretto amabile, Andantino*.

### 3. Canção

Em forma ABA, a canção urbana brasileira originou-se no século XVIII sob a forma de *modinha* e *lundu*, evoluindo no princípio do século XX para o gênero erudito. Neste *Andantino con moto*, há poucas passagens complexas em termos de enquadramento gestual mútuo. O Ex. 10 mostra uma sobreposição das mãos, devendo o *secondo* elevar a m.d. na CoZ e o *primo* escolher um dedilhado na m.e. que privilegie tocar na extremidade do teclado: dedos 4-2-1-5-2.

The image shows a musical score for two staves, labeled I and II. Staff I (piano) starts at measure 37 with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains several measures of music. Staff II (bass) starts at measure 37 with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains markings for *mf* and *salientar mão esq.*. Blue lines connect the two staves, indicating the overlap of the hands.

Exemplo 10. Sobreposição das mãos: m.e. *primo* e m.d. *secondo*. *Canção* de Osvaldo Lacerda, cs.37-38.

No Ex. 11, o *primo* deve elevar a m.e. (CoY) no c.54 [deixando espaço para o *secondo* executar a linha melódica descendente] e preparar o gesto para a entrada da frase no c.55.

Handwritten annotations: *poco f*, *p*, *p sub.*, *non stacc.*, *sem pedale*

Exemplo 11. Encadeamento de gestos entre cs.54-55 (CoY). *Canção* de Osvaldo Lacerda, cs.53-55.

#### 4. Maracatu - Passacalha e Dança

É um cortejo religioso de origem afro-brasileira, típica do estado de Pernambuco, que sai pelas ruas cantando e dançando com seus personagens: o rei, a rainha, as baianas. A peça tem estrutura de *Passacalha* (tema e 17 variações curtas) com um episódio e concluindo com uma dança. Algumas passagens rápidas apresentam situações de limitação dos movimentos pianísticos, como na *Varição IX* (Ex.12), em que o *primo* deve tocar as colcheias com o braço esquerdo elevado (CoY), deixando a região média do teclado disponível para o *secondo* realizar mais confortavelmente semicolcheias em quiálteras.

Handwritten annotations: *VAR. IX*, *mf*, *VAR. II*, *marcato*, *poco f*

Exemplo 12. Restrição de movimentos entre pianistas. *Maracatu* de Osvaldo Lacerda, cs.41 a 44.

No c.181 da *coda* (Ex.13), o gesto pianístico é dificultado pela proximidade entre as mãos dos pianistas, devendo o *primo* tocar com a m.e. nas CoY e CoZ e o *secondo* com a m.d. mais baixa. A articulação é *legato*, mas a m.e do *primo* não pode manter-se na posição por mais tempo do que o previsto para que, na continuidade do texto, a repetição das notas pelo *secondo* ocorra livremente e sem prejuízo à sincronicidade entre os pianistas e ao *crescendo* do clímax final.

Exemplo 13. Proximidade entre m.d. *secondo* e m.e. *primo*. *Maracatu* de Osvaldo Lacerda, c.180-81.

### Conclusão

Os pesquisadores verificaram os princípios da antecipação e do ciclo do movimento no planejamento do gesto pianístico da execução solo aplicados na modalidade camerística de piano a quatro mãos.

As obras forneceram um diversificado material músico-instrumental de situações examinadas empiricamente, ressaltando a importância da integração entre gestos baseada no ciclo e na sua trajetória antecipada nas coordenadas X, Y e Z, fornecendo estratégias de realização sonoro-interpretativa.

Ao analisarmos as obras, sem examinarmos o fenômeno em uma maior amostra de repertório para quatro mãos, levantamos a hipótese de que a antecipação do gesto pianístico e o planejamento da trajetória dos movimentos devem ocorrer principalmente em peças de andamento mais rápido.

Consideramos que a *Brasílica* nº 8 apresenta maiores desafios para os pianistas no que concerne aos movimentos coordenados, à antecipação e à adaptabilidade mútua do gestual. Esta *Brasílica*, se comparada à *Brasílica* nº 12, seus trechos musicais com maior proximidade entre as mãos tem maior grau de complexidade e de desafios técnico-interpretativos. Entendemos que a prática individual com gestos adequados à realização musical em situação real de execução em duo, tornará a prática mais eficiente, com reflexos no aperfeiçoamento do desempenho pianístico global.

### Referências

BARROS, Luís Cláudio. 2008. A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. 265 p. *Tese de Doutorado em Música*. PPGMUS - UFRGS, Porto Alegre.

Campos, Renato C. 1997. O Nordeste e sua música. *Estudos Avançados*, nº 11 (29): 219-233.  
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141997000100012> [acessado 27/02/2013].

Cascudo, Luís da Câmara. 1969. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

Corvisier, Fernando. Corvisier, Fátima. 2007. Frevo e Tango: Duas Danças para Piano a Quatro Mãos de Ronaldo Miranda. In: *Actas dos Encontros de Investigação em Performance - PERFORMA'07*.

Aveiro: p.01– 04.

Lacerda, Osvaldo. *Brasíliana n.º 8*. 1980. São Paulo: Irmãos Vitale.

\_\_\_\_\_. 2011. *Brasíliana n.º 12*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

Maggil, Richard A.. 2002. *Aprendizagem motora – conceitos e aplicações*. Tradução: Aracy Mandes da Costa. São Paulo: Edgard Blücher.

Póvoas, Maria Bernardete Castelan. Ação pianística, desempenho e controle do movimento: uma perspectiva interdisciplinar. In: *Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. Salvador: EDUFBA, 2007: 540–548.

\_\_\_\_\_. 2009. Pianística e Coordenação Motora - Uma Perspectiva Interdisciplinar na Aplicação de Estratégias Técnicas em Danças Brasileiras. In: *Anais do XV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Curitiba: UFPR: 649-650.

\_\_\_\_\_. 1999. Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento. Possíveis Reflexos na Ação Pianística. 235 p. *Tese de Doutorado em Música*. PPGMUS - UFRGS, Porto Alegre.

Schmidt, Richard A.; Wrisberg, Craig A.. 2010. *Aprendizagem e performance motora: uma abordagem de aprendizagem baseada no problema*. Porto Alegre: Artmed.

Sloboda, John A. 2008. *A mente musical*. Tradução: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel.

## Bach, Sonatas BWV 1001, 1003, 1005 – Interpretative Approaches on the Guitar

Maria Paula Marques<sup>163</sup>

INET-MD, Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** Digite o abstract aqui (English) Abstracts should be no more than 350 words and should not contain paragraph breaks, headings, or references.

**Keywords:** word; word; word; word; word Should have at least 3 and not more than 5 keywords.

**Abstract:** This paper considers the interpretative approaches to Bach's violin sonatas presented on the guitar and discusses aspects of an alternative proposal. It includes a brief presentation of the main characteristics of transcriptions and recordings, and focuses on the interpretative consequences. A tendency towards the modification of several aspects of the original was manifest, as well as an idiomatic perspective; the recurrent approach emphasizes the harmonic nature of the guitar. The analyzed interpretations inspired the search for a different option that follows Bach's autograph; the challenges brought forth by an interpretation in a harmonic instrument which maintains the text meant for one predominantly melodic were questioned, and articulation became central to the research and the interpretative practice.

**Keywords:** Sonatas BWV 1001, 1003, 1005 – Guitar – Interpretative Practices – Historical Interpretation – Performance

The present paper has its roots in a PhD project aimed at considering the interpretative approaches for guitar of Bach's violin sonatas (BWV 1001, 1003, 1005), and at exploiting alternative perspectives for their performance, bringing together research and artistic practice. Fourteen guitar transcriptions were analyzed, and also guitar recordings. These transcriptions were compared with transcriptions of the sonatas and other Bach pieces for organ (BWV 539), harpsichord (BWV 964, 968) and lute (BWV 995, 1000, 1006a). The confrontation between this analysis, the literature review and my own interpretative practice was a two-way process: the investigation brought forth new interpretative options and the intensive quest on the instrument led to an increasing depth in the consideration of the questions involved. Both were determinant for my interpretation and both were part of a single interactive dynamic. The analysis of resources used in the guitar transcriptions and recordings allowed the observation of a strong tendency to alter and adapt Bach's violin text, with only a minority of authors and guitarists keeping close to the original (Mosóczy 1978, Bungarten 2001 [1987 recording], Gianninoto 2006, Korhonen 2009). There is a recurring use of resources that were common in transcriptions of Bach's time (and in the composer's own transcriptions), an attempt to find a historically based argument for the modifications made. Nevertheless, also these transcriptions are altered and sometimes more notes are added in the guitar adaptations, which makes clear the changes operated on both the original and its transcription. These resources show an idiomatic perspective intending to adjust the violin pieces to the guitar, and they carry interpretative inferences.

The addition of notes is a recurrent process and tries to expand the texture of Bach's pieces and to profit from the harmonic resources of the guitar. Basses are added (isolated or sequential, sometimes as pedal notes), as well as notes that form new chords or fill-in original ones, and also melodic and rhythmic motives. The regular addition of basses provides for an interpretation of Bach's implicit harmony (outlined by the soprano's scales and arpeggios) that is not always presupposed in the original. Sometimes it creates a new *punctuation*, by grouping in a regular way notes whose writing might suggest a different interpretation. In fact, the soprano line allows an ambivalent interpretation, as its small melodic and rhythmic motivic segments may begin in a weak part of the beat and extend to the strong part, even crossing

---

<sup>163</sup> Email: paula.airao@sapo.pt

bars (Lester 1999, Fabian 2003). The introduction of basses on the beat (or on the strong part of the beat) produces a grouping of these notes that may not reflect the original melodic enchainment, as it is based on regularity and homogeneity, not showing the irregularity and diversity of Bach's writing (Figure I). Such an addition of basses also frequently ignores the musical effect of slurs beginning in weak notes or in notes that cross the bar-line; it can even emphasize notes placed at the middle or at the end of slurred groups (Figure II).<sup>164</sup> Sometimes this procedure also brings significant changes to the character of the pieces, illustrated for instance in Despalj's transcription (2005) of *Grave* BWV 1003 (Figure III). This movement presents an improvisatory character (suggesting a *prelude non-mesuré*), kept in *Adagio* BWV 964, a harpsichord's transcription, which adds notes discontinuously (Figure III). Despalj's version, on the contrary, adds basses in every quaver, suggesting a regular, steady interpretation, with regards to tempo and expressiveness (Audio Example 1).<sup>165</sup>

Another persistent resource is the modification of original rhythms. Every author and guitarist systematically expand note-values of the soprano, bass and other voices. This is a common process in the adaptation of these pieces to an instrument with a wider harmonic capacity than the violin (Figure IV). Even when the original note-values are transcribed, they end up expanded. This can be intuited by fingering options (open strings, *barré* chords, fixed positions) and it is perceived in the analyzed recordings. As with the addition of notes, this was a common process in these and other Bach pieces' transcriptions for harmonic instruments (Figure V). Both resources center the sonatas' interpretation in the harmonic facet of the guitar; they benefit from its resources, and show the preference for long phrases, a sustained sonority, a systematic *legato*. The expansion of written rhythms also implies the loss of polyphonic clarity; in various recordings notes are continued for more than their noted value and different harmonies even coexist.

In contrast, some rhythms are shortened, as to ease the performance.

Other modifications are introduced: original tonalities are altered, basses and chord-notes are transposed respectively an octave lower and an octave higher, melodic and rhythmic alterations are introduced, notes suppressed. In most cases these changes intend to adjust the sonatas to the guitar and to facilitate their performing.

Finally, the analysis of fingering solutions showed specific articulation options. Although the transcriptions are frequently absent in moments that are important for the understanding of interpretative choices, with a big gap as to right hand indications, left-hand fingerings allow the observation of a prevailing option for straightforward solutions and an attempt at enabling an easier performance. These characteristics can be observed namely in the usage of different fingering patterns for similar or identical musical patterns (Figures VI-VII), which create different articulations in their performance. They can also be noted in the detached, note-to-note performance of conjunct notes – several of which are played on one string, in the same position, mostly without slurs (Figure VIII) – and, by contrast, in the *legato* performance of disjunct notes – played on different strings, by arpeggiated sustained chords, with the frequent use of *barrés* (Figure IX). Although these are common procedures in the performance on the guitar they may disregard an aspect of Baroque articulation: “Conjunct notes were normally played smoothly (...) whereas notes proceeding by leap were generally played detached.” (Stowell 2001, 93) Articulation options seem therefore to be conditioned by the instrument.

---

<sup>164</sup> The slur is among the notated articulation marks present in Bach's autographs (Butt 1990). It would indicate the performance of notes in a single bow, in a particularly *legato*, expressive manner, and also the emphasizing of the first slurred note (through its length and intensity), thus originating rhythmical flexibility and some irregularity in the interpretation.

<sup>165</sup> This example refers to an interpretation that follows Despalj's version (Cezu, 2008).



Several authors do not transcribe Bach's slurs and the vast majority doesn't seek for fingerings that consider their musical performance; a similar indifference can be noted in almost all the recordings. Several slurred notes, particularly conjunct ones, are played in the same string without technical slurs (thus in a not specially slurred way), even with the use of changing positions (Figure X), and one can observe the undifferentiated usage of identical procedures both in slurred as in non-slurred notes, in sequences which combine both (Figure XI) – such an option doesn't contribute to distinguish such different groups of notes and reveals the performance's straightforwardness. The lack of attention paid to this matter in the interpretation of the sonatas on the guitar is noted in academic works (Alves 2012, Costa 2012) which present procedures that aim at binding expressively slurred notes (technical slurs, *campanelas*).<sup>166</sup> Recordings of these pieces also show a very regular tempo, frequently metronomic, and little rhythmical flexibility; notes with a different expressive content are played indistinctively and evenly (Audio Example 2).<sup>167</sup>

The results of this analysis inspired the search for a performance that would move away from such an immediate, idiomatic, harmonic approach, and would try to comprehend how a performance closer to Bach's original text could be achieved on the guitar. Thus the interpretation I propose follows the violin autograph. It keeps the original keys, doesn't either add and alter notes or modify the noted rhythms. I choose to exploit the *melodic* facet of the guitar, based on the idea of "self-sufficiency" of these works (Lester 1999, 74) and their notation (Butt 2004, 93) – on the one hand, the polyphonic utilization of the violin allows for the sonatas to be performed on the guitar without additions or changes; on the other hand, Bach's notation is exhaustive in its indications (ornaments, slurs).

In this context, my interpretative suggestion emerges in the line of the few transcriptions close to the original, by not adding any notes. But it goes beyond that, as it doesn't expand the notated rhythms. This choice helped to obtain more clarity in the polyphony's realization, by making each voice very distinct. It also favored the expressive use of silence in the interpretation, centering articulation not on long phrases but rather on the small motivic segments. I tried to maintain in a harmonic instrument the implicit harmony and power of suggestion of the original works (Bylsma 2001, Schröder 2007), assuming those traces not as a limitation for the pieces' performance on the guitar but as an element that enhances different interpretative explorations. For example, keeping the quavers and semiquavers of the bass line shown on Figure XII emphasizes the punctuated character of this voice; this provides a contrast with the continuous, sustained character of the soprano, and highlights the separation between each pair of slurred notes. The fact that the bass is not sustained more than its notated value also helps to make the other notes quite distinctive: it clarifies the individualization of the paired slurred notes and the separation between the two last notes of each beat (bass and soprano), not slurred (the only bass notated with a longer value, as a quaver, on the first beat, appears below a pair of slurred notes). In the setting of the described perspective, articulation became a central element to my investigation and my interpretation. The applicability of Baroque practices to the modern guitar was problematized to such an extent; they allowed the exploration of ways to "pronounce" (Harnoncourt 1995, 42) particularly expressive notes and to distinguish small melodic and rhythmical motivic segments (Bylsma 2001, Fabian 2003, Schulenberg 2006), particularly slurred ones (Butt 1990, Bylsma 2001, Haynes 2007). Elements that bring expressiveness to

---

<sup>166</sup> Both the technical slur (playing a note with the left hand only) and the *campanela* (using different strings left to sound in a harpistic manner) link notes expressively.

<sup>167</sup> A reason for this musical effect has to do with the decreased use of the technical slur as an expressive resource; it has been used essentially as a technical means to ease the performance of short rhythms in ornamental, quick passages.

performance, to which little attention has been paid in the interpretation of these works on the guitar, were thus particularly observed; among them the use of silence, which helps to bring out the transparency of the melodic lines and to reinforce the expressive distinction between different notes, and different motivic segments (Figure XIII).<sup>168</sup> Articulation variety also enabled to emphasize a note, as well as intensity and length (increased intensity and length was given to particularly expressive notes and to the first note of slurred groups, providing some flexibility and irregularity in the use of rhythm). Slurred notes were particularly linked, by making use of contiguous strings (with their notes sustained) and also ascendant technical slurs.<sup>169</sup> The same procedures were applied to the performance of conjunct notes, although these were held for not more than their notated value. Slurred notes were distinguished from unslurred ones, which were played in a more detached manner (Figure XIV). Also in slurred groups, the unslurred note was detached by a silence. Therefore, only slurred notes were sustained for more than their notated value (Figure XV), according to Baroque practices in keyboard instruments (Butt 1990, Schulenberg 2006). The use of adjacent strings in such passages, which allows the endurance of the notes, permits their bounding and helps to produce a particularly light sonority. Nevertheless it also originates vast extensions of the left hand (Figure XV), compelling to a careful effort of the chaining of the fingers. In contrast, disjunct notes were detached (by lifting left hand fingers after each note's emission), inversely to what is customary on guitar performance (Figure XVI). The hand follows a *melodic* movement, contrasting with the *harmonic* one, by chords, observed in the analyzed interpretations. Fingering options were thus determined by the search of an articulation that would approach thought elements of Baroque interpretation, not by constraints of the instrument, leading to less common fingerings. Such a search also led to the maintenance of identical left-hand fingering patterns in similar or identical melodic/rhythmical motives, a practice that provided an identical articulation in all of them.<sup>170</sup>

In such a way, my interpretation was based on concepts regarded as inherent to Baroque musical practice. However, it singles them out by a subjective, individual option, assuming a choice as a result of an interpretative perspective. It looks upon practices described in some of the treatises frequently mentioned with regard to Bach's interpretation, and others, but without ignoring the limitations of their application to the composer's music. This knowledge is thus viewed in a thoroughly relative way (furthermore my approach also assumes an interpretation on a modern instrument, non-existent in Bach's time, and carries a set of acquired guitar practices). The invocation of such historical records emerges from the search of elements that provide an increase of expressiveness, irregularity, inequality, discontinuity, flexibility in the use of tempo and rhythm; these elements arise as a counter-offer to the regularity, uniformity, continuity perceived in the interpretations of the sonatas.

The analysis of the interpretative approaches to these works on the guitar and the appeal to Baroque practices regarded as such were both fundament and inspiration for an interpretation. They led to an investigative and interpretative work centered in the search of new paths which may be further developed in future investigations and performances.

---

<sup>168</sup> The use of pauses has a strong musical significance in Bach's transcriptions of his violin and cello works, for instruments with a wider harmonic capacity (Figure A).

<sup>169</sup> Considering the contrast of sonority between a descendent slur and the emission of a note by the right-hand (far more accentuated on the guitar than on ancient plucked instruments), I limited the use of the former to quick ornamental passages.

<sup>170</sup> The intention of such a homogenous articulation is suggested by Bach's slurs and by the sequential repetition of identical patterns.

**Figures**



Figure 1. Allegro BWV 1003, bars 33-40: transcription by Richard Sayage (2007).



Figure 2. Presto BWV 1001, bars 33-35: autograph and transcriptions by Kazuhito Yamashita (1990) and Richard Sayage (2007). None of the authors transcribe the original slurs.



Figure 3. Grave BWV 1003, c. 3-4: autograph, Grave BWV 94 for hapsichord (J. C. Altnikol's manuscript) and transcription by Walter Despalj (2005).



Figure 4. Fuga BWV 1001, transcription by Manuel Barrueco (1998): bars 42-44. The original basses are semiquavers.



Figure 5. Fuga BWV 1003 (autograph) and Fugue BWV 964: bars 117-118.

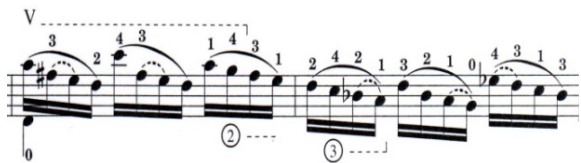


Figure 6. Allegro assai BWV 1005, transcription by Manuel Barrueco (1998): bars 38-39. The four-note slurs are played in the same left-hand position, for reasons connected with the easiness of performance; slurred notes are played both with and without the use of technical slurs (noted with dashed lines), and these are introduced between differently positioned notes in each group.



Figure 7. Presto BWV 1001, transcription by Michel Sadanowsky (1984): bars 25-30. The author doesn't transcribe the original slurs and uses different fingerings in the performance of the first three slurred notes of each bar: for instance, he plays the first and second notes of bars 1 and 4 on different strings, and plays the first three notes of bar 2 on the same one.



Figure 8. Andante BWV 1003, bar 23: autograph and transcription by Carlos Barbosa-Lima (1974).



Figure 9. Fuga BWV 1001, transcription by Richard Sayage (2007): bars 71-72.



Figure 10. Grave BWV 1003, autograph and transcription by Carlos Barbosa-Lima (1974): bars 22. The original slurs are not transcribed by the author.

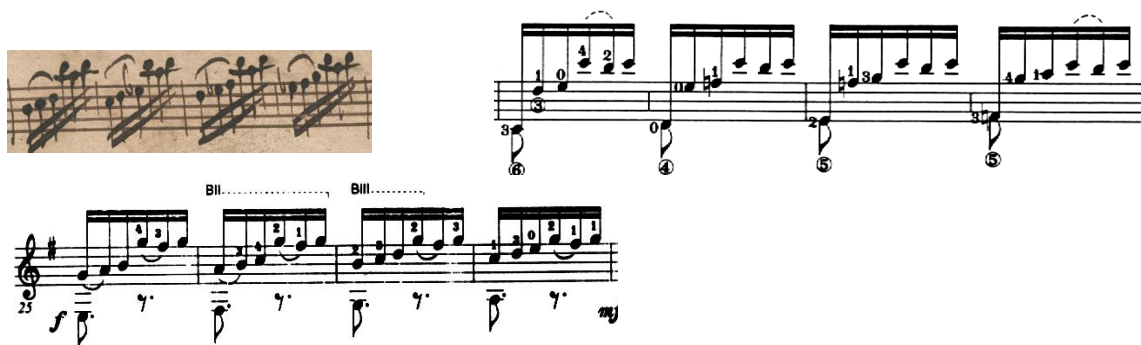


Figure 11. Presto BWV 1001 (autograph), transcriptions by Richard Sayage (2007) and Kazuhito Yamashita (1990): bars 25-28. The original slurs are not transcribed.



Figure 12. Siciliana BWV 1001: bar 14. The descendent basses E#, D, C, Bb, are usually expanded on the guitar; if they are played with their notated value instead, their movement becomes highlighted by the attack of each of the notes and also by their separation from the other notes (the last of the slurred pair of notes and the next note), not by their connection.



Figure 13. Grave BWV 1003: bar 1. The performance of the bass G with the notated rhythm emphasizes the note through its attack and also through a silence previous and ulterior to its emission; this silence individualizes the bass note and makes it distinct from the next group of (slurred) notes.



Figure 14. Presto BWV 1001: bars 25-28. Ascendent three-note technical slurs are used in the performance of conjunct ascendant slurred notes, which become particularly linked, and distinct from the other three notes, unslurred; these are played on the same string without technical slurs and individually highlighted.

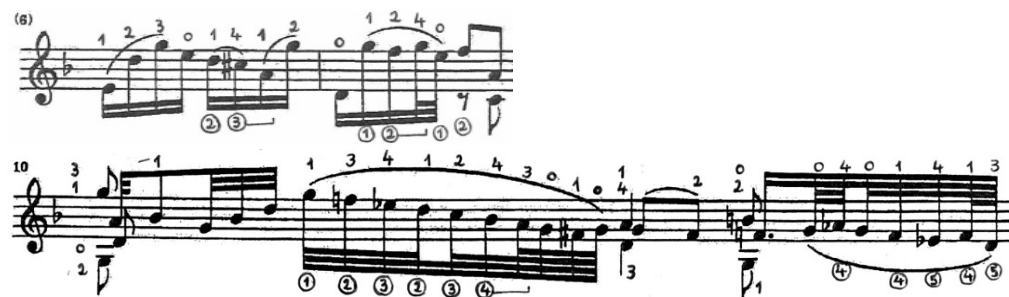


Figure 15. Adagio BWV 1001: bars 6-7 and 10. Slurred notes are played in adjacent strings, a resource that links notes particularly and sustains them for more than their written value (until the end of each slur); in bar 10 (2nd beat) one may observe a passage where such an option generates considerable left-hand extensions.



Figure 16. Presto BWV 1001: bars 9-11. Each disjunct pair of notes is played in contiguous strings (with

one exception in bar 11, between the last two notes, C and E), but the left-hand fingers leave the strings after each note is played (the use of barré chords would have been possible in several passages); only the last note of the first pair of notes and the first note of the second pair (second and third note of each bar, respectively) are played on the same string.



Figure 17. Prélude BWV 1011 (A. M. Bach's manuscript) and Prélude BWV 995 (autograph; for lute): bars 51-58.

**AUDIO EXAMPLE 1** – Petrit Cezu (2008), Track 1

**AUDIO EXAMPLE 2** – Manuel Barrueco (1997), Track 12 (*Presto BWV 1001*)

### Bibliographic References

- Alves, Júlio. 2012. *Bridging two worlds: Baroque Violin Performance Practices as a Model for the Transcription of Selected Movements of J. S. Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin on the Modern Guitar*. Doctoral Dissertation. Indiana University. Retrieved from <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/14389> [30/07/2012]
- Costa, Gustavo. 2012. *Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo*. Doctoral Dissertation. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes. Retrieved from <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-08032013-133951/pt-br.php> [18/07/2013]
- Butt, John. 1990. *Bach Interpretation. Articulation marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butt, John. 2004. *Playing with History (Musical Performance and Reception)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bylsma, Anner. 2001. *Bach, The Fencing Master*. Amsterdam: Author's Edition.
- Fabian, Dorotty. 2003. *Bach Performance Practice, 1945-1975 (A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature)*. Aldershot & Burlington: Ashgate.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1995. *Baroque Music Today: Music As Speech*. Portland: Amadeus Press.
- Haynes, Bruce. 2007. *The End of Early Music – A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press.
- Lester, Joel. 1999. *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press.
- Schröder, Jaap. 2007. *Bach's Solo Violin Works (A Performer's Guide)*. New Haven and London: Yale University Press.

Schulenberg, David. 2006. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. Second Edition. New York, London: Routledge.

Stowell, Richard. 2001. *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.

### Music Scores

Barbosa-Lima, Carlos. 1974. *Johann Sebastian Bach, Sonata II, BWV 1003: Grave and Fuga*. Washington, DC: Columbia Music Co.

Barrueco, Manuel. 1998. *J. S. Bach, 3 Sonaten BWV 1001/1003/1005*. Mainz: Schott.

Despalj, Walter. 2005. *J. S. Bach, Sonatas & Partitas for solo violin BWV 1001-1006*. Heidelberg: Chanterelle Verlag.

Gianninoto, Jacopo. 2006. *J. S. Bach Sonate, à Violino senza Basso accompagnato, for Guitar (BWV 1001-1003-1005)*. Author's Edition. Retrieved from <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/7/70/IMSLP220929-WIMA.6e91-BWV-1001-1003-1005-Guitar.pdf> [24/07/2013]

Mosóczi, Miklós. 1978. *J. S. Bach, Sonate e Partite I & II*. Budapest: Editio Musica Budapest.

Sadanowsky, Michel. 1984. *Johann Sebastian Bach, Sonate N° 1 pour violon seul*. Paris: Gérard Billaudot.

Sayage, Richard. 2007. *Violin Sonatas & Partitas BWV 1001-1006. Selections for Solo Classical Guitar*. New York: Savage Classical Guitar Editions.

Yamashita, Kazuhito. 1990. *Johann Sebastian Bach, Sonata I, BWV 1001*. Nagazaki: Nagazaki Guitar Kikaku Co. Ltd.

### Manuscripts

Altnikol, Johann Christoph. [Copist]. 1740/1759. *SONATA / per il / CEMBALO SOLO / del Sigr J. S. Bach*. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin. [D-B Mus. ms. Bach P 218, Faszikel 2] Retrieved from [http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN770587534&PHYSID=PHYS\\_0001](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN770587534&PHYSID=PHYS_0001) [14/09/2012]

Bach, Johann Sebastian. 1720. *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo*. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin. [D B Mus. ms. Bach P 967] Retrieved from [http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001955](http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955) [10/10/2011]

Bach, Anna Magdalena. [Copist]. c. 1720/1739. *6 / Suites a / Violoncello Solo / senza / Basso / composées / par / Sr. J. S. Bach. / Maitre de Chapelle*. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin. [D B Mus. ms. Bach P 269] Retrieved from [http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001200](http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001200) [10/10/2011]

Bach, Johann Sebastian. 1727-1731. *Pièces pour la Luth / à / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach* [Contra-capo : *Suite pour la Luth par J. S. Bach*]. Brussels: Bibliothèque Royale Albert I. [B Br Ms. II 4085 (Fétis Nr. 2910)]

### Recording References

Barrueco, Manuel. 1997. *Johann Sebastian Bach Sonatas*. CD. EMI Records.

Bungarten, Franz. 2001. *J.S. Bach, Sonatas and Partitas for Violin Solo BWV 1001-1006*. CD. Dabringhaus und Grimm.

Ceku, Petrit. 2008. J. S. Bach, Sonata II, BWV 1003. In *Guitar Recital*. CD. Naxos.

Korhonen, Timo. 2011. *J. S. Bach, Sonatas for Solo Violin*. CD. Ondine.



## O Tai Chi como instrumento de desenvolvimento da performance musical

Mário Teixeira<sup>171</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

**Resumo:** Uma motricidade e uma psique de qualidade que permitam um desempenho de excelência são essenciais para a execução musical. Uma vez que o Tai Chi Chuan é uma atividade que implica um grande desenvolvimento do controlo psicomotor e psíquico, esta tese pretende aferir se a prática do Tai Chi Chuan pode ser um fator otimizador da performance de um músico.

Tendo por base o estado da arte referente aos efeitos físicos e psíquicos resultantes da prática do Tai Chi Chuan, assim como do conhecimento secular que os seus praticantes possuem de matérias tais como a saúde, o autoconhecimento físico, o controlo da respiração e da ansiedade, a concentração e o desenvolvimento psicomotor procura-se compreender se a aplicação dos mesmos princípios à execução musical permite estabelecer paralelos entre ambas as atividades e se a prática do Tai Chi Chuan poderá contribuir de alguma forma para uma melhor performance.

**Palavras-chave:** Tai Chi Chuan, performance, psicomotricidade, ansiedade, concentração.

**Abstract:** A good motricity and a strong psyche that allow for excellence in performance are essential in musical execution. Since Tai Chi Chuan is an activity that implies a considerable psychomotor and psychological development, it is the aim of this work to assess whether the practice of Tai Chi Chuan can be an optimising factor in a musician's performance.

Based on the outstanding physical and psychological effects that result from the practice of Tai Chi Chuan and the centuries-old understanding that its practitioners have of matters such as health, physical self-knowledge, breathing and anxiety control, concentration and psychomotor development, an attempt is made to ascertain whether the application of the same principles to music execution allows us to establish parallels between both activities. and assess whether the practice of Tai Chi Chuan can contribute in some way towards a better performance.

**Keywords:** Tai Chi Chuan; performance; psychomotricity; anxiety; concentration

É um facto aceite na comunidade científica após numerosas investigações que o exercício físico regular ajuda a manter e a melhorar a saúde física e mental de quem o pratica.

Harris (cit. em Fox, 1989, p. 123), defende que a investigação cada vez mais corrobora a necessidade do envolvimento em atividade física durante toda a vida, sendo hoje aceite pela comunidade médica a existência de uma ligação direta entre falta de saúde e inatividade.

Armstrong e Biddle (cit. em Armstrong & Sparkes, 1991, p. 139), afirmam estar bem documentado que a atividade física regular tem efeitos benéficos para a saúde mental, incluindo os sentimentos de bem-estar, boa disposição, diminuição da ansiedade e depressão, ajudando ainda a aumentar os níveis de autoestima.

Os músicos executantes podem ser considerados atletas de alta competição na medida em que estão sujeitos a um grande esforço físico e a movimentos repetitivos que podem muito facilmente resultar em lesões graves.

Este alto grau de exigência coloca-se também ao nível psíquico, devido à concentração necessária para a execução instrumental e ao stress provocado pelo medo de palco.

Por estas razões, é de todo o interesse que o músico tenha uma atividade física que ajude a complementar a sua atividade profissional, de forma a melhorar a sua saúde e a precaver-se contra lesões decorrentes do esforço excessivo.

Existem inúmeros desportos, mas são poucos os que não têm efeitos colaterais negativos, que possam prejudicar a saúde daqueles que os praticam.

Assim, é necessário que na escolha da atividade física complementar se esteja consciente dos benefícios, efeitos negativos colaterais e perigos para a integridade física do músico.

Calmat (cf.: Calmat, 1981, p. 14-21) faz uma avaliação de diferentes desportos descrevendo as suas vantagens, desvantagens e perigos para a integridade física do executante.

---

<sup>171</sup> Email: marioteixeira@ua.pt

Alguns desportos podem ser muito exigentes para as articulações (esqui), outros, devido ao contacto físico violento ou ao manuseamento de bolas, como o vólei o basquetebol ou o andebol, são potencialmente perigosos para as mãos e dedos. Outros ainda tendem a desenvolver assimetricamente o corpo (ténis).

Assumindo que a prática de atividade física é benéfica para o bem estar físico e psicológico do indivíduo e que isto se reflete na performance musical, procurei ao longo dos anos encontrar uma atividade que pudesse de alguma forma ajudar a melhorar a qualidade da minha própria performance enquanto músico.

A observação de várias artes marciais suscitaram-me a seguinte questão: poderá a prática do Tai Chi Chuan ser de alguma forma uma experiência útil para a performance de um músico? As artes marciais parecem evidenciar vantagens que fazem desta opção a melhor escolha para a atividade física regular do músico porque têm, em geral, um conhecimento bastante aprofundado do corpo e uma maior preocupação com a mente, desenvolvidos ao longo de vários séculos da sua história. No entanto, as artes marciais externas ou “exotéricas”, onde se incluem o Kung Fu, o Karaté, o Judo, o Taekwondo e outras artes marciais orientais, são potencialmente perigosas, podendo facilmente resultar em acidentes, devido ao contacto físico violento.

O Tai Chi Chuan é uma arte marcial (interna) e distingue-se das outras pela sua forma de aprendizagem. Todos os movimentos são aprendidos lenta e individualmente sem contacto físico com os outros praticantes, sendo dado especial ênfase à consciencialização dos processos internos físicos e mentais. Só quando o praticante atinge um grau de proficiência avançado é que aplica os movimentos na luta corpo a corpo.

Existem numerosos estudos que atestam as qualidades profiláticas, terapêuticas e curativas decorrentes da prática do Tai Chi Chuan

Chia e Li (Chia e Li, 1996, p. 40) no seu livro “*A estrutura interior do Tai Chi*” referem, com efeito, vários estudos que demonstram as qualidades preventivas e mesmo curativas do Tai Chi, que passo a citar: Uma recente pesquisa na China não revelou absolutamente nenhum vestígio de osteoporose num grupo de mulheres e homens praticantes de Tai Chi todos com mais de 80 anos.

O sistema nervoso é o mecanismo eletroquímico pelo qual o organismo regula todas as suas funções. A energia vital, na forma de impulsos eletromagnéticos, é o meio que o sistema nervoso usa para fazer a comunicação. O aperfeiçoamento da circulação energética que se consegue pela meditação e pela prática do Tai Chi exerce um efeito regenerador sobre o sistema nervoso (cf.: Chia e Li, 1996, p. 43).

Segundo Sandlund e Norlander (cf.: Sandlund e Norlander, 2000, p. 145) estudos confirmam os efeitos benéficos para os adultos de idade avançada resultantes da prática do Tai Chi Chuan. Os resultados mostram que o Tai Chi Chuan pode melhorar o equilíbrio (Kutner et al., 1997; Schaler, 1996; Wolfson et al., 1996), reduzir o medo de quedas (Wolf, Barnhart, Ellison, & Coogler, 1997), aumentar o consumo de oxigénio (Lan, Lai, Wong, & Yu, 1996), melhorar a flexibilidade (Chen & Sun, 1997; Lan, Lai, Wong, & Yu, 1996; Sun, Disch, Gilmore, Pemberton, & Scarseth, 1996), desenvolver o relaxamento muscular (Chen & Sun, 1997), aumentar a estabilidade lateral do corpo (Jacobson, Ho-Cheng, Cashel, & Gerrero, 1997), diminuir a ansiedade (Chen & Sun, 1997), diminuir a percentagem de gordura corporal (Jan, Lai, Wong & Yu, 1996), desenvolver a força (Wolfson et al., 1996), e conseguir uma pressão arterial mais saudável (Chen & Sun, 1997; Wolf et al., 1996).

Exercícios de respiração (respiração terapêutica) têm sido usados em conjunção com o Tai Chi Chuan no tratamento de úlceras gastroduodenais, sendo a taxa de sucesso de 90% (cf.: Huard e Wong, 1971, p. 120).

O Tai Chi Chuan é uma eficiente arte de luta, mas também é eficaz na prevenção de doenças orgânicas e psicóticas, como hipertensão, reumatismo, asma, gastrite, insónia, enxaqueca, depressão e nervosismo, ou seja, as doenças que a medicina convencional considera incuráveis. O Tai Chi Chuan é também um sistema suave de exercícios para promover a saúde e a vitalidade (cf.: Kit, 1996, p. 23).

O Tai Chi Chuan parece apresentar-se como uma das escolhas mais acertadas para uma atividade física complementar de um músico.

No entanto, os estudos efetuados até à data parecem sofrer de alguma falta de rigor devido a vários fatores, tais como o grau de proficiência dos participantes nos estudos ser frequentemente muito díspar ou a falta de uma definição exata do nível de experiência necessário para que se possa beneficiar da prática do Tai Chi Chuan (cf.: Sandlund e Norlander, 2000, p. 147).

É essencial que os músicos tenham um bom autoconhecimento físico e psíquico para que possam prevenir problemas de saúde e melhorar o controlo psicomotor.

O Tai Chi Chuan é uma atividade com uma grande preponderância física e mental que, tal como a performance de um instrumento musical, é tanto melhor realizada quanto maior o conhecimento que o executante tem de si próprio.

Por esta razão, toda e qualquer atividade que ajude o músico a conhecer-se física e psicologicamente, é um valor acrescentado. Quando o indivíduo se restringe apenas ao seu objeto de estudo, não abarcando conhecimentos ou processos colaterais ao mesmo, frequentemente os objetivos primordiais a que se propõe tornam-se inatingíveis.

Desta forma, o Tai Chi Chuan pode ser uma excelente forma do músico se conhecer a si próprio, física e mentalmente, o que pode abrir um enorme leque de possibilidades com evidentes vantagens para os que enfrentam dificuldades em ter consciência do seu próprio corpo, devido ao fator de stress emocional inerente à atividade de músico.

*Todos os músicos necessitam de conhecer a mecânica envolvida na execução do seu instrumento. A postura e o movimento têm uma enorme influência na capacidade de controlar o instrumento e na forma como a música soa. Independentemente do talento, da imaginação musical, e das exortações dos professores para tocar com um som mais aveludado ou penetrante, se o corpo não trabalhar eficientemente, a música que é emitida será apenas uma fração do que vive dentro da pessoa. (Bruser, 1997, p. 64)*

Os praticantes de Tai Chi Chuan têm um conhecimento do corpo e da mente adquirido ao longo de vários séculos que, quando posto ao serviço da performance musical, ajuda a obviar uma série de problemas. Por esta razão, o praticante de Tai Chi Chuan sabe como tirar melhor partido do seu corpo, prevenindo e evitando problemas físicos.

As lesões de tendões são uma das doenças profissionais mais frequentes nos músicos e são frequentemente provocadas por má postura na execução.

Estas lesões podem também ser provocadas por trabalho em demasia, devido a uma execução muito intensa, por excesso de rapidez ou provocada por uma prática extremamente prolongada.

O conhecimento dos problemas decorrentes do envelhecimento das articulações, tendões e músculos pode ajudar a retardar este processo.

O Tai Chi Chuan, ao ajudar o indivíduo a preservar e até a melhorar o seu corpo, pode contribuir para que a carreira do músico seja mais longa e com mais qualidade, não estando este tão exposto aos rigores do envelhecimento.

O conhecimento da forma de funcionamento e o controlo da respiração é outro dos aspetos que é trabalhado no Tai Chi Chuan e que é transversal à performance de um músico. Através da regulação da respiração o praticante de Tai Chi Chuan domina o fluir da energia, controlando a ansiedade através de respirações profundas e lentas que oxigenam o sangue em abundância, baixam a frequência cardíaca e diminuem a produção de adrenalina, o que induz um estado de calma necessário à execução desta arte marcial ou à performance de um músico.

A capacidade de saber concentrar-se no momento certo é também uma das qualidades essenciais para um praticante de Tai Chi Chuan, assim como para um músico. Ao ser capaz de controlar a sua própria ansiedade, o indivíduo inibe uma das maiores barreiras à sua capacidade de concentração.

O poder de concentração da mente é um dos aspetos mais importantes a desenvolver por um praticante de Tai Chi Chuan. Esta prática essencial é a base para uma boa performance musical e um dos objetivos que os músicos mais almejam atingir.

O controlo da mente foi estudado por Machado (s/d) da Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil), em que ela afirma que ao realizar-se repetidamente os movimentos do Tai Chi, aprende-se onde a mente não está devidamente controlada ou treinada, a abandonar as preocupações do dia-a-dia e a dedicar-se integralmente ao que se está a realizar (cf.: Machado, s/d, p. 1).

Através da aprendizagem das formas do Tai Chi Chuan (coreografias ou sequências de movimentos), o praticante pode desenvolver a dimensão cognitiva da sua psicomotricidade através da integração dos estímulos experimentados no espaço e no tempo. Esta qualidade é bastante importante para um músico, porquanto a facilidade de assimilação de sequências de movimentos pode reduzir o tempo de aprendizagem de uma peça musical e aumentar a qualidade da sua performance, na medida em que pode ajudar a criar uma memória psicomotora de melhor qualidade.

Para que a respiração seja o mais eficaz possível deve ser efetuada ao nível do abdómen através da contração da musculatura do diafragma. Foi demonstrado que as regiões baixas dos pulmões ventilam melhor do que as superiores. A “forma triangular” dos pulmões, faz com que a maior capacidade de expansão seja na sua base e não nos “vértices” superiores. Quando se efetua uma respiração alta, ao nível do peito, na zona apelidada de “espaço morto anatómico” está-se a utilizar a parte com menos capacidade de ventilação dos pulmões, não se realizando uma respiração plena (cf.: West, 2005, p. 13-22).

Os chineses perceberam, desde há muito tempo, as potencialidades dos métodos de controlo da respiração no contexto da medicina chinesa e da religião.

«No “Zhuangi” (obra daoista do Séc. IV a.C.), mais ou menos, já se fazia menção a métodos que consistiam em rejeitar o velho e absorver o novo”. (Despeux, 1981, p. 58)

O uso da respiração de uma forma consciente torna possível o controlo de funções autónomas do corpo (inconsciente), o que faz da respiração controlada um meio privilegiado para estabelecer uma relação entre o consciente e o inconsciente (cf.: Yayama, 1993, p. 29). A respiração é uma das funções autónomas do corpo, ou seja, não há a necessidade de fazê-la como uma ação consciente, não temos que pensar nela para que aconteça e mesmo quando nos encontramos num estado inconsciente, continuamos e efetuá-la.

Ao contrário das outras funções autónomas do corpo a respiração pode ser controlada conscientemente.

Quando se controla a respiração diminuindo a quantidade de inspirações e expirações, tornando-a mais profunda na zona abdominal, pode-se conseguir afetar indiretamente as outras funções autónomas do corpo, tais como: a digestão e a circulação sanguínea.

O ralentar da respiração faz com que a frequência dos batimentos cardíacos diminua e os índices de adrenalina no sangue baixem, o que conduz a um estado de calma.

Quando o indivíduo se encontra ansioso o corpo liberta adrenalina, o que provoca hiperventilação levando à irritabilidade do sistema nervoso e a contrações musculares involuntárias.

Assim pode-se constatar como a respiração, embora seja uma função autónoma do corpo e, por isso inconsciente, pode ser também efetuada conscientemente, o que faz desta a única “ponte” existente entre estes dois “mundos” que nos pode permitir controlar algumas das funções inconscientes do nosso corpo.

Ao longo dos anos observei a forma como os músicos efetuam a respiração a fim de averiguar se estes a realizam adequadamente e se a maneira como o fazem afeta de alguma forma a execução musical.

Muitas vezes os músicos efetuam uma respiração débil tendo como consequência uma deficiente oxigenação do sangue que pode provocar uma diminuição da qualidade do desempenho das capacidades cerebrais e resultar em sintomas tais como lentidão de decisão, confusão de pensamentos e até tonturas.

Ao longo desta observação constatou-se ainda que os músicos, em geral, quando têm que tocar uma passagem de difícil execução, tendem a suster a respiração, levando a uma execução em apneia. Este tipo de comportamento pode provocar mais tensão corporal e menor irrigação sanguínea cerebral, dificultando ainda mais a execução.

Para conseguir ultrapassar este problema deverá praticar-se uma respiração baixa (ao nível do diafragma) enquanto se toca o instrumento para que o processo respiratório não seja limitado pela ansiedade e se mantenha independente das dificuldades técnicas da execução musical.

Certamente que o bem-estar mental do músico em equilíbrio com as suas capacidades musicais e técnicas pode ser determinante na prossecução de uma performance de qualidade.

No entanto, é do conhecimento geral que existem músicos que, embora possuam graves distúrbios emocionais, realizam performances de qualidade. Esta situação parece indicar que no momento da performance estes músicos conseguem de alguma forma controlar os seus desequilíbrios e atingir prestações de excelência.

É certo que não existem soluções ideais para resolver todos os problemas inerentes à performance musical, no entanto creio que é importante que o músico performer pratique alguma atividade complementar que o ajude a potenciar de alguma forma a sua performance.

A prática do Tai Chi Chuan é comprovadamente uma solução para este problema, não será concerteza a única mas parece ser uma das que melhor consegue ajudar a obviar os problemas decorrentes da performance musical.

### **Referências Bibliográficas**

Armstrong, N. & Sparkes, A. (1991). *Issues in Physical education*. London: Cassell Educational Limited.

Bruser, M. (1997). *The Art of Practicing*. New York. Three Rivers Press.

Chen, X. (2007). *The Illustrated Canon of Chen Family Taijiquan*. Maroubra NSW Australia: INBI Matrix Pty Ltd.

Chia, M. & Li, J. (1996). *A Estrutura Interior do Tai Chi*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix LTDA.

Despeux, C. (1981). *Tai Chi Chuan, Arte Marcial, técnica da longa vida*. São Paulo: Editora Pensamento.

Fox, K. (1991). “Issues in Physical Education.” In A. *Physical Education and its Contribution to Health*

*and Well-Being*, editado por Armstrong, N. & Sparkes, p.123-138. London: Casell Educational Limited.

Huard, P. & Wong, M. (1971). *Oriental Methods of Mental and Physical Fitness*. USA: Berg International Editeurs.

Kit, W. K. (1996). *O livro Completo do Tai Chi Chuan*. São Paulo: Editora Pensamento.

Machado, M. C. (s/d). Tai Chi Chuan e a mente.,  
<http://www.cce.ufsc.br/~fialho/ergcog/trab.../mariaclarice.doc>. (Acedido a 10 de Abril de 2008).

Myers, E. & Weiner, G. (1996). "Injury prevention" *Harvard Health Letter*, nr. 21: 11.

Sandlund, E. & Norlander, T. (2000). "The Effects of Tai Chi Chuan Relaxation and exercise on Stress Responses and Well-Being: An Overview of research. International." *Journal of Stress Management*, nr. 7(2):139-149.

West, J. (2005). *Respiratory Physiology*. Baltimore USA: Lippincott Williams & Wilkins.

Wolfson, L. & Whipple, R. & Derby, C. & Judge, J. & King, M. & Amerman, P. & Schmidt, J. (1996).  
"Balance and strength training in older adults." *Journal of the Americans Geriatrics Society*, nr. 44(5):498-506.

Yayama, T. (1993). *A Cura pelo Ki*. Porto: Publicações Maitreya.

Yoshie, M. & Shigemasu, K. & Kudo, K. & Ohtuki, T. (2009). "Effects of state anxiety on music performance." *Musicae Scientiae*, nr. XIII (1):55-84

## Trio n° 1 de Heitor Villa-Lobos: Reflexões interpretativas sobre a performance

Miriam Bastos Rocha<sup>172</sup>

Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Margarida Borghoff

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

**Abstract:** The Piano Trio n°1, by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), composed in 1911, was his first long morphology work. Distinguished by its romantic feature, the Trio presents a structure with a strong diversity of timbral, motivic, rhythmic and harmonic materials resulting in a constant sonorous turmoil in addition to dense textures. The present article aim to present interpretative suggestions and solutions for inherent issues of the joint practice, thus serving as subsidies to the execution of the mentioned work. Previous analyses of Trio n°1, reveals relevant aspects of the composer besides standing for a starting point to my interpretative decisions.

**Keyword:** Villa-Lobos, Heitor; Piano Trios; brasilian music; chamber music.

A formação Trio com piano é um gênero instrumental cujo apogeu aconteceu no século XIX. Praticamente todos os compositores que escreveram para Música de Câmara escreveram para essa formação. Mesmo com a busca dos compositores por novas combinações de sonoridades em formações instrumentais inusitadas a partir do século XX, ainda hoje vários intérpretes e compositores no cenário mundial se dedicam a executar e a escrever obras para essa formação camerística.

No cenário nacional os primeiros trios para piano e cordas foram escritos a partir da segunda metade do século XIX, por Alexandre Levy em 1882, Henrique Oswald em 1884. Durante todo o século XX vários compositores continuaram a escrever para essa formação, tais como Francisco Braga (1868 - 1945) Lorenzo Fernandez (1897- 1948), Almeida Prado (1943-2010) e Heitor Villa Lobos, que compôs 3 trios com piano. Segundo Volpe:

Os compositores brasileiros tiveram, nesse gênero, o campo de expressão mais íntimo, propício à consolidação da técnica composicional, às experimentações e tentativas de expansão do discurso musical e de superação estético composicional. (Volpe 1994,145)

A interação entre os intérpretes, aspecto fundamental na execução da música de câmara em qualquer formação, é uma das questões mais complexas a serem abordadas no gênero Trio com piano. Isso ocorre em razão da natureza dos instrumentos envolvidos (violino, violoncelo e piano), que possuem volume sonoro e maneiras distintas de emissão e produção do som, tornando este gênero camerístico um dos mais difíceis de se manipular, trazendo grandes desafios aos intérpretes quanto ao equilíbrio satisfatório de sonoridade. (Smallman,1990).

### O Trio N. ° 1 de Villa-Lobos e a prática em conjunto: aspectos relevantes para sua performance

Para uma interpretação consciente em uma prática musical em câmara, algumas observações, que a princípio parecem óbvias, merecem ser apontadas. Segundo Goodman (2006), para se chegar a um tempo conjunto, todos precisam saber tocar sua própria parte a tempo com os demais participantes do grupo, mantendo o tempo inicial.

No caso específico do Trio. N° 1, de Heitor Villa-Lobos, dadas as grandes alterações de andamentos que acontecem com frequência em todos os movimentos, no início do trabalho

---

<sup>172</sup> Email: mibastosrocha@hotmail.com

realizamos várias marcações de metrônomo para que cada *performer* pudesse estudar individualmente sua parte. Estas marcações foram realizadas em todos os movimentos e serviram como parâmetro do quanto acelerar ou retardar, servindo apenas de referência para o estudo individual.

Os andamentos foram pensados levando-se em consideração não só cada parte separadamente, como também o conjunto. Exemplo disso foi o ajuste do tempo em um trecho do segundo movimento a partir do compasso 46, seção em que o piano realiza uma escrita em 16 fusas, enquanto o violino apresenta uma melodia larga e sentimental. O andamento escolhido levou em consideração tanto a possibilidade do violino realizar a melodia bem cantada, quanto uma boa realização da parte rápida do piano.

As interações musicais foram planejadas de acordo com o discurso musical, após análise fraseológica do Trio. Desta maneira, pode-se determinar inicialmente a liderança de um dos instrumentos em cada parte da peça, alinhavando-se uma *performance*.

Uma das grandes questões de fazer música de câmara está no desenvolvimento da capacidade de tocar o seu instrumento e ouvir o(s) outro(s) simultaneamente. Ter consciência e ouvir o tempo de ataque e de emissão de cada um dos instrumentos faz parte do processo de se conseguir um pulso comum do grupo. Goodamn (2006) aborda a cooperação entre os componentes do conjunto e segundo a autora, os intérpretes de música de câmara atuam reciprocamente de diversas maneiras para manter o tempo, criando uma ilusão de sincronia. A autora também aponta que uma das maneiras de manter a sincronia do tempo é o intérprete estar em estado de alerta, antecipando e reagindo ao movimento e ao som dos outros componentes do conjunto, uma vez que tocar com outros intérpretes requer mais do que tocar em um tempo predeterminado.

### **O Trio para piano nº1 em dó menor, de Heitor Villa-Lobos**

#### *Sua criação e estreia*

O Trio para piano nº1 em dó menor, escrito em 1911, foi o primeiro trabalho de morfologia longa de Villa-Lobos. Sua estreia ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 13 de novembro de 1915 no Salão do Jornal do Comércio, no primeiro concerto dedicado às obras de Villa-Lobos; um concerto significativo para o compositor, pois apresentava à sociedade carioca suas primeiras composições. Esta estreia teve como intérpretes Humberto Milano (violino), Oswaldo Allioni (*cello*) e Lucilia Villa-Lobos (piano), esposa do compositor.

O Trio, entretanto, somente foi publicado em 1956 pela *Max Eschig*. É formado por 4 movimentos: *Allegro non troppo*, *Andante sostenuto*, *Scherzo: Vivace e Allegro troppo - Rondo final*, que apresentam traços românticos e temas de cunho franckista (França, 1979). No 2º movimento alguns trechos remetem claramente à peça *O Cisne* (1888) de Saint-Saëns (1835 - 1921), e ao *Canto do Cisne Negro*, peça que o próprio Villa-Lobos escreveu posteriormente, em 1917. Neste trio percebe-se a tonalidade oscilante e o cromatismo que nos remete a César Franck, tão característico do alto romantismo. As relações temáticas entre os movimentos conferem à obra um caráter cíclico, o que nos permite dizer que Villa-Lobos estava ciente e atento às práticas musicais das correntes mais recentes da Europa naquela época.





The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled '64 Adagio', shows the piano part with a complex texture of chords and moving lines. The bottom staff, labeled '65 CELLO', shows the cello part with a similar texture. Both measures feature dynamic markings of 'ff' and 'pp'.

Exemplo 3. C. 64 e 65. Trio n°1, II movimento. Trecho que remete à peça *O Cisne* de Saint-Saëns e ao *Canto do Cisne Negro*. Ed. Max Eschig.

Durante todos os movimentos do trio percebe-se um turbilhão sonoro de texturas densas, onde os instrumentistas tocam quase todo o tempo simultaneamente, porém com linhas melódicas independentes. Isso traz para os intérpretes a necessidade de acordarem entre si uma hierarquia de condução melódica no trabalho de grupo, o que refletirá numa busca constante por equilíbrio sonoro entre as partes. Um dos problemas da *performance* deste Trio advém da escrita densa, especialmente para o piano, uma escrita quase orquestral, de difícil execução. Outro problema são as constantes mudanças de andamento durante a obra, o que também representa um desafio para os intérpretes. A respeito do pianismo do Trio n°1, Alceo Bocchino relata que:

Após os primeiros ensaios particulares, Villa-Lobos quis ouvir o seu Trio. Célio Nogueira, Iberê e eu fomos, numa noite à sua casa. Eu estava preocupado porque existem, nesse Trio, algumas passagens pianísticas complicadas. Complicadas até se descobrir o segredo delas, o jeito de sua realização. Eu havia resolvido os problemas, mas continuava apreensivo, ao mesmo tempo me perguntando por que Villa-Lobos escrevera – principalmente certas escalas ascendentes em velocidade - daquela maneira!? Comentando com ele esse momento da obra, aliás de grande brilho e efeito, respondeu-me sorrindo: “Ora, em 1911 eu não conhecia muito bem o piano!.....Baseava-me, apenas, no violão”. – Mas o senhor foi fazer logo um Trio que é como um concerto de piano acompanhado de violino e violoncelo? – “E o que acha disso?”- Bom, acho que o senhor realizou o impossível finalizei, e maravilhosamente bem! (Alceo Bocchino apud Pilger 2013,139).

Concordamos com a citação acima. Em várias obras para piano solo de Villa-Lobos, como *Rudepoema*, *Prole do Bebê n°2* entre outras, têm-se a percepção de que a idéia musical é tão ampla que parece não caber em um só instrumento, precisando de uma orquestra.

Kiefer (1981) afirma que houve uma intensa luta de autoafirmação de Villa-Lobos como compositor até 1922 e descreve de modo geral cinco aspectos fundamentais na técnica de construção de suas obras: liberdade formal, invenção contínua, textura polifônica com ou sem imitação nas obras de música de câmara, ostinato, notas ou acordes pedais. O autor também faz uma conclusão sobre aquela década, período em que foi composto este Trio: “Sua propensão para a construção musical mediante invenção contínua não deixa de ser um traço romântico.” (Kiefer 1981, 58)

Algumas das características colocadas por Kiefer (1981) que se pode observar nas obras de música de câmara, como a liberdade formal, invenção contínua e a textura polifônica com ou sem imitação, são facilmente percebidas neste trio em toda a sua extensão. Algumas destas características serão ilustradas adiante no decorrer do artigo.

### *Análise para uma melhor performance*

Ao iniciar a *performance* do Trio, o primeiro desafio que os intérpretes encontram consiste na sincronia entre os três instrumentos, que executam a mesma linha melódica numa tessitura abrangendo três oitavas de distância. Este é um recurso composicional de Villa-Lobos para evitar o uníssono e ampliar a ressonância do conjunto, o que pode ser observado também em outras obras do compositor (França, 1973).

A linha melódica inicial deve soar como *tutti* orquestral, demonstrando precisão rítmica e de articulação para os *performers*. Para isso foi acordado entre os intérpretes que se faria um leve acento na nota da cabeça do compasso. Ao final desta passagem de caráter introdutório, optou-se por fazer um pequeno cedendo junto ao *crescendo* indicado na partitura, preparando o compasso 6, onde temos um acorde do *cello* no primeiro tempo, e um acento *sfz* na parte do piano, onde, Villa-Lobos define claramente a tonalidade de dó menor.

**I** H. VILLA-LOBOS  
(Rio, 1911)

Allegro non troppo

The image displays the musical score for the first movement of Trio n°1 by Villa-Lobos. It is arranged for Violino, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The score shows the first few measures, with dynamics like 'pp' and 'cresc. poco a poco'. The key signature is one flat (D minor). The score is divided into three systems, one for each instrument. The first system shows the initial melodic line for all instruments. The second system shows the continuation of the melodic line. The third system shows the continuation of the melodic line, with a crescendo marking.

Exemplo 4. C. 1 a 5. Trio n°1, I movimento. Ed. Max Eschig.



Exemplo 5. C. 6 e 7. Trio n°1, I movimento. Ed. Max Eschig.

Após este acorde, o pianista precisa ter o cuidado de não acelerar na execução dos arpejos ascendentes que seguem, para que o tempo fique estabilizado, facilitando, a integração do grupo. Villa-Lobos apresenta uma melodia fortemente lírica, que domina todo este 1º movimento.

A partir do compasso 19, na parte do piano, há uma seqüência de semicolcheias escrita para as duas mãos, enquanto o violino e o *cello* dialogam em uma melodia expressiva. Cabe ao pianista manter o tempo, dando atenção à igualdade de toque, fazendo com que estas semicolcheias soem exatamente juntas, o que constitui uma dificuldade técnica peculiar a este tipo de gesto musical da escrita pianística, principalmente pelo fato de esta passagem ser em andamento rápido. Outro aspecto relevante é a pedalização deste trecho. A troca do pedal deve ser realizada com muita clareza para que os outros intérpretes percebam cada início do grupo de quatro semicolcheias.

Já no compasso 35, o discurso musical traz um diálogo entre violino e o *cello* através de um tema central, expressivo e cantábile, em desenho descendente. Nesse momento a parte do piano apresenta uma escrita em arpejos com função de suporte harmônico, onde as modulações são conduzidas, e as matizes sonoras são pontos imprescindíveis para a interpretação.

Exemplo 6. C. 35 a 37. Trio n°1, I movimento. Ed. Max Eschig.

Alguns desses coloridos harmônicos requererem um pouco mais de tempo de preparação, como a chegada ao compasso 47. Nesta passagem, além do colorido da mudança harmônica,

é importante preparar a entrada da linha melódica expressiva do *cello* no primeiro tempo do compasso 47.

O movimento alternado das mãos, talvez um dos procedimentos técnico-pianísticos mais usado por Villa-Lobos, que aparece em várias outras obras como no *Polichinelo da Prole do Bebê nº 1* (1918), em outras peças da *Prole do Bebê nº 2* (1921), bem como na *Dança do índio branco* (1936), todas para piano solo, é utilizado no primeiro movimento desse trio nos compassos 82 e 83.

Com o estudo da obra, chegamos à conclusão que o uso desta terça de picardia usada por Villa-Lobos no final do 1º, 2º e 4º movimentos do Trio, teriam além do fator surpresa, o objetivo de alcançar uma sonoridade grandiosa com a terça maior, obtendo assim, uma maior ressonância e maior brilho resultando num *grand finale*. Pode-se validar esta afirmação com a observação de que todos os últimos acordes com a indicação da dinâmica de *f* no segundo movimento, que é o movimento mais expressivo, e *ffff* nos demais.

Passando ao 2º movimento, notamos que em poucos momentos ele funciona como um trio, pois a princípio temos uma introdução realizada pelo piano e em seguida, o compositor trabalha em seções alternadas duos de violino e piano, e *cello* e piano como melodia acompanhada. Villa-Lobos coloca os três instrumentos juntos, somente no ponto culminante e no final do movimento, valorizando amplitude sonora do conjunto.

The image shows a musical score for the second movement of Trio nº1. It consists of two systems of staves. The first system, labeled '46', shows the piano part (treble and bass clefs) with arpeggiated chords and the cello part (treble clef) with a melodic line. The tempo is marked 'Adagio'. The second system, labeled '47', shows the piano part continuing with arpeggiated chords and the cello part with a melodic line. The tempo is also marked 'Adagio'. The score is in G major and 3/4 time.

Exemplo 7. C. 46 e 47. Trio nº1, II movimento. Ed. Max Eschig.

No ponto culminante da peça, momento em que estão presentes os três instrumentos, a escrita do piano apresenta-se em arpejos ascendentes e descendentes, escrita que remete ao estudo de arpejos de Chopin op. 25 nº12. Após atingir o ponto culminante, a escrita deste trecho vai se dissipando e logo se inicia uma seção em andamento lento, adágio, onde pode-se ouvir uma belíssima melodia a partir do compasso 64, realizada pelo *cello*, que remete o *Canto do Cisne Negro* (1917), peça para violoncelo e piano (ver exemplo nº 3). A escrita pianística desta passagem nos remete aos compositores franceses da época, Fauré, Franck e Saint-Saëns. Finalizando este movimento temos uma codeta em que retornam os três instrumentos tocando juntos.

No 3º movimento, temos um *Scherzo-vivace*, movimento com caráter de scherzo e não

propriamente uma forma scherzo. Schönberg (1991) define o *Scherzo* como uma peça nitidamente instrumental, caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos. Algumas das características que encontramos neste movimento são: vivacidade, brilho, entusiasmo e energia. Como na maioria dos *scherzos* de Beethoven, este se inicia em tonalidade maior. Ainda sobre o 3º movimento, vale ressaltar que o primeiro compasso deste demandou uma atenção especial, pois apresenta uma sequência de entradas realizada em cada tempo do compasso, iniciando-se com o *cello* em *pizzicato*, a seguir, o piano em *staccato* e no terceiro tempo, o violino, também em *pizzicato*. Ao tocar a parte inicial deste movimento, o pianista deve imaginar o som do piano como o *pizzicato* dos outros instrumentos. Este fator é que confere equilíbrio de sonoridade à passagem.



Exemplo 8. C. 1 a 6. Trio n.º1, III movimento. Ed. Max Eschig.

Neste *scherzo*, a complexidade de interpretação de se tocar em conjunto, consiste nas constantes mudanças de andamentos, que saem de seções mais lentas e cantábiles para trechos mais rítmicos, e vice-versa.

Cada grande seção deste movimento é subdividida em pequenas partes, sendo cada uma delas em um andamento diferente. Para uma interpretação mais viva, mais fluente, optamos por pensar o compasso ternário em 1, cuidando para não acentuar o terceiro tempo, mas valorizando as acentuações rítmicas indicadas pelo compositor. Em várias passagens deste *scherzo* há mudanças súbitas de dinâmicas, o que, valorizado, resulta num efeito especial, num elemento surpresa. Realçar os *staccatos* também contribui para dar brilho à peça, valorizando esta característica de um *scherzo*.

O 4º movimento tem a forma de um rondó, mas não um rondó clássico, pois Villa-Lobos se utiliza de assimetrias e tonalidade ampliada. Inicia o rondó em estilo imitativo, demonstrando seu interesse por Bach, que admirava desde criança quando escutava sua tia tocando os Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado de Bach.

Neste movimento, o estilo imitativo requer que os intérpretes busquem um som curto, articulado e preciso, como se estivessem interpretando uma fuga de Bach. Durante este movimento, o piano é tratado com muito virtuosismo, em escalas ascendentes muito rápidas, arpejos por toda a extensão do piano e trechos em que o piano é solista.



Exemplo 9. C. 1 a 3. Trio n.º1, IV movimento. Ed. Max Eschig.

A respeito das obras de Villa-Lobos o pianista Arnaldo Estrella descreve o ambiente sonoro desejado pelo compositor na interpretação de suas obras:

Para interpretar Villa-Lobos é necessário um fôlego poderoso, uma disposição de tocar com as entranhas, sonoridade densa, profunda, tecla calcada a fundo, dinâmica violenta, os acentos selvagens nas páginas dramáticas e o *legatto* e o cantábile intenso nas páginas líricas. ( Estrella 1970, 18)

## Conclusão

Um dos maiores desafios deste Trio n.º1 em dó menor é saber graduar a intensidade da dinâmica, em um discurso que apresenta vários pontos culminantes e com a força orquestral empregada no piano. O tratamento solístico que Villa-Lobos empregou nos três instrumentos traz desafios individuais e também para a *performance* do conjunto.

A exploração dos contrastes de sonoridade, o equilíbrio entre os instrumentos, o emprego de matizes sonoras sutis nas seções de caráter mais expressivo e sincronia entre os três instrumentos são alguns dos fatores determinantes para uma boa *performance*.

## Referências

- Estrella, Arnaldo. 1970. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. Museu Villa-Lobos.
- França, Eurico Nogueira. 1979. *A Evolução de Villa-Lobos na música de câmara*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2ª edição.
- França, Eurico Nogueira. 1973. *Villa-Lobos: síntese, crítica e biografia*. 2ª edição em português e espanhol. Programação de Ação cultural do MEC.
- Goodman, E. 2006. "La interpretación en grupo" en *La interpretación musical* (Editor John Rink), Alianza Música, Madrid, págs. 183-198.
- Kiefer, Bruno. 1981. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento.
- Pilger, Hugo Vargas. 2013. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*, Curitiba, PR:CRV.
- Salles, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas; Editora da Unicamp, 2011.
- Schönberg, Arnold. 1991. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp.
- Smallman, Basil. 1990. *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford.

Villa-lobos, Heitor. Trio nº1, Publicação: Max Eschig, COPYRIGHT: © 1956 by ME.

Volpe, Maria Alice. 1994. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. *Revista Música*, v.5, n.2: 133-151. São Paulo.



## Afinación como elemento expresivo en la música de cámara: Aplicación en el dúo de viola y guitarra clásica

Noelia Gómez González<sup>173</sup>  
Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** Tuning is a complex issue since auditory perception is different for every individual. Bowed-string concert artists and pedagogues seem to agree that the choice over the use of either just intonation or Pythagorean tuning depends primarily on musical context. It appears that intonation for the viola and guitar duo differs from that of the viola and piano duo or string quartet. Based on preliminary evidence, there are at least two premises that can be applied when playing tonal music: 1. Tuning the guitar on the main key of the piece and, 2. Building the intonation of the viola part according to harmonic context.

**Keywords:** Chamber music, functional intonation, harmonic and melodic contexts.

(Full article published in: *IMPAR*, Vol. 1, n. 1)

---

<sup>173</sup> Email: noelia.gomez@ua.pt

## Perspectivas recentes da Pesquisa em Performance Pianística: Estado do Conhecimento de teses e dissertações em Performance Musical e Práticas Interpretativas no Brasil (2007-2012)

Renata Coutinho de Barros Correia<sup>174</sup>  
Universidade de São Paulo (USP), Brasil

Mário Rodrigues Videira  
Universidade de São Paulo (USP)

**Abstract:** The paper presents the final findings of a research on the state of Knowledge in recent production (2007-2012) of theses and dissertations related to piano performance, defended in Music Graduate Programs in Brazil. Given the quantitative and qualitative growth evidenced in the scientific production in question, this paper aims to provide a critical discussion and analysis of its contents, inserting itself in a academic contents, characterized by an extensive discussion on the configuration of the research in music performance. The methodology is based on models of "state of knowledge" research as well as content analysis technique. This article provides an overview and analysis of keys subject, trends and methods of research. It presents emerging perspectives like Artistic Research and Empirical Musicology.

**Keywords:** State of the Knowledge, Piano Performance, Methodology of Research, Academic production on musical performance (Brazil).

### Considerações preliminares: contexto e introdução ao problema

A Pós-Graduação em Música, no Brasil, tem uma história cujo ponto de partida remete à década de 80, ano da implantação do primeiro Mestrado em Música, oferecido pela UFRJ (Carvalho e Kerr 2005, 32). No que diz respeito às primeiras produções acadêmicas, oriundas desta instituição, uma leitura de seus resumos permite identificar o interesse de pesquisadores pelo estudo de aspectos relacionados à performance pianística.

Desde então, diversos fatores têm contribuído para a expansão da produção acadêmica relacionada à Performance Musical, tais como a realização dos I e II Seminários Nacionais de Pesquisa em Música (SNPPM), ocorridos em 2000 e 2002, a criação de periódicos<sup>175</sup> (interessados na publicação de trabalhos relacionados à subárea Performance Musical) e as recentes implantações de linhas de pesquisa, interessadas pela investigação de aspectos relacionados à Performance Musical<sup>176</sup>.

Diante do elevado crescimento da produção acadêmica relacionada à Performance Musical, pesquisadores têm se dedicado à elaboração do estado da arte a fim de compreender diferentes aspectos que têm permeado a produção de conhecimento elaborado por esta subárea. Como exemplo, encontra-se o estado da arte, desenvolvido por Borém e Ray (2012) o qual permitiu o reconhecimento de perspectivas de pesquisa e problemáticas relacionadas à estruturação de produções acadêmicas em Performance Musical.

A partir de exemplos da produção acadêmica musical, no Brasil, é possível admitir que a elaboração do estado da arte tem representado uma preocupação de pesquisadores pertencentes à diferentes subáreas musicais (Kerr et al. 2006). Tal interesse parece corresponder à necessidade descrita por Carvalho e Kerr as quais ressaltam a importância da elaboração dos "estados da arte", diante de certas condições que marcaram o aparecimento

<sup>174</sup> Email: renata\_cbc@ig.com.br

<sup>175</sup> São exemplos, as revistas Per Musi, da Universidade Federal de Minas Gerais e a revista Música Hodie, da Universidade Federal de Goiás.

<sup>176</sup> Como exemplo, encontra-se a linha de pesquisa em Performance Musical, implantada em 2012, na Universidade de São Paulo (USP). Também, as Linhas Teoria e prática da interpretação musical, implantada em 2006, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Em 2006, a linha Leitura, Escuta e Interpretação foi implantada, na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

de boa parte das produções acadêmicas, na área musical, no Brasil. Elas afirmam:

*A investigação acadêmica em Música, segundo os moldes assim descritos, não foi de imediata percepção e ainda hoje se encontra em estado de discussão e à procura de consolidação nos programas de pós-graduação no Brasil, apesar de já terem passado mais de 20 anos, desde a implantação do primeiro curso. Do ponto de vista dos objetivos musicais, das metodologias empregadas, há muito a discutir. Seus resultados, ainda fragmentados, aguardam um trabalho de síntese, e a discussão sobre os princípios e razões da pesquisa em música ainda parece necessária (Carvalho e Kerr 2005, 30).*

A partir da situação descrita, é possível reconhecer a presença de uma necessidade que ainda persiste em relação a proporção de pesquisas que vêm sendo desenvolvidas, desde a implantação dos primeiros cursos de Pós-Graduação em Música, no Brasil. Ou seja, uma análise crítica do conhecimento que vêm sendo produzido, como possibilidade de favorecer a compreensão dos rumos da pesquisa e problemáticas relacionados à produção acadêmica em performance musical. Podemos admitir que a não realização de um "estado da arte" tende a acentuar o desconhecimento de aspectos fundamentais à produção de futuras pesquisas.

Diante da necessidade apresentada e da inexistência de "estados da arte", baseados no exame de teses e dissertações (em Performance Musical), o presente artigo apresentará resultados finais de pesquisa "estado do conhecimento"<sup>177</sup> a partir do estudo de uma amostragem por conveniência<sup>178</sup> de pesquisas a fim de verificar certos aspectos que têm marcado parte das pesquisas relacionadas à Performance Musical.

### **Metodologia adotada: Análise de Conteúdo e Estado da Arte**

O presente estudo baseou-se em abordagens da Análise de Conteúdo<sup>179</sup> e pesquisas do tipo "estado da arte" (Romanowski e Ens 2006), sendo organizado em três etapas principais:

- Etapa 1. Fase caracterizada pela coleta de teses e dissertações a partir da consulta aos bancos de dados eletrônicos pertencentes à diferentes universidades<sup>180</sup> e listas das produções defendidas, disponibilizadas pelos diferentes Programas de Pós-Graduação;
- Etapa 2. Fase voltada à observação da estruturação de pesquisas (objetivos, referenciais teóricos e procedimentos metodológicos). Visa a elaboração de uma categorização das pesquisas, voltando-se a identificação de diferentes perspectivas de pesquisa;
- Etapa 3. Fase direcionada à interpretação de dados e produção de inferências sobre aspectos relacionados às condições de produção das pesquisas.

<sup>177</sup> Romanowski e Ens (2006, 40) definem o Estado do Conhecimento, como uma modalidade de pesquisa interessada pelo mapeamento de apenas um setor das publicações.

<sup>178</sup> Trata-se de tipo não probabilístico de amostragem voltado à seleção das unidades de análise mais acessíveis e convenientes às características da pesquisa (Sampieri 2006, 271).

<sup>179</sup> Bardin (2011, 48) define a Análise de Conteúdo como o conjunto de técnicas de análise das comunicações, caracterizadas pelo emprego de procedimentos sistemáticos para descrição do conteúdo das mensagens.

<sup>180</sup> Foram coletadas pesquisas das seguintes instituições: Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Baseados em estudos que têm procurado esclarecer a natureza e as possibilidades investigativas relacionadas à performance musical (Borém e Ray 2012), apresentaremos a seguir nossa proposta de categorização.

### Resultados preliminares: perspectivas de pesquisa identificadas

O quadro abaixo, expõe algumas possibilidades investigativas que têm permeado parte das recentes produções em performance pianística. Além, da proposta de categorização de Borém e Ray (2012), as categorias a seguir resultaram da interação dos pesquisadores com o conteúdo das pesquisas e portanto, não se basearam apenas numa categorização estabelecida *a priori*.

Subáreas musicais que têm feito interface com os estudos em performance pianística ou Perspectivas de pesquisa	Programas de Pós-Graduação em Música, no Brasil, com áreas de concentração e linhas de pesquisa em Práticas Interpretativas e Performance Musical								Total
	USP	UNICAMP	UFRJ	UNIRIO	UFMG	UFPR	UDESC	UFRGS	
Musicologia Histórica	7	2	7	1	4	-	2	1	24
Análise Musical	5	14	6	3	4	-	4	6	42
Psicologia da Performance	-	-	1	-	-	-	1	4	6
Musicologia Empírica	-	-	-	-	1	-	-	1	2
Interface entre a Performance pianística e a Música Eletroacústica Mista	-	-	1	-	-	1	-	-	2
Aspectos anatômico-fisiológicos da técnica pianística	1	1	2	-	-	-	2	-	6
Prática pianística em conjunto	-	-	1	-	1	1	-	-	3
Filosofia da Performance	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Estudos conceituais	-	-	1	-	-	-	-	-	1

Composição Musical	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Pesquisa Interpretativa	-	1	-	1	-	-	-	2	4
Pesquisa Artística	-	-	-	-	-	-	-	3	3
Total de produções	13	18	19	5	11	2	9	18	95

Quadro 1. Proposta de categorização para a amostragem de pesquisas.

### Descrição e discussão dos resultados

A interação com o conteúdo das pesquisas, permitiu-nos reconhecer a significância de determinadas propostas, assim como determinadas problemáticas enfrentadas pela subárea de Performance Musical. Baseados em estudos de especialistas e nos resultados deste estudo, podemos definir a Performance Musical, como um campo investigativo pluridisciplinar, caracterizado por diferentes "interseções disciplinares" com subáreas musicais e áreas do conhecimento (Borém e Ray 2012).

Dentre as subáreas musicais cujos procedimentos têm servido aos interesses de pesquisadores da Performance Musical, encontra-se a Musicologia Histórica. Diversas práticas musicológicas, características das primeiras produções em práticas interpretativas (no Brasil), continuam se fazendo presentes em pesquisas relacionadas à esta subárea, a saber: estudos biográficos, sobre gênero musical, sobre estilo musical e elaboração de catálogos musicais. Se em determinadas pesquisas (como aquelas vinculadas à disciplina Práticas Interpretativas) é possível verificar o vínculo com questões relacionadas à execução musical, outras têm apresentado pouca ou nenhuma consideração sobre os benefícios da pesquisa histórica para a performance musical.

Outra subárea musical a qual tem mantido interseção com os estudos em performance trata-se da Análise Musical. Esta categoria de estudos representa aquela que se tem feito presente, desde as primeiras produções em práticas interpretativas, no Brasil (Kerr et al, 2006). Uma observação do conteúdo das pesquisas, permite reconhecer uma situação similar aquela identificada por pesquisadores do "estado da arte" da produção vinculada à esta disciplina. É possível reconhecer no conteúdo de determinadas pesquisas a ausência de uma menção explícita dos métodos analíticos e referenciais teóricos os quais serviram de subsídio ao procedimento analítico empregado. Para Kerr, Carvalho e Ray (2006, 57) a adesão a tal posicionamento deixa de fornecer meios importantes para a validação de um estudo. A pouca conexão de pesquisas analíticas com a performance musical, também apresenta-se como uma característica de certas pesquisas. Tal aspecto, aproxima-se de críticas que vêm sendo emitidas por especialistas da Performance Musical (Borém e Ray 2012). Contudo, determinadas abordagens têm se voltado para o emprego da análise musical, como um subsídio ao tratamento de questões de execução, envolvendo a moldagem do tempo e dinâmica musical (Fukuda 2009).

A adesão de pesquisadores à métodos e referenciais teóricos relacionados à diferentes áreas do conhecimento, também tem se manifestado nos estudos vinculados à performance pianística. O caráter interdisciplinar de tais estudos pode ser reconhecido em perspectivas de pesquisa, como as Interfaces entre a Performance Pianística com a Psicologia da Performance e estudos vinculados à Filosofia da Performance. No caso dos estudos relacionados aos aspectos psicológicos é possível identificar o interesse pela elaboração de estudos aplicativos voltados à otimização de habilidades musicais, tais como

a memorização musical, a comunicação emocional e estrutural. Tais estudos têm se caracterizado pelo emprego da "auto-observação" dos pesquisadores em função da otimização de suas próprias performances. Algo que permite notar a presença de uma adaptação de procedimentos, característicos de estudos psicológicos, no que se refere à presença da neutralidade do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo. A presença de pesquisas com delineamento experimental permite identificar outra função que os estudos psicológicos têm ocupado na subárea Performance Musical. Ou seja, a contribuição para a otimização de habilidades musicais de um grupo em tratamento. Algo que permite verificar uma possibilidade de contribuição ao campo da didática instrumental. Tais pesquisas têm emergido num contexto acadêmico no qual a Psicologia da Performance, ainda não representa uma disciplina obrigatória nas grades curriculares dos cursos Superiores de formação de músicos-instrumentistas (Kaminski e Ray 2012).

Além das categorias citadas, outras puderam ser identificadas a partir da interação com o conteúdo de teses e dissertações. Perspectivas recentes da pesquisa em performance pianística, também têm se voltado para a investigação sobre os aspectos anatômico-fisiológicos da técnica pianística a partir de estudos focados na análise de métodos específicos, elaboração de estudos aplicativos e avaliação crítica do ensino da técnica pianística, na atualidade. Diante das diferentes possibilidades de performance pianística, estudos têm se voltado à abordagem de problemáticas relacionadas à tais possibilidades. Como exemplo, podemos reconhecer certas pesquisas que têm se voltado ao tratamento de problemáticas vinculadas à performance da Música Eletroacústica Mista. Com base em estudos podemos admitir que tais pesquisas têm emergido num contexto, caracterizado pelo interesse pouco expressivo que intérpretes-performers têm conferido a este tipo de repertório (Loureiro e Silva 2005). Outra possibilidade de performance a qual tem atraído a atenção de pesquisadores trata-se da prática pianística em conjunto. Um interesse que tem colocado em pauta a discussão acerca da formação, geralmente oferecida, nos cursos Superiores (Bacharelado em Música) e as habilidades necessárias à atuação do pianista co-repetidor e colaborador.

Uma observação das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas na linha de pesquisa em Práticas Interpretativas, também permitiu-nos verificar a aproximação de estudos em performance pianística com perspectivas recentes de pesquisa que têm emergido, atualmente, no contexto acadêmico brasileiro. Desse modo, são recentes a elaboração de pesquisas as quais têm se aproximado de possibilidades investigativas relacionadas à Musicologia Empírica e Pesquisa Artística. Tais possibilidades investigativas têm mostrado um interesse, além daquele voltado, exclusivamente, ao estudo do texto musical. Pesquisas vinculadas à Musicologia Empírica têm evidenciado a possibilidade e a riqueza do trabalho a partir do envolvimento de pesquisadores com uma extensa quantidade de dados, captados por meio de recursos tecnológicos (Clarke e Cook 2004). Uma aproximação do conteúdo das pesquisas relacionadas à esta modalidade investigativa tem mostrado o potencial do estudo baseado em gravações para o reconhecimento das estratégias-interpretativas, empregadas por intérpretes-instrumentistas. Além do interesse pela investigação do produto da performance, a adesão de pesquisadores-performers à Pesquisa Artística tem mostrado o interesse pelo estudo do processo de construção da performance musical. Corroborando certos estudiosos, podemos admitir a partir desta perspectiva de pesquisa uma aproximação com o paradigma pós-moderno da pesquisa, em Música (Freire 2011, 53). Uma aproximação a qual têm considerado significativa à área de Performance Musical a possibilidade de "entreteçamento" entre performer e objeto de estudo (Domenici 2012, 176), além do potencial do estudo do processo e de sua interlocução com certas abordagens tradicionais.

### **Considerações finais**

Apesar do amadurecimento evidenciado no sub-campo investigativo da performance pianística - um aspecto reconhecido na diversidade de temas, métodos e expansão de seus objetos de estudos - a observação do conteúdo das pesquisas permitiu-nos identificar certas dificuldades que ainda persistem em pesquisas que vêm sendo desenvolvidas pela subárea Performance Musical. A primeira delas, mencionada por importantes especialistas desta subárea (Kerr et al. 2006, 39) diz respeito à dificuldade quanto à uma menção clara do problema de pesquisa e de sua relação com a performance musical. Desta maneira, é possível reconhecer em determinadas abordagens vinculadas às disciplinas Musicologia Histórica e Análise Musical, o distanciamento da apresentação de considerações sobre os benefícios do estudo para o tratamento de questões relacionadas à performance musical. A adesão à modelos de pesquisas, bastante comuns em inícios dos primeiros programas de Pós-Graduação, ainda persistem em produções recentes pertencentes à subárea Performance Musical. Longas considerações históricas (geralmente, a apresentação da biografia de um compositor ou contexto histórico no qual encontra-se inserido) e analíticas, têm integrado pesquisas as quais têm se distanciado da apresentação de considerações sobre a performance musical. Como determinado estudo pôde colaborar à construção de uma performance musical, ainda aparece, como uma questão não respondida pelo conteúdo de determinadas pesquisas.

Outro aspecto revelado pelo conteúdo de algumas pesquisas trata-se do envolvimento de pesquisadores das práticas interpretativas com procedimentos metodológicos e conhecimentos nem sempre contemplados nos cursos Superiores de formação de músicos-performers. Até que ponto um pesquisador-performer encontra-se apto à elaboração de diferentes tipos de edições musicais, transcrição musical, estudos psicológicos (incluindo o desenvolvimento de estudos experimentais e com delineamento experimental) representam questões que devem ser consideradas pelos interessados por tais modalidades e que remontam a relação entre a formação oferecida, nos atuais cursos Superiores de formação de músicos-performers e a produção desenvolvida no nível da Pós-Graduação, em Música. Contudo, tal observação não deve ser vista como uma falta de incentivo para determinadas abordagens, mas aponta para certos desafios colocados aos pesquisadores da Performance Musical, interessados por determinadas perspectivas de pesquisa de caráter interdisciplinar e que têm dialogado com as diferentes subáreas musicais. Desafios estes que têm exigido de seus especialistas uma formação cada vez mais abrangente em função da natureza multifacetada da performance musical.

### **Referências bibliográficas**

Bardin, Laurence. 2011. *Análise de Conteúdo*. São Paulo: Edições 70.

Borém, Fausto, e Ray, Sônia. 2012. "Pesquisa em Performance Musical no Brasil: problemas, tendências e alternativas". *Anais do II Simpom*, 121-168. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).  
<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2607/1935> [acessado em 23/04/2015].

Carvalho, Any Raquel, e Kerr, Dorotéia Machado. 2005. "A pesquisa sobre órgão no Brasil: 'estado da arte' ". *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, nº 12: 25-38.  
[http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/num12\\_cap\\_02.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/num12_cap_02.pdf). [acessado em 23/04/2015].

- Clarke, Eric, e Cook, Nicholas. 2004. *Empirical Musicology: aims, method, prospects*. New York: Oxford University Press.
- Domenici, Catarina. 2012. "A voz do performer na música e na pesquisa". *Anais do II Simpom*, 169-182. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).  
<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2608/1936> [acessado em 23/04/2015].
- Freire, Vanda Bellard. 2010. "Música, Pesquisa e Subjetividade - Aspectos Gerais" In *Horizontes da Pesquisa em Música*, editado por Vanda Bellard Freire, 14-59. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Fukuda, Margarida Tamai. 2009. *Zeitgestalt Análise e Performance do Trio em Sol menor de Francisco Braga*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- Kaminski, Leonardo Casarin, e Ray, Sônia. 2012. "Psicologia da performance na formação acadêmica do performer". *Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2463-2468. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.  
[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2012/Anais\\_ANPPOM\\_2012.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf) [acessado em 23/04/2015].
- Kerr, Dorotéia Machado, Carvalho, Any Raquel, e Ray, Sônia. 2006. *Rumos da Análise Musical no Brasil*. Relatório final.
- Loureiro, Maurício Alves, e Silva, Flávio Ferreira da. 2005. "Performance de música eletroacústica mista: uma abordagem da atuação do intérprete a partir da obra *Poucas Linhas* de Ana Cristina de Silvio Ferraz". *Anais do XIV Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical*, 1-8. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).
- Romanowski, Joana Paulin, e Ens, Romilda Teodora. 2006. As pesquisas denominadas do tipo "Estado da Arte em Educação". *Revista Diálogo Educacional*, nº 19 (6): 37-50.
- Sampieri, Roberto Hernández, Collado, Carlos Fernández, e Lucio, Pilar Baptista. 2006. "Seleção da amostra". In *Metodologia de pesquisa*, editado por Sampieri, Roberto Hernández, 249-359. São Paulo: Mc Graw-Hill



## Isto acaba por nos ligar mais – performance musical e mobilização social em grupos de músicos não-profissionais

Rui Filipe Duarte Marques<sup>181</sup>

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal  
INET-md, Instituto de Etnomusicologia, Portugal

**Abstract:** In this paper, which results from a case study of Tuna Souselense, I explore the role of musical experience within the context of groups composed of non-professional musicians. Based on Etienne Wenger's concept of "communities of practice" and in the knowledge that arises from fieldwork, this text identifies some of the reasons that lead to the investment of non-professional musicians in collective musical practices and discusses the meanings attributed by these people to the act of making music together. Research shows that this music association has the capacity to bring together individuals of various ages and different social and cultural backgrounds, which find in musical experience a meaningful way of experiencing the world.

**Keywords:** "tuna"; local music; collective performance; communities of practice.

Esta comunicação resulta de um trabalho de investigação no âmbito do meu projeto de Doutoramento em Música, em curso no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, sob orientação científica de Maria do Rosário Pestana. A investigação que venho a desenvolver consiste numa abordagem etnomusicológica a uma realidade musical e associativa que, pese embora a sua disseminação transversal a todo o território português, a sua forte implantação local e a sua capacidade de mobilização de músicos não profissionais, está ainda pouco estudada em Portugal: grupos e associações musicais designados 'tuna'.

Este trabalho sustenta-se em dados que emergem de um estudo de caso da Tuna Souselense, fundada na vila de Souselas em 1910, ano da Implantação da República. Na atualidade, esta tuna configura uma instituição predominantemente orientada para a performance musical e para uma intensa atividade pedagógica. Composto por cerca de 20 elementos (instrumentistas e cantores), este grupo integra pessoas de diferentes níveis etários e perfis social e culturalmente heterogéneos que, na sua maioria, desenvolvem atividades profissionais fora do âmbito da música. Todavia, estas pessoas investem uma parte significativa do seu tempo livre em atividades musicais como a frequência de ensaios e aulas de música semanais e a participação em concertos e, alguns deles, inclusive, em tarefas de carácter logístico e administrativo em prol da associação. Como este estudo irá documentar, a performance coletiva no contexto da tuna estimula a mobilização dos seus elementos em torno de objetivos comuns como, por exemplo, a dinamização cultural da sua localidade, a melhoria das condições físicas da sua sede ou a representação de Souselas noutros pontos do país.

O trabalho de campo que tive oportunidade de desenvolver compreendeu a realização de observação participante enquanto instrumentista da Tuna Souselense durante cerca de um ano. Este processo foi complementado pela realização de entrevistas a instrumentistas, cantores e maestros deste grupo. Tomando estes testemunhos como ponto de partida, procurarei [1] identificar e discutir as razões que conduzem ao investimento de músicos não-profissionais em práticas performativas no contexto de associações musicais localmente organizadas; [2] compreender quais os significados atribuídos por estes músicos ao ato de fazer música em conjunto; [3] contribuir para o conhecimento do papel desempenhado pela experiência musical em processos de mobilização social. Como referencial teórico, tomarei de empréstimo os conceitos de *comunidade de prática* e *comunidade de prática musical*,

---

<sup>181</sup> Email: rfdmarques@gmail.com

cunhados por Etienne Wenger e Joan Russel, respectivamente.

### **Enquadramento teórico**

A teoria social da aprendizagem de Etienne Wenger toma como ponto de partida quatro premissas, a saber: [1] a natureza social do ser humano configura um aspecto central da aprendizagem; [2] o conhecimento está enraizado num conjunto de competências e ações socialmente valorizadas; [3] a aquisição do conhecimento decorre de uma participação ativa nessas ações e [4] o objetivo de qualquer aprendizagem é tornar-se apto a interagir com o mundo de forma significativa (Wenger 1998, 4).

O conceito de *comunidade de prática* ocupa um lugar central no modelo teórico de Wenger, e decorre da inter-relação entre quatro componentes fundamentais: “significado”, “prática”, “comunidade” e “identidade”. Joan Russel sintetiza da seguinte forma a relação entre estes conceitos:

**Meaning** refers to our experience of life and the world, and **practice** refers to our shared historical and social resources. **Community** refers to the social configurations in which our enterprises are defined as worth pursuing, and our participation is recognizable as competence. **Identity** has to do with the ways in which learning creates personal histories for us in our communities. ‘Practice’ – characterized by mutual engagement, joint enterprise, and shared repertoire – is the source of coherence of community<sup>182</sup> (Russell 2002, 3).

A noção de “comunidade de prática” de Wenger foi adaptada aos estudos sobre música por Russel, que desenvolveu o conceito de ‘comunidades de prática musical’. Este conceito descreve um grupo organizado de indivíduos que encontram na performance musical uma forma significativa de experienciar o mundo e partilham recursos históricos e sociais comuns em eventos socialmente valorizados, nos quais a sua participação é reconhecida como uma competência e através da qual as suas histórias pessoais se inscrevem na comunidade (Russel 2002, 2).

Partindo dos contributos dos autores supracitados e baseando-me no conhecimento que decorre do trabalho de campo, procurarei discutir como [1] a performance musical no contexto da Tuna configura, para os seus elementos, uma forma significativa de experienciar o mundo; [2] a experiência musical concorre para a partilha de recursos históricos e sociais comuns e [3] impulsiona a mobilização da comunidade local em torno de objetivos comuns.

### ***Estar olhos nos olhos - a performance musical como forma de experienciar o mundo***

O diálogo estabelecido com os elementos ativos da Tuna Souselense permitiu-me identificar algumas razões que conduzem estas pessoas a integrar este coletivo. Para além do “gosto pela música” destacam-se factores extra-musicais, como as ligações familiares a outros elementos ou ex-elementos da Tuna, os momentos de sociabilidade operada pela prática musical, ou ainda motivações de ordem emocional, que se refletem no estabelecimento de laços afetivos entre os elementos do grupo. Todos os tunos entrevistados identificaram a oportunidade de participar ativamente na realização musical como a sua principal motivação para a pertença à Tuna. Não obstante a importância conferida ao ato de cantar ou tocar um instrumento musical (ações reconhecidas e avaliadas como competências), o discurso destes músicos evidencia sobretudo uma valorização da experiência musical coletiva, como

---

<sup>182</sup> Termos não destacados no texto original.

demonstram os seguintes excertos:

Eu vou [aos ensaios] porque gosto de música, porque sinto que estou a progredir. Em casa não consigo, sozinho, estar a treinar (entrevista a José Machado Lopes, 2014).

[...] Quando fazemos um trecho, ou meia música [e] sai tudo como deve ser, é assim: eh, pá, realmente isto é uma maravilha, é um prazer! É como o golo da vitória, no futebol, não é? (entrevista a Carlos Cação, 2013).

Por outro lado, o discurso dos elementos da Tuna manifesta que, neste contexto, o “gosto pela música” está associado a aspetos afetivos. Para estas pessoas, um ensaio ou um concerto não constituem apenas eventos musicais e oportunidades de autoaperfeiçoamento ao nível musical, mas também momentos de encontro e confraternização:

[...] isto tem muito de humano, e naturalmente entra aqui o convívio, o prazer de estar com as pessoas. Sei lá... tenho um prazer enorme em encontrar determinadas pessoas na Tuna, aquele bocadinho que estamos a conversar antes ou no final do ensaio (entrevista a Carlos Cação, 2013).

Estes e outros testemunhos idênticos revelam que nesta participação ativa em práticas musicais coletivas confluem intenções relacionadas com o desenvolvimento de competências musicais, com a possibilidade de preparar, aperfeiçoar e apresentar publicamente um repertório, com o estabelecimento e consolidação de relações interpessoais e com a possibilidade de intervir na comunidade envolvente. Esta ‘forma de experienciar o mundo’, parafraseando Russel (2002), é abreviada pelas palavras de um dos entrevistados:

A Tuna será um dos momentos em que podemos estar olhos nos olhos. Não só com os de dentro, mas também com os de fora, através dos concertos (entrevista a Carlos Cação, 2013).

### **Valorizar o passado, legitimar o presente**

O estabelecimento de relações dialógicas com os elementos da Tuna Souselense permitiu-me constatar que a maioria destas pessoas atribui à sua presença na tuna um sentido de continuidade com o passado:

A minha família sempre esteve muito... muito integrada na Tuna. E também isso acaba por mexer um pouco connosco. [...] É uma motivação. Isto, quer dizer... é impulsionador! Isto acaba por nos ligar mais (entrevista a Carlos Cação, 2013).

Ao longo do trabalho de campo pude constatar que as narrativas em torno desta instituição privilegiam a evocação da sua génese, em 1910. Por outro lado, é evidente o reconhecimento coletivo pela ação das figuras responsáveis pela emergência da Tuna Souselense. A ligação a estas figuras espelha-se nos testemunhos dos membros do grupo e em rituais de consagração dos seus fundadores, homenageados em eventos promovidos pela Tuna ou através da exposição permanente das suas fotografias e dos seus instrumentos musicais em lugares destacados da sede. A meu ver, as referências constantes à data da fundação da Tuna Souselense e ao papel de figuras proeminentes nas suas primeiras décadas de existência concorrem para construir e consagrar a memória do grupo. Esta valorização da “origem” parece cumprir o propósito de legitimar o papel do grupo na atualidade. Por outro

lado, o desejo de dar continuidade a uma “linhagem” de figuras ligadas à Tuna constitui um estímulo à participação na vida da instituição.

A partilha de um contexto histórico e social comum orienta-se também para o futuro, como comprova o testemunho de um dos seus elementos, Armando Cação. Este músico, que colabora com a Tuna há cerca de duas décadas, salienta o facto de o seu pai ter sido um dos fundadores do grupo, em 1910. Questionado acerca do momento mais significativo ao longo da sua permanência na Tuna, respondeu, visivelmente emocionado:

Foi agora há pouco tempo [...]. Já posso ir descansado. Já vi o meu neto ao pé de mim, a tocar (entrevista a Armando Cação, 2013).

### **Experiência musical e mobilização social**

Os testemunhos citados evidenciam que a experiência musical no contexto da Tuna Souselense fornece um espaço de oportunidades de sociabilidade entre os seus elementos. No entanto, a capacidade de mobilização desta tuna não se esgota no interior do grupo. No contexto local, as redes de relações pessoais produzem um impacto significativo: as famílias dos músicos acompanham a atividade do grupo e interagem na sua dinâmica, participando ativamente na organização de eventos públicos. Este tipo de mobilização social específico é testemunhado por Agante Ferreira, ex-maestro deste grupo:

[os] familiares, muitas vezes iam assistir ao ensaio, porque levavam o filho, ou porque iam com o marido, ou porque o ensaio terminava às onze da noite, e eles passavam por lá depois de ir beber um café, ou para nos convidar para ir beber um café, e depois acabavam por ficar ali um quarto de hora, ou meia hora a assistir ao ensaio [...] muitas vezes os ensaios eram quase ensaios-concertos (entrevista a Agante Ferreira, 2013)

A observação realizada ao longo do trabalho de campo permitiu-me também compreender que esta tuna usufrui de uma forte implantação local, que lhe permite recolher o apoio das autarquias e de outras instituições locais, bem como da população souselense, que participa na organização de eventos públicos promovidos pelo grupo, e contribui para a angariação de fundos destinados à manutenção da sua atividade performativa e à melhoria das condições físicas da associação.

Ao fomentar relações de colaboração, a experiência musical contribui para a mobilização dos elementos da tuna e da comunidade local em torno de objetivos comuns. Desta forma, a capacidade mobilizadora desta instituição não se restringe a esta ‘comunidade de prática musical’ (Russel 2002), antes se alargando à população da localidade em que a Tuna se insere. Por outro lado, os músicos deste grupo consideram que a Tuna tem uma missão gregária, aglutinadora da população souselense, e valorizam a sua instituição como um ícone identitário de Souselas: sentem que representam a localidade e que a população se sente representada pela Tuna, nomeadamente nos seus concertos noutros pontos do país.

### **Notas finais**

A investigação em curso revela que a Tuna Souselense tem a capacidade de congregar indivíduos que encontram na performance musical uma forma significativa de experienciar o mundo, partilhando conhecimentos e recursos sociais comuns em eventos socialmente valorizados, nos quais a sua participação é reconhecida como uma competência, e através da qual as suas histórias pessoais se inscrevem na comunidade.

Ao constituir um espaço de sociabilidades no qual a experiência musical exerce um papel

determinante, este grupo afirma-se como uma instituição mediadora, estabelecendo relações entre diversos domínios da vida social e criando canais de comunicação entre indivíduos social e culturalmente heterogéneos. Ao potenciar a incorporação de comportamentos, atitudes e conhecimentos partilhados, esta tuna contribui para a inscrição dos seus elementos numa “comunidade de prática” que concorre para a mobilização da população local em torno de objetivos comuns.

### **Referências**

Wenger, Etienne. 1998. *Communities of Practice – Learning, Meaning and Identity*. New York: Cambridge University Press.

Russel, Joan. 2002. “Sites of learning: communities of musical practice in the Fiji Islands. Focus Areas Report”. Bergen: ISME.

### **Entrevistas citadas**

Agante Ferreira (Fornos, Novembro de 2013)

Armando Cação (Souselas, Dezembro de 2013)

Carlos Cação (Souselas, Dezembro de 2013)

José Machado Lopes (Pampilhosa, Fevereiro de 2014)

## Som, cor e poesia em movimento performativo: Images II para Piano de Claude Debussy

Shao Xiao Ling<sup>183</sup>

Universidade de Aveiro, Portugal

**Abstract:** This article aims to study the performing questions that arise when the author interprets the second series of Images for piano by C. Debussy. As the composer himself puts explicitly in the title of this work - Images, the composition is full of scenes of nature. The sounds were created as colour and paint poetically "the bell-ringing through the leaves," "fall of moonlight on the remote temple" and "goldfish floating in the water." These auditory / visual descriptions provide the author a recreational outlook and at the same time, they also raise questions, including how the mind of a pianist plays a combination of descriptive picture, sound and performing movement. Will this combination be motivated by audiovisual sensory synesthesia and externalized through the touch sense, to form movements and gestures to get an individual performance? Regarding the poetic aspect, the author understands that Debussy created a metaphorical charm, coupled with a philosophical conception close to oriental Buddhism. With this aspect, one of musical continuity, there is an expression of "melancholy diffusiveness" in order to invoke the feeling of loss and sadness, which is sublimated later on by emptiness and eternity through symbols - moonlight and remote temple; the expression of "lively" is nominated for a cycle of rebirth, and once again, through symbolization - goldfish and water. In fact, this poetic and (or) philosophical understanding gives the author a consciousness and an interpretative horizon of music, but will this be the main factor to transform feelings in performing actions? If so, how does this interact with the auditory and visual sensations? Therefore all these questions are studied in the article in order to understand the importance of movement and their technical and musical components in performance, thus creating an interactive form that links between intellectual awareness, the sensory elements and the Kinetic mechanism.

**Keywords:** Debussy, sound, image, poetry, performing movement.

(Full article published in: *IMPAR, Vol. 1, n. 1*)

---

<sup>183</sup> Email: shaoling@ua.pt

## ***El sueño... el vuelo: a commissioned multimedia piece from the collection *Song of the Monarch: Women in Mexico*, and its multiple possibilities of analysis for performance***

Silvia Maria Pires Cabrera Berg<sup>184</sup>

Department of Music, School of Philosophy, Sciences and Literature of Ribeirão Preto University of São Paulo, Brazil

Ana Cervantes

Yamaha Artist, Independent Concert Pianist and Teacher, Mexico

*El sueño... el vuelo* (*The Dream ... the Flight*) is the only piece by a Brazilian composer in the collection *Canto de la Monarca: Mujeres en México - Song of the Monarch: Women in Mexico*<sup>185</sup>, a commissioning/recording project, for which the pianist Ana Cervantes asked 16 composers from six countries – Brazil, Colombia, Mexico, UK, US, and Spain—to compose a solo piano piece inspired by an important woman in Mexican history. The project takes as its symbol the Monarch butterfly, a potent metaphor for persistence and valour in a seemingly fragile body, as every year it migrates thousands of miles, finding its sanctuary in Mexico. The *Monarca* project was created by pianist Ana Cervantes, who has performed the resulting works in numerous international concerts and also recorded them on CD with the support of the Mexican government. Besides being a celebration of women who have indelibly marked the social and cultural history of Mexico, the project declares, in its implicit interdisciplinary and multimedia nature, a rereading of the programmatic music that permeated musical composition since the Renaissance and the Baroque until its revival in the Romantic period, culminating in the concept of *Gesamtkunstwerk*, - and even incarnates- multifaceted artistic concepts, like a painting or a poem.

There are many links between Music and other Arts; in the mythic past, the very concept of Art posits the existence of Music, Dance and Literature. In Ancient Greece the three are faces of one single activity that goes beyond the realms of culture and worship. (Brown, 1970).

From the odé – the sung logos— is derived literature: afterwards, tragedy; then comedy, "for what is called today the colloquial language". In the ancient world the verb "to express" was used to indicate poetic expression and this was presented through song; thus "to sing" for an ancient Greek was the same as "to express" (LIMA 2013).

Further, as highlighted by Lima (2013), "to express" –really, *to sing*, as has just been pointed out— implies something more than "literature": in reality it is all expression that performs "mimesis of life through the logos." Plato applies his theory of *mimesis* (imitation or representation in Greek) in *Laws* through music: he believes that art music is for poets, actors and spectators since "all over the world it is appropriate that their creations are imitation and representation" (Lg., II, 668b-c), and considering that harmony is the voice of movement, so that in turn, the "voice extends to the soul and fosters virtue" (Lg., II, 673rd) when you sing what is beautiful. (NORJOSA).

Later, Horace begins the *Ars Poetica* with a comparison between poetry and painting, and the famous *ut pictura poesis*, which comes later in the same treatise (line 361), supplies the rubric for innumerable later comparative studies in the arts. (Brown 1970, p. 98).

Brown (ibid) in the early 70s says that "art criticism, naturally turned [its] attention to the

<sup>184</sup> Email: silviaberg@usp.br

<sup>185</sup> Live concert video: *El sueño ... el vuelo*: <http://www.youtube.com/watch?v=d36HEkKTFG8>  
<https://www.youtube.com/watch?v=2ziqUgnBvUk&feature=youtu.be>

*El sueño... el vuelo*, recorded on CD (Quindecim Recordings 238, Mexico) was presented in more than 28 international concerts.

interrelationship of the arts, either by influence or by analogy", thus pointing to the need for analysis models that not only identify the inter- and multi-relationship between the arts - and in the case of Antiquity to the Renaissance, the inseparable relationship between philosophy, art and science - but that are sufficiently comprehensive to go beyond the [isolated] findings, analogies, influences of language and loans.

### **The models of multi- and intermedia analysis**

This paper aims to present an analysis of the intermedia relations that permeate the piece using, in particular, Cook's (COOK 2000) *Analysing Musical Multimedia* tools, a general theory of how different media - music, words, moving picture, and dance - work together to create Multimedia. The models of multi- and intermedia analysis are relatively recent, although as we have observed, relations between the Arts are amply commingled in Ancient Greece.

In *Analysing Musical Multimedia*, Cook (2004) proposes a rethinking of how the intersection of two or more forms of Art (which he calls media) can be stated, counter / deny or complement the same work, creating different meanings that could characterize each separate medium. This model presupposes a prior analysis of the peculiarities, differences and attributes of each medium and in this respect it is quite a broad analysis model.

The poem in to a song, according to Cook, is one of the most obvious forms of intersection between two media: the end-result is inseparable from music, while the meaning created by each medium is distinct. The words are fundamental to understanding the images created by the musical structures, and further, the attempt to verbally grasp the meaning already contained in the song entails the completion of a multimedia function, including here also the formal analysis of works, concert programs, and the like; not to mention the immense number of words used for these purposes.

The piece *El sueño ... el vuelo* was inspired by the painting *La Columna Rota (The Broken Spine)* (1944), of Mexican artist Frida Kahlo (1907–1954) and the architecture of Kahlo's *Casa Azul (Blue House)*. This house was an organic part of Frida Kahlo's life: its structure, its spaces and colours say as much about Kahlo as do her clothes, jewellery, and paintings.

Despite the influences and interrelationships between Kahlo's painting, her house and the piece, none of them require other forms of art for its actual implementation. In this sense, the works presented here, even though their inter- and multi-media influences are evident, are works which stand alone and can be heard separately from their influences and intersections. The interaction between two media metaphorically presents more differences than similarities that the media can present to each other in a multimedia interaction.

According to the model of Cook (2004), metaphors that reflect the same concept elaborating them under similar aspects are consistent, provided the metaphors that reflect the same concept –although differently drafted– are coherent. The tests proposed by Cook (*ibid*) may be the similarity test - in which case the metaphors will change accordingly: *conformance* - or the difference test formed by the other two multimedia models: *complementation* and *contest* (COOK *ibid* p. 99 cited SILVA 2014 p. 50).

Given the independent nature of the media and their attributes in this specific case, meanings emerge in the complementation model of the interaction between the involved media, complementing the senses between their spaces.

### **A multimidiatic analysis**

Kahlo was 18 years old when she was involved in a horrific traffic accident, in which an iron rod



pierced her abdomen, right foot was crushed, and two vertebrae were fractured, as well as a number of other bones, including eleven fractures in her right leg. As she recovered, her mother brought her a small lap easel, and, with a mirror over her bed, she began painting self-portraits. This self-portrait embodies many elements that were in Kahlo's artwork, including the themes of isolation, a broken body, and intense suffering and pain. This painting also embodies another one of Kahlo's themes, that of two bodies: in one of which she is a complete and whole woman, and in the other, her insides are broken. The style of this painting is very particular: each brush-stroke firmly builds a strong and clear image; the colours are neatly contained within contours.

*El sueño... el vuelo* is composed in the form of a toccata: the composition emphasizes the virtuosic aspect of the piano in the broadest sense of the term play ('to touch'). It is written in a structure that reflects the architectural plan of the *Blue House*: using four sections of 24 measures in constant metamorphosis, while the fifth section, also of 24 measures, is the coda: the transformation of the Monarch, the unplanned voyage. In effect, the piece makes use of the fragmentary: small pieces and their resonances are put together in a musical discourse.

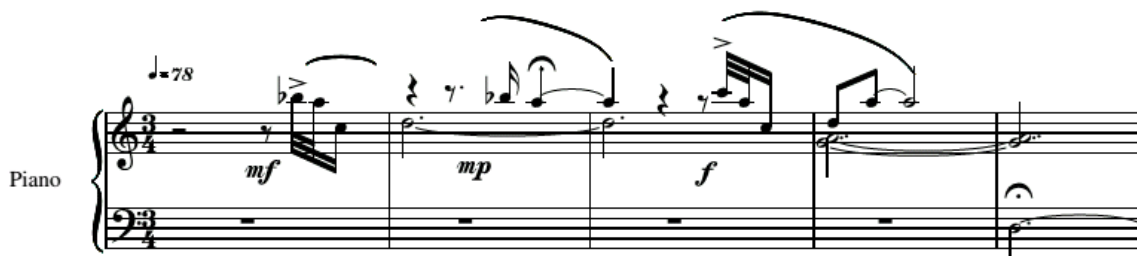


Figura 1. El sueño... el vuelo - bars 1 – 5.

The piece starts with the pitches B-flat and A (minor 2nd) and C and D (major 2nd). A second layer is formed by the projection and mirroring of intervals; the resulting chords are formed by the blending of the pitches with their resonances.



Figura 2. Idem - bars 17 – 22.

Piano

42

46

*mf* *f* *ff* *mf*

*mp* *mf* *p*

Figura 3. *Idem* - bars 42 – 49.

The second section is formed by overlapping resonances with chords in the right hand. The left-hand figuration is diluted in bars 46-48, preparing for the transformation which will take place in the third section with the chordal attack, filtering, resonance and melodic expansion of the original fragments made from seconds. In terms of the interpreter's imagination, a useful simile for the beginning of this section –starting with bar 50-- has been, “*the faint fluttering of wings which are just beginning to dream they might be powerful*”.

Piano

56

*mp* *mf* *p*

Figura 4. *Idem* bars 56 – 57.

The fourth section deals with the melodic expansion outlined by its resonances, *over a rhythmically strong bass which –again, a useful simile for the interpreter-- may seem itself very like a strong, whole spine:*

Piano

70

*mf*

Figura 5. *Idem* bars 70 – 71.

and the coda, with restatement of the fragments in a final transformation.



Figura 6. *Idem* - bars 110 - 117.

In *El sueño ... el vuelo*, the composer creates a space between the metaphor of the soaring Monarch butterfly and the architecture of Kahlo's house with its square shape of four sections plus its central garden –the transcendent Coda-- and in this space constructs the piece through transformation of motivic fragments and the creation of layers of resonance, supported throughout by extraordinarily well-designed rhythmic development.

Analysis through multimedia tools is a recent development. By using these tools in a specific analysis we seek to develop a model that can be used in analyses of other works, in order to help expand the understanding of the complexity of such works.

### Final considerations

Performances of new music with pictures or reading of texts which inspired the music, or vice-versa, give an audiences with less experience of new music a doorway into what is about to be played, helping to construct meaning for those listeners. It is imperative for the interpreter to establish the kind of relationship with the piece which will lead to an interpretation that's compelling and rewarding for all. In the case of a work which draws on multiple and cross-disciplinary inputs every detail of those inputs can be "grist for the mill" and must be brought into play. We believe that the present analysis will make a contribution to the understanding of *multimedia* works, its ongoing and consistent propagation in contemporary music production and its multiple possibilities of analysis for performance.

### References

BERG, Silvia Cabrera. *El sueño... el vuelo*. Score. SERVIÇO DE EDIÇÃO E DIFUSÃO DE PARTITURAS (SEDP) Centro de Difusão de Partituras do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM), do Departamento de Música da FFCLRP-USP, <http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/index.html>

BROWN, Calvin S. The Relations between Music and Literature as a Field of Study *Comparative Literature*, Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature. Available in: <http://www.jstor.org/stable/pdf/1769755.pdf> (1970), pp. 97-107.

BUHL, Hans. *Sfaerernes Harmoni – em videnskabshistorie om forholdet mellem musik og fysik*. Steno Museets Venner. 2000. Aarhus.

CHRISTENSEN, Erik. *A Theory of Musical Timespace*. Aalborg, Aalborg University Press, 1996.

CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. Aletria: Revista de Estudos de

Literatura, Belo Horizonte, v.14, n.1, p.11-41, abr.-dez. 2006.

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

DAGLIAN, Carlos. *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, In *Caminhos da floresta*, 2º ed. Tradução de Irene Borges – Duarte & Filipa Pedroso [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

LIMA, Paulo Butti de. *Psicò lógoi – Discursos nus*. 2013. Available in [http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/62910/pdf\\_39](http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/62910/pdf_39).

NORJOSA, Solange. *Platão: a cidade das leis e o poder do rumor* Plato: City of Laws and the Power of Rumor. Available in : [http://193.136.6.118/bitstream/10316.2/31533/6/12-representacoes\\_da\\_cidade\\_antiga\\_artigo.pdf](http://193.136.6.118/bitstream/10316.2/31533/6/12-representacoes_da_cidade_antiga_artigo.pdf).

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SILVA, Rafael Alexandre da. *A obra coral de Gilberto Mendes e a poesia concreta do grupo Noigandres: uma análise multimidiática*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São

TUR, Juan-Ramón Triadó, SANCHEZ, Laura García. *Frida Kahlo*. Susaeta Ediciones . Madri 2004.

## **Anexo**

### *La Casa Azul*

Lirio Garduño (México)

Añil y roja cochinilla  
luces y sombras de la casa azul.  
Comodidad geométrica  
de patios y de cuartos  
sucesivos, árabes, secretos,  
iluminados por el agua,  
por las ventanas del estudio  
por la mirada única  
de una mujer alada.

La casa azul habla y vuela,  
no es ladrillos ni cemento,  
es materia viva, palpitante,  
es un órgano móvil,  
una máquina del tiempo.

Tuvo cajas para lágrimas,  
ventanas para risas,  
tuvo colchones y bañeras,  
baldaquines, librerías,  
gigantescas ollas y retablos,

colibríes vivos, xolozcuintles.

Tuvo pinturas de aceite  
jarabes de aguarrás,  
tuvo papeles y encajes almidonados,  
jardines y pirámides  
cubiertos de hojas elegantes.

La casa azul es parlanchina,  
no hay casi nada que no cuente  
o que oculte,  
es por eso que es de todos  
y de nadie;  
es por eso que los pies quebrados  
aún la siguen transitando ...

*The Blue House*

Lirio Garduño (México) English version by Ana Cervantes

Indigo and cochineal red  
light and shadow of the Blue House.  
The geometric ease  
of patios and of rooms  
one after another, Arabic, secret,  
illuminated by water,  
by the windows of the studio  
by the singular gaze  
of a wingéd woman.

The blue house speaks and soars,  
it is not brick and mortar,  
it is live quivering material,  
it is a movable organ,  
a time machine.

It had boxes for tears,  
windows for smiles,  
it had mattresses and bathtubs,  
canopies, bookshelves,  
gigantic casseroles and altarpieces,  
live hummingbirds and Aztec dogs.

It had oil paintings  
syrops of turpentine,  
it had papers and starched laces,  
gardens and pyramids  
covered with elegant leaves.

The Blue House is talkative,  
there is almost nothing it doesn't tell  
or that it hides,  
that is why it belongs to everyone  
and to no one;  
that is why the broken feet  
still walk through it ...

## Portugal no Coração<sup>186</sup> - A performance no Festival RTP da Canção como veículo de uma narrativa nacional

Sofia Vieira Lopes<sup>187</sup>

INET-MD (FCSH-UNL), Portugal

Num contexto altamente globalizado como o Festival Eurovisão da Canção (ESC), as identidades nacionais e as diversas acepções de identidade europeia são expostas num *display* mediático onde a música e a performance são ferramentas fundamentais. Porém, as premissas que regem este evento estão muito para além da música e, por isso, a sua análise poderá partir de diversas perspectivas. Internacionalmente tem crescido a produção científica no âmbito do Festival Eurovisão da Canção e das suas contrapartes nacionais. A partir do alargamento do concurso a Leste, os académicos internacionais têm vindo a debater a sua importância na mediação de discursos identitários, nacionais e europeus. Neste campo em constante redefinição, onde as indústrias culturais têm um peso preponderante, importa compreender o modo como a música e a performance são pensadas para a configuração e perpetuação de discursos identitários.

Os estudos sobre música e televisão demonstram a importância deste *medium* como veículo privilegiado para a transmissão de comportamentos expressivos. Relativamente ao Festival RTP da Canção (FRTPC), tem sido desenvolvido trabalho de investigação no âmbito da etnomusicologia e no âmbito do turismo e do marketing (Mangorrinha 2015). Como Mangorrinha salienta: “À impressão generalizada de que o FEC [ESC] é estética e intelectualmente pobre, [outras perspectivas contradizem-no], demonstrando que o concurso tem tido uma relevância significativa para as transformações sociais, culturais e políticas na Europa do pós-guerra.” (Mangorrinha 2015:17).

Tendo consciência que a expressão das identidades é concebida para o contexto internacional, altamente mediatizado, importa perceber quais as estratégias dos autores, intérpretes e produtores do FRTPC na representação portuguesa no ESC. Num evento que promove “a união pela diferença” e a “construção de pontes”<sup>188</sup> culturais entre os países, a música e a performance são meios fundamentais para difusão em larga escala de discursos identitários que assentam tanto na diferença como na proximidade.

Num contexto de consolidação da posição portuguesa numa União Europeia que cresce a Leste e num evento que congrega de milhões de telespectadores dentro e fora da Europa, importa compreender o modo como a imagem de Portugal tem sido pensada e mediatizada. Em primeiro lugar, apresento uma reflexão teórica que serve de base para análise das narrativas identitárias performadas. No final, apresento uma análise da canção e da performance portuguesa a concurso no ESC de 1996, parte de um trabalho ainda em desenvolvimento. As questões levantadas serão futuramente cruzadas com o discurso directo dos intervenientes, uma metodologia crucial no âmbito da Etnomusicologia.

### A saudade

Se uns acreditam que a saudade é um sentimento unicamente português, outros defendem que essa é uma visão essencialista e errónea (Leal 2000).

No início do Séc. XX com *A Arte de Ser Português* de Pascoaes (1915) surge uma corrente de pensamento – o Saudosismo. Pascoaes procura os fundamentos e uma história que o

<sup>186</sup> Título da canção vencedora do FRTPC em 1977.

<sup>187</sup> Email: [sofiavieiralopes@gmail.com](mailto:sofiavieiralopes@gmail.com)

<sup>188</sup> Slogan da edição ESC deste ano.

justifique na literatura popular e nas glórias dos Descobrimentos, entre outros. Porém, alguns pensadores têm vindo a apresentar argumentos em contrário. No entender de Leal (2000), a invenção da saudade a partir das premissas de Pascoaes é um ponto de viragem, um novo paradigma na psicologia ética portuguesa. Uma mudança operada por poetas e não por etnólogos. O saudosismo pode assim ser definido como um movimento literário e artístico contra o cosmopolitismo (Leal 2000:273). Na mesma linha e alguns anos antes, Botelho (1990) chama a atenção para o facto de ser necessária a

(...) clara distinção entre Saudosismo de sistema filosófico e Saudosismo de expressão cultural. Se o primeiro é verdadeiro veículo do movimento que cria realidade noética, o segundo comporta-se subsidiariamente e esgota a sua finalidade onde começa a verdade a firmar-se. (Botelho 1990:6).

Tenho verificado que, mesmo com a publicação de artigos que afirmam que a singularidade portuguesa não se encontra numa personalidade própria e num sentimento único como a saudade (Leal 2000), no campo da produção musical estas perspectivas mais críticas não têm tido expressão. Nos vários géneros no âmbito da música popular são muito comuns os discursos assentes na saudade nas letras das canções, na música e nos discursos da imprensa. Exemplos disso podem ser encontrados nas canções concorrentes ao FRTPC. Aqui a "originalidade" de se ser português é muitas vezes descrita através da saudade. As canções portuguesas concorrentes ao ESC em 1989, 1991 e 1996 são exemplo da forma como a saudade é apresentada como um factor diferenciador num contexto cosmopolita. Tal como Pascoaes, combinam-se a memória do passado e o desejo no futuro, a tristeza e a esperança (Leal 2000:268).

Durante o Estado Novo, o resgate do fado do seu contexto marginal e a sua apropriação enquanto canção nacional tornam a saudade num estereótipo discursivo para descrever a "alma portuguesa" (Leal 2000:277). Para tal, foram fundamentais os contributos dos *media*, da música e da emigração portuguesa. Os discursos nacionalistas e saudosistas enfatizam assim a ligação entre saudade, desejo, tristeza, mágoa e ausência; a união do material com o espiritual, do passado com o presente.

O pós-revolução vê a saudade como uma ferramenta que perpetua os discursos reaccionários. Por exemplo, na canção vencedora do FRTPC de 1977, *Portugal no Coração*, Ary dos Santos e Fernando Tordo evidenciam esta perspectiva no verso: "Portugal é ter a vontade de acabar com a saudade". Paulo de Carvalho (no conjunto Os Amigos) destaca o verso cantando-o sozinho, com uma entoação próxima do fado<sup>189</sup>.

Eduardo Lourenço n'*O Labirinto da Saudade* (1972) caracteriza a saudade como uma imagem "que de nós mesmos temos forjado" (Lourenço 1972:12). A saudade aparece como uma tradição inventada, um traço objectivado, uma versão da cultura portuguesa que alguns portugueses produzem para o estrangeiro (Leal 2000:280). No entender de Leal, "What is Portuguese is not saudade itself but the way some people keep on talking about saudade as a Portuguese thing" (Leal 2000:282). A saudade é um exemplo da tendência de construção e circulação de símbolos e estereótipos nacionais: "although directed towards the whole national population, they are in fact selectively appropriated by specific cultural and social groups who reproduce them as particular symbols of their own sense of a more general feeling: that of 'being national'." (Leal 2000:282).

<sup>189</sup> Este destaque é muito mais perceptível na versão gravada em Portugal do que na versão interpretada ao vivo na Eurovisão.



Lourenço considera que a saudade não é mais que um símbolo negativo nos discursos sobre a identidade nacional, produto de um “irrealismo pródigo”. No seu entender,

As nações, com a responsabilidade histórica da gente portuguesa, não podem imobilizar-se extaticamente, nem devem iludir-se infantilmente; têm que desentranhar sucessivamente da massa das suas tradições e aspirações um ideal coerente com a conjuntura histórica, que exprima e defina o seu estar mudável em concordância com o seu ser permanente (Lourenço 1972:17).

### **Europa, Eurovisão e Performance**

Para se compreender melhor o contexto em que se desenrola o ESC e o FRTPC, importa olhar atentamente para as ideias de alguns autores relativamente à Europa e à performance na Eurovisão.

Sassatelli tem problematizado o conceito de Europa e de “cultura europeia”. Desde o final da II Guerra Mundial, a ideia de Europa e a sua identidade têm-se sustentado na procura de instrumentos de legitimação simbólica através de várias estratégias para criar uma sensação de pertença e partilha (Sassatelli 2002:436). Porém, a “Europa” é cada vez mais vista como um ícone de conteúdo ambíguo e de múltiplas interpretações (Sassatelli 2002:440). Sassatelli salienta: “Culture cannot be the ‘glue’ of European integration, on the contrary, the idea of a European identity is sometimes presented as detrimental because it would endanger the cultural multiplicity indicated as the key feature of Europe.” (Sassatelli 2002:439). Morin (1987)<sup>190</sup> afirma que a unidade da Europa e a sua originalidade assentam na sua natureza dialógica e na combinação das diferenças sem as homogeneizar, que contribuem para uma expressão da unidade. A diferença é apresentada como um valor cultural e não apenas uma base de cooperação (Sassatelli 2002:439). A identidade europeia assenta assim numa identidade múltipla que tem sido criticada como uma solução formal sem substância, um tropo para uma nova versão do triunfalismo eurocêntrico (Sassatelli 2002:439).

Neste contexto, o ESC poderá ver visto como um dos primeiros eventos, e talvez ainda um dos mais importantes, de legitimação de uma “cultura e comunidade europeias”, expostas através da música e beneficiadas pela ampla difusão nos media.

Como um “media event” (Bolin 2009), o ESC é um corte com a rotina e, por isso, um campo privilegiado para a transmissão de símbolos identitários de diferentes naturezas e através estratégias diversas. Se para o espectador a ideia de nação poderá ser incontestável, o mesmo não acontece com uma identidade europeia comum e partilhada (Bolin 2009:131) e talvez este possa ser um dos principais problemas na criação musical e performativa. As identidades são enformadas por questões musicais, televisivas e por interesses económicos. Os académicos alertam-nos para o facto de o ESC ser um espectáculo mediático e, por isso, envolver uma grande dose de simulação (Baker 2008:174). As representações identitárias passam por um processo de simplificação, criando imagens facilmente reconhecíveis além-fronteiras: “In the process, representations live up to televisual constructions of the nation rather than the complexity of the nation itself.” (Baker 2008:174). Selecionam-se aspectos culturais marginalizando outros (Baker 2008:211). Neste contexto de “diferença domesticada” (Appadurai 1996<sup>191</sup>), é performada uma fantasia de auto-exibição baseada na imagem de uma nação como um todo diferenciado e ao mesmo tempo integrado numa Europa cosmopolita e num contexto global (Baker 2008:211). Estamos perante um “controle taxonómico da diferença” (Shay 2002:28-9).

<sup>190</sup> *Penser l'Europe* in Sassatelli 2002.

<sup>191</sup> In Sassatelli 2002.

A música no FRTPC e no ESC é pensada de forma a combinar sentimento e entretenimento (Dyer 2002), diferença e proximidade. Uma performance utópica (Dolan 2001) que media memórias (Djick 2007) e congrega “comunidades imaginadas”. Nesta performance utópica a memória é evocada de forma a despoletar emoções que delimitam fronteiras entre o “eu” e o “outro” (Ahmed 2004). As fronteiras identitárias que aqui se criam são baseadas na transformação de símbolos culturais em objectos mediáticos (Djick 2007). Deste modo, as *Mediated Memories* “(...) [are] activities and objects we produce and appropriate by means of media technologies, for creating and re-creating a sense of past, present, and future of ourselves in relation to others.” (Djick 2007:21). A mediação destas memórias e dos sentimentos a elas associados através da televisão (e de outras plataformas) consolida as dimensões colectivas nacionais e europeias e toda a problemática da sua definição. Os factores aqui descritos são cruciais para a compreensão dos processos de representação da identidade nacional no FRTPC. Nas canções que analisei, encontro duas estratégias distintas: 1) a concepção musical e performativa baseada em elementos sonoros, visuais e musicais associados à cultura popular portuguesa (por exemplo, 1977 e 1996); 2) o discurso saudosista e essencialista patente numa letra veiculada por uma estética musical próxima *pop-rock* internacional (1989 e 1991).

### **1996 – O meu coração não tem cor (Lúcia Moniz)**

Em 1996, a canção *O meu coração não tem cor* é interpretada por Lúcia Moniz e representa Portugal na Eurovisão em Oslo. Escrita por José Fanha (letra) e Pedro Osório<sup>192</sup> (música, orquestração e direcção de orquestra), esta canção apresenta elementos musicais que tanto apontam para uma estética cosmopolita como para a música tradicional portuguesa. Para compreendermos a canção não nos podemos esquecer o *background* destes autores: além de experientes em eventos como o ESC, foram também presença assídua nos encontros de *baladeiros* ligados à canção de intervenção, cujo discurso assentava na “procura das raízes folclóricas”<sup>193</sup>.

Em de 32 anos, o FRTPC já tinha sido palco de diversas experiências. Encontramos canções que, pela música, pela letra, ou por elementos sonoros e visuais, tentam caracterizar uma “identidade portuguesa” estereotipada, e encontramos canções que tentam aproximar-se de uma estética internacional, branqueando elementos identitários e salientando o carácter cosmopolita do concurso.

Esta canção é composta por três secções musicais, uma ponte e refrão. Nas secções A, B e C encontramos elementos que lembram géneros sul-americanos, nomeadamente pelo uso de congas. A inspiração na música tradicional portuguesa encontra-se especialmente na Ponte e no Refrão, nomeadamente na instrumentação e no ritmo. A canção oscila entre as tonalidades de Ré m (secções A, B e C) e Fá M (refrão) e a ponte apresenta uma marcha harmónica ascendente que transita para a tonalidade Maior. Na actuação no ESC o baixo que enfatiza a riqueza harmónica da canção e é substancialmente mais audível do que na versão do FRTPC. A letra é um elemento fulcral na construção da narrativa nacional. Apresenta uma mensagem forte, muito comum nos discursos em torno dos Descobrimentos e do Colonialismo

<sup>192</sup> Compositor e director musical de programas da RTP; orquestrador da *Tourada* (1973); Cantou com C. A. Moniz no grupo Outubro que “representava um repertório enformado pelo teor político que reflectia a função social interventiva da expressão musical próxima dos estilos da música popular portuguesa”; em 1994 agraciado com a Ordem do Infante D. Henrique (Tilly, Latino e Silva, 2010:956).

<sup>193</sup> “Foi o valor estético da música e da canção regional, tal como Lopes-Graça o sublinhou, que foi despertado após a revolução (...) em função desse mesmo valor estético, seleccionaram, reconstruíram e apresentaram o discurso da canção regional como modo de intervenção social (...) sublinhado o valor da cultura popular de proveniência rural.” (Côrte-Real 2010:226).

português. Foi traduzida para inglês sem alterar o seu conteúdo, ao contrário do que aconteceu com outras canções como *O Conquistador*, Da Vinci (1989). A postura face ao outro, assente na tolerância cultural e na miscigenação é aqui retratada como uma característica intrínseca dos portugueses. Esta mensagem facilmente se integra nos discursos Europeus e Eurovisivos de tolerância e “união pela diferença”, aludindo a uma função apaziguadora da música: “O que está longe fica perto nas cantigas”<sup>194</sup>. A canção salienta o pioneirismo dos portugueses na aproximação geográfica e cultural dos povos e combina o desejo do passado projectado no presente, tão próximo do discurso saudosista. Ao longo da canção são referidos géneros musicais portugueses e dos locais descobertos pelos portugueses, ligados a verbos que definem o seu carácter: “Chora-se o fado” em contraste com o samba que se dança<sup>195</sup>, por exemplo. Numa “festa tricontinental”, fazem-se referências a instrumentos musicais tradicionais e alimentos portugueses, sul-americanos e africanos. A identidade portuguesa é assim caracterizada pela multiplicidade de influências culturais e pela sua influência noutras culturas. Retrata-se um português hospitaleiro: “Pela porta aberta pode entrar sempre alguém/ que a gente gosta de ver a casa cheia”. Numa “saudade desordeira” de um passado grandioso que, segundo a canção, foi baseado numa troca cultural salutar, aparecem expressões típicas de um país cuja vida esteve associada ao mar: “ estamos de maré”. A escrita no presente enfatiza a permanência dessas características identitárias. A saudade do passado caracteriza um presente de tolerância, na linha do afirmado por Leal (2010) relativamente à saudade como símbolo-chave da construção identitária que une Portugal e o Brasil. O adjectivo “desordeira” destaca o carácter emocional que faz parte do imaginário latino. Portugal é caracterizado por uma visão essencialista e utópica, por um coração sem cor e “descompassado”, muito ao estilo carácter emocional do indivíduo português descrito por Pascoaes, mas assente nos ritmos regulares e repetitivos da música tradicional portuguesa, nomeadamente na Ponte e Refrão. Aqui, a música e a orquestração de Pedro Osório tentam caracterizar musicalmente a identidade nacional ligada a uma matriz rural: Os bombos e o timbre do *picollo* lembram a tradição da Flauta e Tamborileiro e dos Zés-Pereiras, por exemplo. O timbre dos cavaquinhos também é destacado no Refrão. Pelo seu valor identitário, os cavaquinhos aparecem em palco, mas não são amplificados. É importante salientar uma diferença entre as duas performances: no FRTPC um dos elementos masculinos do coro aparecia em palco com um teclado electrónico que foi substituído por um bombo. A modernidade é assim substituída pela “tradição”. No ESC, os elementos femininos do coro apresentam-se com cavaquinhos enquanto os masculinos apresentam-se com bombos. Os elementos visuais servem assim para enfatizar a atmosfera folclórica. Ainda no que respeita aos elementos visuais, podemos observar outra diferença entre as performances. Em vez de um vestido preto e branco um tanto ou quanto andrógino, Lúcia apresentam-se no ESC com um vestido encarnado, com bordados de Viana do Castelo. Também os elementos do coro apresentam camisas com bordados de cores garridas e calças verdes e vermelhas. No vídeo que antecede a actuação de Lúcia Moniz em Oslo é destacada a sua formação enquanto percussionista. A mensagem da canção é enfatizada pelas imagens do mapa-mundo junto ao Padrão dos Descobrimentos, circundado por uma roda de pessoas de mãos dadas. As imagens norueguesas da pesca do bacalhau proporcionam aos portugueses uma

<sup>194</sup> O discurso de António Guterres, então Primeiro-Ministro, no vídeo que antecede a performance de Lúcia Moniz em Oslo então primeiro-ministro, vai ao encontro da letra da canção, quando deseja “que a música seja cada vez mais um factor de paz e de aproximação entre os povos”. Este é o único ano em que houve este tipo de discursos.

<sup>195</sup> Fica aqui esquecido o carácter dançável que também o fado já teve antes da sua apropriação como canção hermética.

ligação entre Portugal e a Noruega, porém, no vídeo analisado (o da emissão da TVE) não há quaisquer referências a esta ligação. Aqui a canção é mencionada como uma das favoritas e Lúcia uma das mais simpáticas participantes.

A canção classificou-se no ESC em 6.º lugar (a melhor classificação de Portugal até agora). Nas opiniões recolhidas no Youtube<sup>196</sup> verifica-se que uma das causas apontadas para a derrota em Oslo é a forte presença dos países do Leste Europeu. No entender de Mangorrinha (2015), no ESC 1996 as questões identitárias são novamente postas em cena através da utilização de elementos musicais tradicionais, nomeadamente pelos países de Leste e a música portuguesa enquadra-se neste contexto. Resta verificar se os criadores desta canção, a RTP e o júri que a seleccionou nas duas fases do concurso tinham consciência desta tendência. Para alguns utilizadores do Youtube esta é uma canção que “diz muito sobre a alma lusitana”.

Terão os Europeus partilhado dessa opinião? Terão entendido a mensagem tão próxima da do próprio ESC?

A união de uma Europa de diferenças é aqui representada por um Portugal multicultural. Lúcia Moniz aparece com uma presença jovial e uma interpretação ligeira, condizente com o carácter alegre da música. Uma voz limpa que dá destaque à mensagem da letra, mas com alguns problemas técnicos numa canção com algumas dificuldades. O facto de Lúcia ser filha de Carlos Alberto Moniz<sup>197</sup>, um cantor sobejamente conhecido e muito experiente nos Festivais, terá influenciado a escolha da organização e do público?

Em Oslo, a divulgação da canção para a indústria, a imprensa internacional e o público foi muito deficiente, não havendo uma distribuição antecipada e eficaz dos discos. Nenhuma claqué de apoio portuguesa esteve presente. Mangorrinha considera que, apesar de favorita, “a RTP não estava interessada em ganhar” (2015:59), facto que terá incompatibilizado Osório com a televisão pública.

A canção é contundente no discurso que viria a ser o símbolo da Expo 98, porém a estratégia comercial não correspondeu. Quais serão as causas?

## Conclusões

Como vimos, a saudade apresenta-se muitas vezes como uma memória colectiva e uma característica intrinsecamente nacional construída propositadamente para a representação da nacionalidade por alguns agentes e para determinadas circunstâncias (Leal 2000). A visão passadista e positivista é veiculada através de uma canção que combina elementos da música tradicional portuguesa, referências multiculturais e elementos *mainstream*. É uma visão unificadora que apresenta “o português” distinto dos restantes, alguém que influenciou e é influenciado pelos locais por onde passou. Põe-se em *display* uma “tradição inventada” que continua a ser perpetuada pelos *media* à escala mundial. No ESC, os discursos de “união pela diferença” baseiam-se em premissas que pressupõe uma “memória colectiva” de cooperação pan-europeia (Baker 2008:174) e a canção portuguesa salienta esta característica numa simplificação de uma identidade portuguesa baseada na multiculturalidade. São constantemente reconfiguradas diversas “comunidades imaginadas” (Anderson 1983) que se baseiam em pressupostos culturais, identitários e económicos, muitas vezes alheios à compreensão do telespectador.

## Bibliografia

<sup>196</sup> Atenção que estes comentários são feitos muito *a posteriori*.

<sup>197</sup> Foi o director de orquestra de 3 canções ao FRTPC 1996.

- Baker, Catherine (2008). Wild Dances and Dying Wolves: Simulation, Essentialization and National Identity at the Eurovision Song Contest. *Popular Communication*, 6, 173–189
- Bolin, Göran (2009). Media events, Eurovision and societal centers. In Couldry & Hepp (eds.). *Media Events in a global age*. Abingdon: Routledge
- Botelho, Afonso (1990). *Da Saudade ao Saudosismo*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Castelo-Branco, S. (2010). “Música Tradicional”. In Castelo-Branco, S. (ed.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Castelo-Branco, S. e Cidra, R. (2010). “Música Popular”. In Castelo-Branco, S. (ed.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Côrte-Real, M. S. J. (2010). “Canção de Intervenção”. In Castelo-Branco, S. (ed.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Dijck, José van (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford University Press.
- Dolan, Jill (2001). Performance, Utopia, and the “Utopian Performative”. *Theatre Journal* vol. 53 (3) 455-479
- Dyer, Richard (2002). *Only entertainment*. London and New York: Routledge.
- Félix, P. (2010). “José Carlos Ary dos Santos”. In Castelo-Branco, S. (ed.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Jordan, Paul (2013). Nation Branding a tool for nationalism. *Journal of Baltic Studies*, vol 45 (3), 283 - 303
- Leal, João (2000). The making of saudade: National identity and ethnic psychology in Portugal. in Dekker, Helsloot, , Wijers, (eds.). *Roots & Rituals: The construction of ethnic identities*. Amsterdam: Het Spinhuls
- Lourenço, Eduardo (1972). *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Losa, Leonor (2010). “Indústria Fonográfica”. In Castelo-Branco, S. (ed.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Mangorinha, J. (2015). *A Cultura Eurovisiva: canções, política e o caso português*. Lisboa: Instituto Europeu Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Univ. de Lisboa. Disponível em Calameo.
- Meyrowitz, J (2005). The rise of glocality: New senses of place and identity in the global village. In Kristóf Nyíri, (ed.). *A Sense of Place: The Global and the Local in Mobile Communication*. Vienna: Passagen Verlag
- Moreira, P., Cidra, R., Castelo-Branco, S. (2010). “Música Ligeira”. In Castelo-Branco, S. (ed.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Pascoaes, Teixeira de (1998). *A arte de ser português*. (3.ª ed.) Lisboa: Assírio & Alvim.
- Sassatelli, Monica (2002). Imagined Europe. The Shaping of na European Cultural Identity through EU Cultural Policy. *European Journal of Social Theory*, 5(4): 435-451.
- Tilly, A. (2010). “Paulo de Carvalho”. In Castelo-Branco, S. (ed.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Tilly, A., Latino, A., Silva, H. (2010). “Pedro Osório”. In Castelo-Branco, S. (ed.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.

## A movência do texto musical: Um passo em direção ao performer em ato

Valeria Bittar<sup>198</sup>

UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

**Abstract:** The present speech proposes to apply in performing any musical text the concept of *mouvance*, explained by Paul Zumthor, “as a product of the oral culture of the Middle Ages [...]”; reflecting “a continuing interaction between written and oral culture at each stage of transmission”. (Zumthor, 1972) Starting from the perception that the mobility of the text, from the side of the musical performer, we can consider a dialogical openness to other performing arts, especially postdramatic theater, where the axis of performance is not based on the text and authorship, but on performer and its body, giving form here and now to the narrative / movement / gesture / sound.

**Keywords:** Performer, Zumthor, *mouvance*, body musical performance

Exponho este texto com o desejo de uma experiência em performance, onde as vozes e seus gestos de música, literatura, dança, teatro e artes visuais não estivessem separados por divisórias abstratas, geradas a partir da decifração do signo escrito, num (des)caminho que nos conduz à sensação de uma satisfação mórbida, como se a decifração da escritura já bastasse enquanto performance. Por mais que a mentalidade musical oitocentista, nossa insistente herança, monte suas barricadas para tal desejo não ocorra, transportarei para a linguagem musical conceitos e reflexões elaborados por Paul Zumthor, estudioso da poética da Idade Média. Resguardando as diferenças específicas, e por que não, óbvias, entre as naturezas das linguagens artísticas, considerarei a existência do forte diálogo existente entre poesia e música no período medieval, como um ponto de partida para a concretização desse meu desejo exposto no começo do parágrafo.

Ao lidarmos com o mundo da música medieval, os múltiplos mundos medievais, somos forçados a reconhecer que a “decifração” de sua escrita exige um outro posicionamento do músico performer e que o próprio registro musical demanda outras exigências do músico, diferentes daquelas existentes nos textos fixados entre os séculos XVII e XIX e dos dispositivos analíticos e históricos de que a musicologia dispõe para a decodificação, leitura e performance.

Diante do arcabouço técnico e analítico criados na musicologia e no método, reguladores e justificadores de modelos musicais a serem replicados, torna-se quase impossível acionar no músico “formatado” a necessidade de encontrar o sujeito performer nesse músico.

Neste ambiente que separa informação e técnica, de soma e pessoa, ocorreram iniciativas, porém, que desviaram o músico performer e que o provocaram a reencontrar um sentido de si e uma “escuta” (Foucault, 2006, 402) de si como fundamentos em performance. Trato aqui do confronto do músico com textos musicais da Idade Média. Proporei no final deste texto, um caminhar em direção ao performer através de reflexões sobre o conceito de “mouvência” (*mouvance*) do texto, cunhado pelo medievalista Paul Zumthor (1993), o qual denota a mobilidade e os “contornos frouxos” do texto, a princípio da poética medieval, que nasce de um processo de intervocalidade existente nos cruzamentos entre a escritura medieval e a da tradição oral, cujo traçado é dado pela(s) voz(es), por uma voz do passado constantemente atualizada na voz da performance que ecoa a partir do corpo do performer em performance. Esta proposta tratará da percepção e da ampliação do conceito de *mouvência* para a performance de qualquer texto musical. Partindo da percepção de que a mobilidade do texto, do lugar do performer musical, pode ser considerada uma abertura dialógica para com

---

<sup>198</sup> Email: anima@animamusica.art.br

outras artes performáticas, notadamente o teatro e a dança contemporâneos, onde o eixo da performance não se assenta no texto e na autoria, mas no performer e no seu corpo, que dão voz e forma, aqui e agora, à narrativa/movimento/gesto/som.

Tomo como ponto de partida as reflexões do medievalista suíço referentes ao apego extremado da mentalidade mecanicista ao signo escrito e ao registro mecânico da voz, da decodificação do registro escrito do texto (todos procedimentos ainda encontrados no processo de formação e de performance do músico, como também na filologia medieval). A intensa experiência de Paul Zumthor com a poética da Idade Média e com a estreita afinidade existente entre a escritura medieval e a *poesia vocal* encontrada na tradição – a forma oral como foram transmitidos e, posteriormente, registrados boa parte de gêneros poético-musicais daquele período –, gerou a noção da *movência*.

Como que “tocados” pela *movência* do texto medieval, fomos empurrados para uma mudança radical em nosso posicionamento diante da leitura e da interpretação do texto musical, o que nos conduziu à necessidade de um performer que atualiza a leitura em performance.

Acredito que há uma provocação contida no termo *movência* que nos remete de imediato a um corpo, a uma voz e a um gesto, antes mesmo que a um conceito específico dirigido à escritura, e às suas variantes, de gêneros poéticos da Idade Média.

Exponho, de maneira resumida, alguns componentes pertencentes a este conceito que podem esclarecer a sua intensidade e permitir uma ampliação da percepção de *movência* para demais textos (escritos ou não).

Zumthor dá início ao capítulo “A Obra” em “A Letra e a Voz”, diferenciando a *voz poética* das *vozes cotidianas*. Seguindo as pegadas da performance e do cotidiano, nossos velhos conhecidos, Zumthor irá nos direcionar à obra via poética oral, remetendo-nos à “função primária da poesia; função onde a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta”. Dito isso, ainda na Idade Média, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII (Zumthor, 1993,139), antes de se instalarem as “mentalidades escriturárias em vias de difusão”. (Zumthor, 1993,140)

Nesse passeio através da “voz poética” somos dirigidos rumo à “memória”, a qual penetra e abraça nossas vidas, no coletivo e no individual, mantendo “o presente na continuidade dos discursos humanos”. (Zumthor, 1993, 140)

Como dito o conceito de *mouvance* ou *movência* (1993), está construído para a compreensão da transmissão da literatura vernacular medieval. Zumthor aplicará este conceito, sobretudo, nos gêneros característicos desta literatura vernacular: Canção de gesta, Romances, Poesia lírica, *Fabliaux*.(Zumthor, 1993)e das muitas variantes encontradas.

*Zumthor explicou mouvance como um produto da cultura oral da Idade Média, uma rede “intervocal” (como oposição a “intertextual”) que oferece acesso a variadas possibilidades de recursos para a composição poética; as diferentes realizações de um “trabalho” refletiram a interação contínua entre cultura escrita e cultura oral em cada estágio de transmissão”.*

<sup>199</sup>(Zumthor, 1972, 160-8)

Ocorre que “a amplitude da *movência* nos aparece então muito diferente, de gênero poético a gênero poético, até de texto a texto, e também de século a século.” (Zumthor, 1993, 144)

---

<sup>199</sup>Do original: Zumthor explained ‘mouvance’ as a product of the oral culture of the Middle Ages, an ‘intervocal’ (as opposed to ‘intertextual’) network of offering access to a variety of possible resources for poetic composition; the different realizations of a ‘work’ reflected a continuing interaction between written and oral culture at each stage of transmission.

É certo que Paul Zumthor expõe essa “conversa” existente entre a tradição oral e a escrita, e a importância contida na transmissão feita da memória da escritura, como lugares nucleares da movência.

A lenta transformação em escrita, pela qual passou a arte que foi transmitida da tradição pela voz, transitou passando de voz a voz, de ouvido a ouvido e de mãos a mãos de copistas, e essa ação demonstra sua mobilidade nuclear. É possível concluir que essas contínuas instabilidades e transformações, mesmo que fixadas simbolicamente no papel, estão latentes, ou pulsantes, no próprio texto escrito:

*Ao ouvido dos homens dos séculos XII, XIII, XIV, [...] – autores, intérpretes, consumidores – essa poesia aparecia como um vasto concerto de sonoridades agradáveis, harmoniosas ou discordantes, um jogo vocal que recobre o ruído comum da vida e que se eleva, reflui, retoma, amplifica-se ou pulveriza-se em apelos ou gritos, dos quais nenhum é perfeitamente identificável. Compreendida assim, a movência instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas revelações com os outros. (Zumthor, 1993, 146)*

Enquanto músicos, caminhamos com a percepção desse conceito de mobilidade do texto registrado nas canções, nos romances, criados nessa longa gestação onde se confundem a transmissão oral, a falta de um autor, a memória de uma coletividade e a memória do sujeito, a transmissão que vibra através da voz e instrumentos, que vibra no símbolo que sintetizou em imagem a voz, os múltiplos espaços e tempos através de suas fissuras pelas quais deslizam e perpassam essas vozes, instrumentos, signos. Um constante e interminável ato de re-significação da obra em performance.

Na esfera da percepção, proponho, de maneira generalizada, uma projeção de movência do texto, – sabendo entrar na área de risco que as generalizações podem gerar – para tentar uma abrangência maior da síntese da escrita da música através da mobilidade e assumir que a intervocalidade é inerente a todo e a qualquer texto contida no texto, seja da música medieval e de outros tempos.

A ampliação de movência da escritura suscita no performer um desapego à decodificação do símbolo musical enquanto redução da performance musical, que tem suas bases na repetição vazia, no treino automatizado; a percepção da movência valoriza a experiência do músico no confronto com o texto onde por suas fissuras abrem-se espaços para o performer.

Essa percepção traz uma mudança de posição no confronto com a escrita e com a inexistência, um corpo-a-corpo com a imperfeição. Considero que Zumthor tece os caminhos conceituais que o levam a recorrer à performance e à materialização da performance no ato da leitura, através do performer encarnado em seu corpo. Oriento-me pelo caminho pessoal traçado na literatura por Paul Zumthor, para dialogar com minhas necessidades em me desviar da designação da musicologia oficial sobre performance em música, focalizadas na “fixidez” da escrita musical, na obra e na autoria. Ao seguir esta orientação de leitura enquanto ato performático, posiciono-me num caminho de desvio do predestinado pela musicologia ao acolher uma das primeiras propostas de Zumthor em suas observações sobre a “leitura” de um texto:

*Coloco-me do ponto de vista do leitor, mais do que da leitura, no sentido em que esta palavra designa abstratamente uma operação. O que eu questiono é o leitor lendo, operador da ação de ler. (Zumthor, 2007, 27).*



Quando dizemos performance, sempre nos referimos à própria performance, aquilo que contém informações para a compreensão da escritura, tanto na posição de ouvintes da música como na posição de performers; timidamente ousamos falar sobre o leitor do texto musical, aquele que faz soar a música, o operador e o ouvinte da música. Falamos a respeito, ou enfocamos o leitor do texto musical, quando a leitura do texto, realizada pelo leitor, joga com componentes de sedução, esses componentes são reconhecidos por nós como compreensíveis e cumpridores de padrões estabelecidos: virtuosismo, excentricidade, 'instinto', ou o contrário destes: 'limpeza' e 'objetividade' técnica, articulação de ideias, demonstração de conhecimento de conceitos musicológico-analíticos, 'impessoalidade', neutralidade.

Zumthor se baseia na sua experiência de leitor do texto medieval, de escritura instável, tecendo um caminho de busca deste operador, performer do texto. Quebrando o "círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos e grafocêntricos" (Zumthor, 2007, 12), abrem-se caminhos com mais vias e possibilidades para encontrar o performer da operação "leitura do texto medieval", através do encontro da tradição e da transmissão orais. Deste modo, concluo que é na escritura oral que o sentido da operação da leitura se dá: através do ato e, principalmente, através da voz – som que acontece no e do corpo do operador, performer. Um caminho de duas mãos, de expressão, de percepções que partem do corpo, repercutem no corpo, no instrumento musical (na voz), que vibram e voltam novamente para os corpos. Comparando os meios eletrônicos à escrita, Zumthor critica a fixação da voz do intérprete (cantada, falada, recitada, instrumento musical) realizada por esses meios, porque tal fixação anula a carnalidade do momento:

1. *Abolem a presença de quem traz a voz;*
2. *Mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;*
3. *Pela sequência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os media tendem a apagar as referências espaciais da voz: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto. (Zumthor, 2007, 14).*

Ao fixar a voz e a imagem, os meios mecânicos de registro, transforma-os em abstrações, porque essa fixação é capaz de sempre repetir da mesma maneira aquele momento que petrificou. Separa a voz do portador da voz, do corpo portador da voz, do momento da emissão da voz e de troca existente entre emissão e audição, "momento de proximidade dos organismos vivos' que contraria a distância e a abstração que são essenciais para o drama".<sup>200</sup> (Grotowski apud Roubine, 1980, 107 apud Lehmann, 2007, 265)

A fixação da mediação eletrônica anula a variabilidade, a instabilidade, a labilidade contidas na performance, o "seu caráter efêmero", ao qual Zumthor (2007) denomina de taticidade. O que observo ser fundamental em suas posições sobre a fixação eletrônica é que essa fixação causará a perda da "corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão. [...] uma alienação particular, uma desencarnação" (Zumthor, 2007, 16); uma anulação da proximidade física e fisiológica presentes em performance onde estão em jogo a respiração do performer e do ouvinte "[...] (suor, tosse, movimento muscular, espasmos, olhar) se sobrepõem à significação mental [...]" (Lehmann, 2007, 265-266)

<sup>200</sup> Entendendo-se 'drama' a partir de sua inserção nos parâmetros formais aristotélicos da tragédia, posteriores ao 'teatro'.

Ao nos colocarmos no ponto de vista do leitor, reforçaremos a afirmação de que a materialização de um texto somente ocorrerá “na medida em que há leitores”:

*A “leitura [performance] [...] designa abstratamente uma operação. O que nos leva a uma dupla trajetória:*

1. *Ao “lugar nodal em que o ‘literário’ [escrito] se articula na percepção.*
2. *E aquela em que se encontraria um homem particular, feito de carne e de sangue”. (Zumthor, 2007, 23).*

Neste lugar está o corpo percebido, que percebe o texto:

*[...] é ele que sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. (Zumthor, 2007, 23).*

Pelo sentido de forma e materialização, Zumthor chega à performance e expõe:

*A palavra não é inocente, e há cinquenta anos se arrasta no uso comum [...]. Embora historicamente de formação francesa, ela vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada do vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos. Está fortemente marcada por sua prática. [...] a performance é sempre constitutiva da forma. Se um fato observado em performance é, por motivos práticos, transmitido, como objeto científico, por impressão ou conferência, então de maneira indireta e segunda, a forma se quebra. [...] As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (Zumthor, 2007, 29-30)*

No momento em que separamos o objeto texto de todo o processo perceptivo que é acionado pelo próprio contato com o texto, deixa de haver performance, “a forma se quebra”.

Em nosso posicionamento cotidiano diante da performance, iremos operar com ferramentas de ordem intelectual, mesmo no que diz respeito à aquisição de uma técnica para a execução virtuosa desse texto (Barba, 2009), quebrando a forma da performance.

O que seria a forma na performance? No momento do ato musical os sons, que antes do ato estavam em forma latente no texto (seja simbolizados em escrita, seja na memória), estavam também em estado de caos, e o corpo, antes de todos esses estados, já contém a forma e no instante, dá a forma ao som.

Reconhecemos como comuns nas artes performáticas a presença do corpo do performer e do espectador – sujeitos únicos: “o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu com o seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal.” E o corpo do performer na determinada situação entra em um fluxo de tensões com a oposição do corpo do outro, que o ouve e o escuta. Neste fluxo de tensões, é gerada “uma formidável energia” a qual Zumthor (2007) denomina de “a energia propriamente poética”. O ato performático une o(s) corpo(s) ao espaço, não somente ao espaço físico onde acontece a performance, mas ao “espaço de ficção”, que está já ali, mesmo antes do corpo do performer fazer parte dele e antes mesmo da ‘formalização’ já estar em processo. Aqui estabelecem-se dois dos critérios que faz-nos traçar a afinidade entre as artes performativas: o critério de *teatralidade* (Féral

*apud* Zumthor, 2007, 30-40), onde *teatralidade* se define como critério que se formaliza quando “esse espaço ficcional [apartado do cotidiano] se enquadra de maneira programada”, contendo a *intenção de teatro*. (Féral, 1988, 347-361 *apud* Zumthor, 2007, 30-40); e o segundo critério para a existência da performance que é a **performatividade** (Féral, 2009). É *emperformatividade* onde há um forte caminho de “reportar-se a si e à identidade”. Este caminho é explicado por Féral levando-nos à compreensão da performance enquanto operação perceptiva, cujo núcleo, como quer Zumthor, é o operador:

*O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu [moi], sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai para a cena, que se produz, que executa. Se o ator performa, ele realmente age com o seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. Existe realmente uma perda, dispêndio, gasto energético, parte de si. Como parte do real e não da ficção, nunca, nem verdadeiro nem falso, sempre fluido, sempre instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo está no coração do funcionamento humano. (FÉRAL, 2009, 82-83, grifo meu).*

## Referências

- Barba, Eugenio. 2009. *A Canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves. Brasília: Dulcina.
- Foucault, Michel. 2006. *A Hermenêutica do Sujeito*. Tradução de Márcio A. Fonseca e Salma T. Muchail. São Paulo: MartinsFontes.
- Féral, Josette. 2009. “Performance e performatividade: o que são os Performance Studies”. Tradução de E. Mostaço e Cláudia Sachs. In *Sobre Performatividade*, editado por Mostaço, Edélcio; Orofino, Isabel; Baumgärtel, Stephan; Collaço, Vera, 49-86. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify.
- Roubine, Jean-Jacques. 2003. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Zumthor, Paul. 1993. *A Letra e a Voz – a “Literatura” Medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. 1972. Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Collection Poétique. Paris: Seuil, 1972 160-8. What is Mouvance. *Wessex Parallel Texts*  
<http://www.soton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm>. Acessado em 29/5/2015.

## De freguês em freguês: uma leitura de performances da canção “Freguês da meia-noite”

Wallas Gomes Zoteli<sup>201</sup>

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil

Jorge Luís Verly Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil

**Abstract:** To contrast the perspective of intertextual analysis, two different performative moments of Freguês da meia-noite in audio version: the rapper Criolo recording, track of *Nó na Orelha* (2011), and, the Ney Matogrosso one, released in *Atento aos Sinais* (2013). Assuming that the song as performance is entangled in intertextual repertoire, we try to show how the rediction of the words written by Criolo is being enriched by the each of these different performances. For this analysis, various references are connected such as the hypertextuality, by Gerard Genette; the translation of poetry, by William Barnstone; considerations about performance, by Paul Zumthor and Ruth Finnegan.

**Keywords:** song as performance; intertextual perspective; performance as translation.

### Introdução: pertinências referenciais

Em “Pierre Menard, autor do Quixote”, Jorge Luis Borges escreve sobre um romancista que leva a cabo uma tarefa inusitada: reescrever *Dom Quixote*, de Cervantes, palavra por palavra, “atualizando” o texto do século XVII para o século XX. Desse modo, aquilo que o fictício escritor Pierre Menard criado por Borges intenta realizar está, na prática, no seio de todo o fazer literário: escrever é repetir. Claro que isso não quer dizer, simplesmente, reescrever as palavras de um autor. Borges diz que “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico” (Borges 2007, 42). Dizer que o texto que surge a partir de outro é mais rico que seu gerador implica em admitir que ele se deu num contexto enriquecido por um repertório de representações que o primeiro não teve. É dessa perspectiva que o *Ulysses* de James Joyce deve ser lido não apenas como uma paródia da *Odisseia* de Homero, mas também como uma obra muito mais rica em significação que aquela que a gerou: há referências, construções de pensamento, sentidos de inversão e mesmo de textualidade de que Joyce pôde dispor em sua construção, mas de que Homero, dois mil anos antes, não dispunha. Apoiados nessa ideia de repertório na construção de uma obra intertextual, intentamos construir uma leitura da canção “Freguês da meia-noite”, do rapper-compositor Criolo (Kleber Gomes), em duas diferentes experiências performáticas, posicionadas a seguir em correspondência cronológica de registro: a gravação primeira, pelo próprio rapper, em seu álbum *Nó na orelha* (2011); e a gravação segunda, por Ney Matogrosso, em *Atento aos Sinais* (2013).

Para a comparação pretendida, acordamos ser uma noção das mais caras a hipertextualidade, adotada de Gerard Genette. A relação, seguramente dialógica, entre um texto A e seu derivado, a que Genette chama de B, estabelece a noção de hipotexto e hipertexto, respectivamente. No caso da canção referida, consideramos a performance de Criolo (letra, música e empenho vocal) como o hipotexto, do qual a de Ney (nos mesmos critérios) derivará num hipertexto. O dado de provisoriedade apontado por Genette nessa construção de uma literatura de segunda mão se configura justamente na riqueza de possibilidades dialógicas que são abertas a partir de uma construção hipertextual, a qual entendemos como passível de ser articulada a partir de outros suportes da palavra (de nosso interesse, a cantada).

Por sua vez, o discurso teórico literário/linguístico aplicado à análise do objeto de estudo *performance de canção* se justifica uma vez que adotado o que Paul Zumthor reflete em

---

<sup>201</sup> Email: wallaszoteli@hotmail.com

*Performance, recepção, leitura* acerca das noções de literatura e poesia: considera a primeira com sentido mais restrito, historicamente associada a uma tradição de textos escritos; a segunda, por outro lado, comporta com êxito a ideia de uma arte da linguagem humana, autônoma a seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas (Zumthor 2014, 16). Cunha então o termo *poesia vocal*, valorizando assim a voz como portadora da linguagem humana. A palavra cantada é colocada em equivalência com outras manifestações poéticas mais tradicionalmente atribuídas ao plano literário. Destaca Ruth Finnegan (2006) que a palavra cantada carrega algo especial que ultrapassa o banal, transcende o presente e permite destacar-se como arte e performance. Ainda parafraseando a pesquisadora, não devemos deixar de lembrar que performances não surgem do nada nem se dotam de total autonomia, estando alinhavadas numa rede de referenciais e expectativas estilísticas e contextuais conhecidas, nas quais se baseiam, mesmo que por vezes visem a deturpá-las.

À noção de tradução sob a ótica do pensamento denominado pós-moderno, que pressupõe a prática tradutória como trabalho de interpretação, empenhado via um sujeito de contexto histórico e ideológico específicos, aproximamos as performances em pauta, compreendidas no presente interstício como gravações em áudio, entre as quais se comungam os enunciados na mesma língua. O que preconizamos, em resumo, é a prática tradutória como gesto de interpretação, que questiona significados estáveis em um texto e assume a língua como opaca, não transparente.

Em *The Poetics of Translation*, William Barnstone escreve que a tradução

não só transforma outras literaturas, seus autores e os autores de traduções, mas em sociedades repressoras serve de modo particular como um instrumento para educar, informar e alterar valores políticos e, conseqüentemente, literários” (Barnstone 1993,123, tradução nossa).

Esse conceito se alia à nossa compreensão da *performance enquanto tradução*: antes de mais nada, ela atua, no caso específico da canção, como uma via por onde dados componentes recalcados pela administração de uma sociedade repressora sejam iluminados e, por conta disso, façam detonar processos que vão desde a simples compreensão à tomada de consciência política e alteração de um dado estado opressor. Nosso intuito é demarcar o potencial de reconfiguração da canção e de sua “mensagem”, tanto na transposição do dado político ao dado erótico, como no trabalho com a justaposição de gênero.

Antes de nos adentrarmos nas observações mais detalhadas de nossa análise, oferecemos a seguir a transcrição da correspondente letra, registrada no encarte do álbum *Atento aos Sinais*, de Ney Matogrosso e com a chancela de Criolo, portanto o que podemos nominar como “referência oficial”. Longe de nos impor um dado aprisionador, referir-se a versos e estrofes nos servirá como aporte ao transitar pela execução de ambas as gravações:

Meia-noite  
Em pleno Largo do Arouche  
Em frente ao Mercado das Flores  
Há um restaurante francês  
E lá... te esperei

Meia-noite  
Num frio que é um açoite  
A confeitaria e seus doces

Sempre vem oferecer  
Furta-cor... de prazer

E não há como negar  
Que o prato a se ofertar  
Não a faça salivar

Num quartinho de ilusão  
Meu cão que não late em vão  
No frio, atrito, meditei  
Dessa vez não serei seu freguês

### **O freguês Criolo: segredo e possibilidades**

Em *Nó na Orelha*, do *rapper* Criolo, “Freguês da meia-noite”, quinta faixa, insinua desde seus primeiros acordes melodia com inequívoca aproximação com o bolero. Anunciam-se, desde os elementos musicais de introdução que contrariam expectativas sobre a arte *rapper*, o flerte entre significantes e a sobreposição de significados.

Entendemos que a primeira estrofe confirma o enredo romântico embrionário na música, associando mistério a um ritmo quase de relato preenchido por breves pausas marcantes para nos apresentar os primeiros versos, sem perder a sensualidade na voz. Inserem-se expressões que nos serão basilares para reconstruir a cena de vocação boêmia: “meia-noite”, “Largo do Arouche”, “Mercado das Flores” e “restaurante francês”. Já se colocam também em cena os personagens da narrativa poética: o eu-lírico, expresso em “esperei”, e um(a) outro(a), pelo pronome pessoal “te”. Continuando a prestar atenção especial às palavras com função dêitica, observamos que o elemento anafórico “lá” reitera o espaço mais específico, o restaurante francês, mantendo, contudo, no inventário de segredos se essa espera havia ocorrido dentro ou fora do recinto.

Começa-se a segunda estrofe reiterando-se a marca temporal “meia-noite”, porém agora o que segue é a tendência a acreditar de que não se esperou do lado de dentro, mas do lado de fora do dito restaurante, sugestão de clima sobreposta na metáfora da espera/ansiedade em “o frio que é um açoite”. E então se dá a revelação da personagem segunda, feminina, a “confeiteira”; no entanto, é quando se canta “e seus doces” que se torna mais claro cogitar uma segunda camada de interpretação, fato que nos colocará novamente no jogo de segredo/revelação. Não se sabe de onde veio a “confeiteira”, com toda a sua potência metafórica, se de dentro do restaurante ou de outro lugar. Ela alude à tentação, corporificada nela mesma ou no que ela oferece. Adentrando um pouco mais na ambiguidade que sugerimos, as palavras em “furta-cor... de prazer” nos revelem a possibilidade da alucinação, de se remeter a uma viagem de sensações. Há, portanto, a evidência de ser possível remeter os versos a referências de discursos em torno universo das drogas ilícitas e, por consequência, da dependência química, principalmente quando considerado o engajamento social do *rap* e o universo dos personagens que aborda mais recorrentemente. A canção, assim colocada num álbum marcado pela autoria de um *rapper*, não se isenta de assimilar sentidos contextuais, de se contaminar, no melhor sentido, de significados construídos na trajetória desse gênero da palavra cantada.

Na terceira estrofe, a relação erótica, ou ainda, o conflito de escolhas, entre a confeiteira e seus doces, nos lança a proposta do erótico/político, diluídos um no outro. E essa opacidade de sentidos se catalisa e se sintetiza de maneira inescapável na palavra “prato”, que abre semanticamente dois caminhos: o primeiro sendo objeto de desejo sexual e o segundo relacionado ao consumo de drogas ilícitas, ambos cercados de dilemas das escolhas do

enunciador. Quanto à personagem segunda, fala-se de uma prostituta ou de uma traficante? As duas são personagens comuns passíveis de circular entre as ruas da periferia e do asfalto. Na quarta estrofe, essa mistura se amplia: no dito quartinho de ilusão, a performance nos coloca num momento posterior do enredo lírico, deixando vazios e não-respostas no tempo transcorrido entre as primeiras estrofes e a última. Lacunas que só contribuem para a amálgama ambígua que continua a se desenvolver de acordo com que avançamos nos versos. Em “O cão que não late em vão”, vemos uma metáfora que coloca como cão alguém que sofre, que pede, que procura, que anseia, reforçando a ideia de melancolia. Em “meditei”, de novo um verbo em tempo pretérito, se prenuncia a decisão de que o portador daquela voz não será o freguês da tentação que o ronda. Abrem-se e permanecem as hipóteses para a conclusão da cena: entrega ou resistência.

Em seguida, repetem-se, exceto a primeira, todas as outras estrofes, o que nos deixa inegável que o foco são os dilemas daquele eu lírico. É na repetição que o prolongamento das vogais tônicas de “negar”, “salivar” e “ofertar”, como o ruído de volúpia e de prazer diluídos após o último verso nos deixam dúvidas: se se cria uma rotina daquela experiência conflituosa, se houve de fato a resistência, se é uma alucinação por abstinência, se ele se entrega à tentação. Pensando nessas indefinições, conclusões não definitivas e não-respostas e considerando que na performance da canção se efetiva um ato potencialmente narrativo, parece-nos suficiente aderir ao que Jacques Derrida afirma sobre o que ele chama de segredo da narrativa:

Quando se permitem todas as hipóteses, sem fundamento e até o infinito, sobre o sentido de um texto ou as intenções finais de um autor, cuja pessoa não é mais representada do que não-representada por um personagem ou por um narrador, por uma frase poética ou ficcional, que se separam de sua fonte presumida e permanecem assim *au secret*, quando já não faz mais sentido decidir sobre um segredo por trás da superfície de uma manifestação textual (essa é uma situação que chamo de texto ou rastro). Quando é o apelo desse segredo que remete, entretanto, a uma coisa ou a outra, quando é isso mesmo que mantém nossa paixão na expectativa e nos prende um ao outro, então o segredo nos apaixona. (Derrida 1995, 49)

Embora saibamos que há outros rastros que poderiam ser esmiuçados aqui a fim de corroborar com nosso repertório de análise, avaliamos serem suficientes os pontos até então verificados para prosseguirmos com a análise comparativa do hipertexto. As palavras cheias de imprecisão da letra da canção em jogo se reforçam nos outros constituintes performativos, como a dicção do *rapper* e a tessitura musical.

### **O freguês Ney: subversão e gênero**

Ney Matogrosso é um artista inquieto e crítico dos padrões socialmente estabelecidos. Assim é que, não sendo um compositor, ele se arma de suas performances para questionar e subverter os parâmetros normativos de que a sociedade se aparelha. Posto isso, continuemos. Se, a partir da análise do hipotexto, a canção tanto poderia indicar o passeio por uma seara romântico-erótica como funcionar como metáfora para um passeio pelas tentações nos meandros das drogas ilícitas, a performance de Ney decide-se pelo primeiro caminho. Não de uma forma repetitiva (pois trabalhamos a *performance enquanto tradução*), mas, sim pela reelaboração, ressemantização e ressignificação. E isso ocorre, em Ney, pela subversão dos signos de sexualidade e gênero.

Na versão de Ney, o arranjo começa com os *drums* tocando três notas secas que lembram,

num átimo de hesitação, o som de três tiros para em seguida aparecer um pequeno *riff* de guitarra que abre caminho para o solo de trompete, numa proposta abolerada. O clima prenunciado musicalmente é reforçado pela dicção carregada pelo signo do erótico com que o cantor entoa o primeiro verso da canção, “Meia-noite”. O uso do teclado e dos *riffs* de guitarra se apresenta com potência e atitude. O caminho escolhido por Ney é, inicialmente, menos de subversão e mais de decisão. Assim é que podemos perceber a gradação entre o idílio romântico da primeira estrofe e o clima assumidamente erótico da segunda estrofe (“açoite – oferecer – prazer”), que aqui estão no plano do carnal. Nesse ponto, pode-se questionar: mas então onde reside a subversão promovida pela performance de Ney Matogrosso, uma vez que esse sentido do erótico é, também, uma via possível de interpretação na versão de Criolo? Ora, a subversão se dá no que diz respeito à questão de gênero.

Em adição à nossa discussão, aludiremos ao ensaio *Música lésbica e guei*, de Elizabeth Wood e Philip Brett. Dentre as diversas questões discutidas a respeito de sexualidade e musicalidade, temos a relação entre o público e a figura da diva. A este respeito, dizem eles:

(...) Entre outras divas notáveis poderiam citar-se Marlene Dietrich, Mae West, Edith Piaf, Zarah Leander (a diva de voz profunda da tela alemã), Bette Midler (que começou sua carreira numa casa de banhos nova-iorquina), Barbra Streisand e Madonna. Se estes ídolos tiveram ou não relações com o mesmo sexo, é irrelevante: mais decisivas são certas características retratadas no seu canto, como a vulnerabilidade (ou o sofrimento real) misturada ao desafio, com as quais vários de seus fãs têm empatia. (Brett; Wood 2002, 24)

Desse exemplo, de como a diva torna-se, via canto, um canal de libertação de conteúdos de conotação amorosa-sexual, é que nos valem para engajar nossa leitura sobre Ney. Quase de pronto, uma pergunta cai sobre a análise: Ney Matogrosso é uma diva? A resposta, de imediato: não. Entretanto, numa interpretação que se quer polissêmica, é possível um “encaixe” do *persona* artístico de Ney no conceito de diva, assim como postulado por Brett e Wood. Desde seu surgimento no cenário artístico brasileiro, na década de 1970, à frente dos Secos e Molhados, Matogrosso personificou e corporificou uma atitude essencialmente andrógina. Essa atitude vem aliada de uma série de provocações e, mais, gestualidades, figurinos, atitudes, enfim, que reforçam esse potencial ambivalente. É bem como sintetizou o pesquisador musical Rodrigo Faour a respeito da postura do cantor:

Ney Matogrosso sempre defendeu o direito de o homem poder ser sensual e atraente – atributos no passado esperados da mulher. E também sempre batalhou, através de sua postura desafiadora, com ou sem fantasia, para destruir as fronteiras entre o masculino e o feminino. Se hoje muita coisa mudou no Brasil nesse sentido, com certeza esse artista contribuiu demais para essa evolução. (Faour 2008, 2)

Através de suas performances mostra que a fixação de categorias sexuais é incompatível com sua postura artística. É por esse viés que pensamos ser adequada uma leitura com base no aspecto diva (sem sua fixação, também). Desse modo, a vulnerabilidade apontada por Brett e Wood em relação ao canto da diva é o elemento utilizado por Ney para a subversão genérica em comparação com a versão de Criolo. Em Ney, o erótico é alterado. O homem, que espera pela prostituta e que com ela vai para o “quartinho de ilusão”, decidindo não ser mais apenas dela um freguês, entrega-se de uma forma claramente *feminina*. Em sua performance, a sensualidade melíflua da voz remete para uma entrega que é a da mulher, não do homem. Assim é que ao dizer que “o prato a se ofertar / não a faça salivar”, mesmo que o pronome



peçoal “a” indique que se trata de uma mulher o objeto do desejo do freguês, é ele, pela inversão da emissão do erótico (da voz da prostituta para a sua), que será tornado em objeto de prazer dela: por isso faz todo o sentido dizer que quem saliva é ela e não ele. Não podemos deixar de apontar a percepção dessa abertura deixada por Criolo e, sensivelmente, captada por Ney: ao escrever “no frio, atrito, meditei”, o compositor constrói uma cena que levará nosso eu lírico à decisão de entregar-se; pois ele passa da espera (frio) ao coito (o atrito), decidindo abandonar a condição de freguês, assumida agora pela mulher.

### Referências Bibliográficas

Barnstone, William. 1993. *The poetics of translation. History, theory, practice*. New Heaven: Yale University Press.

Borges, Jorge Luis. 2007. “Pierre Menard, autor de Quixote”. In *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras.

Brett, Philip. Wood, Elizabeth. 2014. Musicologia lésbica e guei. *Revista Eletrônica de Musicologia*.

[http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMv7/Brett\\_Wood/Brett\\_e\\_Wood.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv7/Brett_Wood/Brett_e_Wood.html). [acessado 01/12/2014].

Derrida, Jacques. 1995. *Paixões*. Tradução de Lóris Z. Machado. Campinas (SP): Papiros.

Finnegan, Ruth. 2008. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, editado por Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros, 15-43. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras.

Genette, Gerard. 2010. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibelle Braga et all. Belo Horizonte: Viva Voz/FALE-UFMG.

Zumthor, Paul. 2014. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

### Gravações

Criolo. 2011. “Freguês da meia noite” (faixa 5). In *Nó na orelha*. Arquivo MP3. São Paulo: Oloko Records.

Criolo. 2013. “Freguês da meia noite”. Encarte. In *Atento aos sinais*. CD. Rio de Janeiro: Som Livre.

Ney Matogrosso. 2013. “Freguês da meia noite” (faixa 8). In *Atento aos sinais*. CD. Rio de Janeiro: Som Livre.

Rodrigo Faour. 2008. “Destino de aventureiro (1984)”. Encarte. In *Destino de aventureiro*, de Ney Matogrosso. CD. Rio de Janeiro: Universal.