

# PERFORM 21

## Anais

IX Congresso Internacional da  
Associação Brasileira de Performance Musical

ISSN  
2763-5430

ABRAPEM

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL



PROCEEDINGS  
International Conference on Music Performance  
Brazilian Society on Music Performance



Promoter/Sponsor

ABRAPEM

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL



UFG

Organizers



UnB

unesp



UNICAMP



UFRJ

UFERN

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

UFU

*Página intencionalmente em branco.*

---

ANAIS DO PERFORMUS'21  
IX Congresso Internacional da  
Associação Brasileira de  
Performance Musical

*Página intencionalmente em branco.*

---

ANAIS DO PERFORMUS'21  
IX Congresso Internacional da  
Associação Brasileira de  
Performance Musical

Goiânia/GO, Brasil



2021



Esta é uma publicação periódica da  
Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM ([www.abrapem.org](http://www.abrapem.org))  
ISSN 2763-5430

© 2021 by ABRAPEM

## ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL

### Diretoria

#### *Presidente*

Sonia Ray (Universidade Federal de Goiás - UFG)

#### *Secretário*

Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ)

#### *Secretário*

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

#### *Tesoureiro*

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília - UnB)

### Corpo Editorial

Sonia Ray-UFG, contra baixo e pedagogia da performance (presidência)

Cesar Traldi – UFU, percussão

Cleber Campos – UFRN, percussão

David Castelo – UFG, flauta doce

Fausto Borem – UFMG, contra baixo

Luciane Cardassi – BANFF-CA, piano

Madga Pucci – SP, tradições populares

Marcos Nogueira – UFRJ, composição e performance

Paulo Ronqui – UNICAMP, trompete

Rafael dos Santos – UNICAMP, piano

Renata Amaral- UNESP/FUND. MARACÁ, tradições populares

Ricardo Freire – UnB, clarineta

Sonia Regina Albano de Lima – UNESP, performance e interdisciplinaridade

## IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPEM

### *Coordenação Geral*

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

### *Comissão Executiva*

Sonia Ray (Universidade Federal de Goiás - UFG)

Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ)

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília - UnB)

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Alfredo Faria Zaine (Universidade Estadual Paulista - UNESP)

Daniele Brigunte (Universidade Estadual Paulista - UNESP)

### *Coordenador da Comissão Científica*

Antônio Rafael Carvalho dos Santos (Universidade de Campinas - UNICAMP)

### *Coordenador da Comissão Artística*

Cleber Campos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN)

### *Comitê Científico (Pareceristas)*

Alexandre dos Santos, Alexandre Ritter, Alfredo Faria Zaine, André Sinico da Cunha, Antônio

Cardoso, Acácio Piedade, Beatriz Carneiro Pavan, Cesar Traldi, Cleber da Silveira Campos,

Cristina Capparelli Gerling, Daniele Brigunte, Denise Andrade de Freitas Martins, Eliane

Leão, Emerson de Biaggi, Érico Verissimo Carvalho de Oliveira, Ezequias Oliveira Lira, Felipe

Marques de Mello, Fernando Rocha, Fernando Vago Santana, Guilherme Marques Dias,

Gustavo Weiss Freccia, Harry Crowl, Heinz Karl Novaes Schwebel, Hermes Alvarenga, Hugo

Macedo, Igor Baggio da Silva, Joana Holanda, Liduino Jose Pitombeira de Oliveira, Lincoln

Andrade, Lucia Carpena, Luciana Noda, Luciane Cardassi, Marcos Botelho, Marcos Nogueira,

Mathilde Tania Fillat, Mauren Frey, Michele Mantovani, Pedro Azevedo, Leandro Barsalini,

Radegundis Tavares, Regina Antunes Teixeira dos Santos, Ricardo Bessa Magalhães França,

Ricardo Dourado Freire, Rodrigo Gudin Paiva, Savio Santoro, Sonia Ray, Stefanie

Freitas, Tarcísio Gomes Filho, Teresa Cristina Rodrigues Silva, Thiago Cazarrim

### *Projeto Gráfico e Editoração*

Marcos Nogueira

---

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
PROGRAMAÇÃO GERAL	15
COMUNICAÇÕES ORAIS	
<b>Sessão 1 – 22SET, 14:15h</b>	
<i>O uso de Compassos Irracionais em Brian Ferneyhough e as implicações para a performance</i>	19
Lucas Albuquerque Matias Santos	
<i>Como preparar uma performance sem a utilização da partitura musical: uma abordagem do primeiro movimento da Requiem de Leo Brouwer</i>	26
Claryssa de Pádua Morais, Carlos Fernando Fiorini	
<i>Análise do solo de bateria de Esdra “Neném” Ferreira na música Ogum: Uma representação do Orixá guerreiro</i>	34
André Machado Queiroz, Fernando Rocha	
<b>Sessão 2 – 22SET, 14:45h</b>	
<i>Abordagens iniciais da prática da Sonata K. 271 de Domenico Scarlatti por um estudante de graduação e um pianista profissional</i>	40
Celso Luiz Barrufi dos Santos Junior, Regina Antunes Teixeira dos Santos	
<i>Pianeiros: problemáticas de uma classificação da prática pianística</i>	48
Thiago Leme Marconato	
<i>Três modos de expressão e sua influência sobre o timing na performance musical: auto-estudo sobre Syrinx de Debussy</i>	54
Leonardo Loureiro Winter, Vinícius Dias Prates	
<b>Sessão 3 – 22SET, 16:30h</b>	
<i>A poética de Theodoro Nogueira no ciclo 5 Valsas-Choro para violão solo</i>	59
Neil Izuo Yonamine	

<i>Obras de mulheres compositoras para violão: um panorama histórico-estilístico a partir de reflexões sobre música e gênero na universidade</i>	66
Thaís Nascimento Oliveira	
<i>Que ladeira é essa? "preguiça baiana" e "samba moderno" no violão e voz de Gilberto Gil em 1973</i>	74
Almir Côrtes, Filipe Silva Rêgo de Sousa, Tássio da Rosa Ramos	
<b>Sessão 4 - 22SET, 17h</b>	
<i>Comentários sobre colaboração em música: problemáticas conceituais e empíricas no uso do termo</i>	82
Daniel Gouvea Pizaia	
<i>Tradução de fontes primárias em música: um olhar sobre o contexto brasileiro</i>	88
Luciana Rodrigues Gifoni	
<i>O uso do incentivador respiratório shaker classic no desenvolvimento técnico e musical dos instrumentistas de metais</i>	95
Fabio Carmo Placido Santos, Berteson Jorge Leite Amorim	
<b>Sessão 5 - 23SET, 14:15h</b>	
<i>Performance e Performatividade: Movimento corporal na performance sob a abordagem das teorias de gênero</i>	101
Giullia Assmann Knothe	
<i>Abordagens do procedimento da repetição em situações de prática de estudantes em diferentes níveis acadêmicos</i>	105
Paloma Felicio Monteiro, Regina Antunes Teixeira dos Santos	
<i>Notas para uma historiografia do violoncelo na música popular do Brasil</i>	111
Raquel Rohr, Fausto Borém	
<b>Sessão 6 - 23SET, 14:45h</b>	
<i>O papel do performer dentro das perspectivas semióticas de Jean Jacques Nattiez e Eero Tarasti</i>	121
Caio Victor de Oliveira Lemos	
<i>"Animitas" e a construção técnica de performances de músicas contemporâneas</i>	127
Cleverson Cremer, Austeclinio Lopes de Farias	
<i>Notação gráfica para flauta doce e o caminho expressivo exequível entre a partitura e a performance</i>	133
Alfredo Faria Zaine	
<b>Sessão 7 - 24SET, 14:15h</b>	
<i>Planejamento da performance: delineamento inicial de problemas para a construção de uma performance do Scherzo da Sonata 1 de Dinorá de Carvalho</i>	138
Marina Figueira da Rocha	



<i>As publicações sobre música prática nos séculos XVII e XVIII: Considerações sobre o contexto sociocultural na produção dos tratados de música na Alemanha no início da Era Moderna</i>	143
Caio Amadatsu Griman	
<i>A autoetnografia da Prática Interpretativa: um levantamento de Teses e Dissertações brasileiras</i>	148
Rebeca Vieira de Queiroz Almeida	
<b>Sessão 8 – 24SET, 14:45h</b>	
<i>Estratégias de improvisação por meio de cantigas de capoeira na iniciação em clarineta: uma abordagem pedagógica</i>	155
Felipe Gomes de Freitas, Joel Barbosa	
<i>In Memoriam de Luis Siedler para flauta e piano (1992) de Flávio Oliveira: colaboração compositor-intérprete em busca de decisões interpretativas</i>	163
Rafael dos Santos Marques, Any Raquel Carvalho	
<i>Anotações em partituras como estratégia de aprendizagem: estudo com cinco estudantes-flautistas de graduação</i>	168
Dainer Schmidt, Leonardo Loureiro Winter	
<b>Sessão 9 – 24SET, 16:30h</b>	
<i>Performance e experimentação a partir de Verano Porteño, de Astor Piazzolla</i>	174
João Pedro de Queiroz Morales, Eduardo Campolina	
<i>A flexibilidade de tempo em Beethoven através das indicações de Carl Czerny para a execução de suas sonatas para piano</i>	181
Luiz Guilherme Pozzi, Eduardo Henrique Soares Monteiro	
<i>Recital de Música de Câmara na Pandemia e suas Particularidades: Um Relato de Experiência em Colaboração Pianística</i>	187
Filipe dos Santos Alexandrino	
<b>Sessão 10 – 24SET, 17h</b>	
<i>Cartas Celestes II – criação interpretativa e análises musicais do astro sonoro Cetus</i>	193
Fabiana de Souza Cunha Machado, Rogério Vasconcelos Barbosa	
<i>Considerações sobre a Incelença do Anjo-Serafim para canto e piano de Eunice Katunda (1915-1990): música fúnebre e religiosidade brasileira</i>	201
Melina de Lima Peixoto, Mauro Camilo de Chantal Santos	
<i>Dois importantes princípios a serem considerados para desenvolvimento cênico dos cantores líricos</i>	207
Cristine Bello Guse	

**Sessão 11 - 25SET, 14:15h**

*A improvisação na trompa e a investigação de recursos técnico-interpretativos utilizados por Vincent Chancey em solos improvisados* 212

Victor Prado Cavalcanti Ferreira

*Invisalign e as influências do aspecto ortodôntico na performance dos instrumentistas de sopros* 218

Juliana das Neves

*O trompista no século XXI: perspectivas metodológicas para uma formação versátil* 225

Maria Suellen Magalhães

**Sessão 12 - 25SET, 14:45h**

*A participação dos pais na classe de flauta transversal do Programa Guri Santa Marcelina: adaptações da filosofia Suzuki* 231

Elida Patricia Silva Olmedo

*A partir da diáspora: O pensamento porrítico africano e o ensino nos conjuntos percussivos do projeto Guri do Estado de São Paulo* 235

Rafael Y Castro, Carlos Eduardo Di Stasi

*Repertório Solo para Percussão e Voz Cantada na Música Contemporânea* 242

Monica Rocio Navas Loma, Fernando Rocha

**Sessão 13 - 25SET, 17h**

*O contexto ideológico e normativo da performance da música clássica ocidental e caminhos criativos alternativos e disruptivos* 247

Mariana Costa Gomes

*Pedagogia e performance do canto lírico: considerações a partir do conceito de interdisciplinaridade* 251

Daniele Brigunte, Sonia Ray

*A interpretação analítica, execução interpretativa e performance como Interpretação Geral da Canção de Câmera: uma abordagem da Teoria da Canção* 257

Achille Guido Picchi

*Uma interpretação do tempo e do metro na Arte da Fuga de Bach: entre Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel* 261

Vinicius Rosa dos Santos Chiaroni

**RECITAIS PALESTRAS****Sessão 1 - 22set, 13:45h**

*O trompete no choro: arranjos para grupo de trompete* 267

Maico Viegas Lopes

*Critérios preparatórios e alternativas para as audições de trompete para orquestra* 269

Allan Marques Moreira, Sonia Ray

**Sessão 2 – 22set, 16h**

*Piano contemporâneo brasileiro: processos de edição de partitura, gravação de CD e realização de recitais-palestra* 271

Denise Andrade de Freitas Martins, Daniela Carrijo

Franco Cunha, Marília Chaves Silveira

*Juca (José) Siqueira: transcrição de obras recém descobertas da juventude* 273

Josélia Ramalho Vieira

**Sessão 3 – 23set, 13:45h**

*Músicas didáticas para piano e sons eletroacústicos* 275

Mariana Aparecida Mendes, Cesar Traldi

*Tem muito de mim nisso ou tem muito disso em mim? Uma experiência autoetnográfica sobre performance musical além da música* 277

Angélica Menezes, Adriana Giarola Kayama

**Sessão 4 – 24set, 13:45h**

*Elaboração de arranjos para violão solo: possibilidades sonoras a partir do conceito de affordances* 279

José Daniel Telles dos Santos

*O estudo da articulação como elemento expressivo e sua aplicação em estudos para violão* 281

Felipe dos Anjos Afonso, Fábio Scarduelli

**Sessão 5 – 24set, 16h**

*“Cantando o Imaginário dos Poetas” / Recital virtual de um madrigal de uma universidade pública do estado do Amazonas* 283

Adroaldo Cauduro

*O Nacional e Nacionalista na obra para piano da compositora brasileira Clarisse Leite* 285

Iracele Aparecida Vera Livero de Souza

**Sessão 6 – 25set, 13:45h**

*A utilização dos recursos técnicos solísticos de Hamilton de Holanda como processo criativo* 287

Eduardo Pereira da Costa

*Na pancada da rabeca: cocos de embolada em versão instrumental* 289

Luiz Henrique Fiammenghi

**Sessão 7 – 25set, 16h**

*Variações sobre o Tresillo: subdivisões aplicadas á bateria através de superimposição rítmica, modulação métrica e reestilização da clave* 291

Eduardo Cabrera Nali, Cleber da Silveira Campos

*A música em compasso ímpar: Nenê e seu processo de estilização dos tradicionais ritmos brasileiros* 293

Thiago Camargo Rojo Silva, Cleber da Silveira Campos

*Timeline Piano: Uma aplicação das séries rítmicas de José Eduardo Gramani no piano popular* 295

César de Almeida Braga

## APRESENTAÇÕES MUSICAIS

<b>Concerto de Abertura em Homenagem a Ricardo Kubala - 22SET, 19h</b>	299
Sonia Ray e Eliane Tokeshi (Produção)	
<b>Concerto 1 - 23SET, 13h</b>	
<i>Trombone e Piano Brasileiros</i>	301
Filipe dos Santos Alexandrino, Fabio Carmo Placido Santos	
<i>Duo Invenções</i>	301
Antônio Carlos Guimarães, Isabele Alves	
<b>Concerto 2 - 23SET, 19h</b>	
<i>Estilos ponteado e misto no repertório de cordas dedilhadas do século XVI e XVII</i>	303
Dagma Cibele Eid	
<i>Ciaccone de Bach - Diálogos entre passado e presente</i>	303
Mariana Costa Gomes	
<i>Mudanças de intenção na métrica musical por meio de superimposição rítmica com ênfase na bateria</i>	304
Eduardo Cabrera Nali	
<i>Convidado 1</i>	305
Emiliano Sampaio	
<b>Concerto 3 - 24SET, 13h</b>	
<i>Mulheres Compositoras para Violão: repertório barroco e brasileiro do séc. XX</i>	306
Thaís Nascimento Oliveira	
<i>Obras Inéditas para Instrumentos de Percussão Brasileira no Contexto da Música de Concerto</i>	306
Vitor Lyra Biagioni, Leonardo Souza Pedro	
<b>Concerto 4 - 24SET, 19h</b>	
<i>Prole do Bebê n.1: Sonoridade e Imaginação na obra para piano de Heitor Villa-Lobos</i>	308
Vicente Della Tonia Junior	
<i>Dialogando com métricas ímpares em performance ao vivo</i>	308
Thiago Camargo Rojo Silva	
<i>Convidado 2</i>	309
Bruno Mangueira	
<b>Concerto 5 - 25SET, 13h</b>	
<i>Música Brasileira para Flauta em Câmara</i>	311
Patrícia Cristhina Alonso Machado, Mônica Picaço	
<i>Novos caminhos para a performance da bateria através da interação com sons eletroacústicos</i>	311
Sílvia Patrícia Calixto de Lira Sant' Ana	
<b>Concerto 6 - 25SET, 19h</b>	
<i>Três Obras brasileiras para violoncelo solo</i>	313
Isabele Alves	
<i>Folguedos Imaginarius</i>	313
Ricardo Vieira da Costa, Felipe Gomes de Freitas	

---

<i>Exploração tímbrica, gestual e a interação com sons eletroacústicos nas obras Momentos #1 e Reflexos #1 de Cesar Traldi</i>	314
Cesar Traldi, Mariana Aparecida Mendes	
<i>Convidado 3</i>	315
Fausto Borém	
<i>Convidada 4</i>	316
Renata Amaral	

*Página intencionalmente em branco.*

---

## APRESENTAÇÃO

Sejam todos muito bem vindos ao PERFORMUS'21.

Em virtude da pandemia essa é nossa segunda edição totalmente online. Infelizmente não teremos nossas frutíferas conversas pelos corredores e nos intervalos do café, por outro lado, a conexão *online* nos possibilitou um dos maiores eventos já realizados. São 14 apresentações musicais, 15 recitais-palestra e 40 comunicações orais aprovadas pelo nosso corpo de pareceristas coordenados por Cleber Campos (UFRN) e Rafael dos Santos (UNICAMP). Além disso, contaremos com apresentações musicais dos convidados especiais Emiliano Sampaio, Bruno Mangueira, Fausto Borém e Renata Amaral.

Teremos um momento muito especial para homenagear Ricardo Lobo Kubala, sócio-fundador e membro da diretoria da ABRAPEM. Não poderíamos fazer isso de maneira melhor se não através de um concerto onde apreciaremos grandes músicos, além do próprio Ricardo Kubala (em memória).

Agradecemos a participação e todos e desejamos um ótimo evento.

Cesar Traldi  
*Coordenador Geral*

*Página intencionalmente em branco.*



# PROGRAMAÇÃO GERAL

Hr	22set – QUA (Wed)	23set – QUI (Thu)	24set – SEX (Fri)	25set – SAB (Sat)
13h00-13h30	<b>Abertura</b>	<b>Apresentação Musical 1</b>	<b>Apresentação Musical 3</b>	<b>Apresentação Musical 5</b>
13h45-14h15	Recitais-Palestra Sessão 1	Recitais-Palestra Sessão 3	Recitais-Palestra Sessão 4	Recitais-Palestra Sessão 6
14h15-14h45	Comunicações Orais Sessão 1	Comunicações Orais Sessão 5	Comunicações Orais Sessão 7	Comunicações Orais Sessão 11
14h45-15h15	Comunicações Orais Sessão 2	Comunicações Orais Sessão 6	Comunicações Orais Sessão 8	Comunicações Orais Sessão 12
15h15-16h00	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo
16h00-16h30	Recitais-Palestra Sessão 2	<b>ASSEMBLEIA GERAL DA ABRAPEM</b>	Recitais-Palestra Sessão 5	Recitais-Palestra Sessão 7
16h30-17h00	Comunicações Orais Sessão 3		Comunicações Orais Sessão 9	
17h00-17h30	Comunicações Orais Sessão 4		Comunicações Orais Sessão 10	Comunicações Orais Sessão 13
17h30-18h30	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo
18h30-19h00	Intervalo	Intervalo	Lançamento ABRAPEM 2021	Encerramento
19h00-20h00	<b>Concerto em Homenagem a Ricardo Lobo Kubala</b>	<b>Apresentação Musical 2</b>	<b>Apresentação Musical 4</b>	<b>Apresentação Musical 6</b>

*Página intencionalmente em branco.*

---

COMUNICAÇÕES ORAIS  
Artigos

*Página intencionalmente em branco.*

# O uso de Compassos Irracionais em Brian Ferneyhough e as implicações para a performance

Lucas Albuquerque

Instituto de Artes da Unesp – Mestrado em Música  
lucas.amatias@gmail.com

Resumo: Dentre as diversas inovações na escrita do ritmo e da métrica em obras dos séculos XX e XXI, destaca-se a elaborada pelo compositor Henry Cowell no seu livro *New Music Resources* de 1930 (1ª edição): outras divisões e subdivisões da semibreve além da tradicional forma binária, resultando, também, na criação de compassos a partir de frações dessas novas subdivisões, frequentemente conhecidos por Compassos Irracionais. Esses compassos permeiam, pontualmente, obras de alguns compositores, mas são características em algumas em particular, principalmente nas obras escritas por compositores rotulados como membros da escola “Nova Complexidade”. Em língua nacional foi encontrado, até o presente momento, apenas um livro de cunho didático em que se aborda o assunto: *Treinamento Elementar para Músicos* de Hindemith (1975 – livro traduzido). Sendo assim, aqui se abordará a origem dessa nova forma de entendimento rítmico/métrico, assim como o uso dessa modalidade e a sua forma notacional na poética composicional de Brian Ferneyhough (a mesma presente em Hindemith, 1975). Para um olhar em direção ao intérprete, serão sugeridas algumas formas práticas de calcular tais mudanças de velocidade/métricas.

Palavras-chave: Compassos Irracionais. Brian Ferneyhough. Nova Complexidade. Novas Métricas. Ritmo nos Séculos XX e XXI.

## The use of Irrational Bars in Brian Ferneyhough and the implications for performance

Abstract: Among the various innovations in the writing of rhythm and meter in works from the 20th and 21st centuries, the one created by the composer Henry Cowell in his book *New Music Resources* from 1930 (1st edition) stands out: other divisions and subdivisions of the semibreve beyond of the traditional binary form, also resulting in the creation of bars from fractions of these new subdivisions, often known as Irrational Bars. These measures permeate, occasionally, works by some composers, but are characteristic in some in particular, especially in works written by composers labeled as members of the “New Complexity” school. In the national language it finds, so far, only one textbook on the subject: *Elementary Training for Musicians* by Hindemith (1975). Therefore, this article will address the origin of this new form of rhythmic/metric understanding, as well as the use of this modality and its notational form in Brian Ferneyhough’s compositional poetics (the same present in Hindemith, 1975). For a look towards the interpreter, some practical ways of calculating such speed/metric changes will be suggested.

Keywords: Irrational Bars. Brian Ferneyhough. New Complexity. New Metre. Rhythm in the 20th and 21st Centuries.

## Introdução

Até hoje, o que se conhece como compassos irracionais é baseado no livro *New Musical Resources* de Henry Cowell (1996)<sup>1</sup>, no qual ele sugere pela primeira vez (provavelmente) novas divisões da semibreve além da binária convencional, ou seja, em números como 3, 5, 6, 7, 9, entre outros, inspirado nas divisões ordinárias oriundas das séries harmônicas. Cowell (1996, p. 66) orienta o leitor sobre o assunto<sup>2</sup>:

O próximo elemento de ritmo que exige consideração é a métrica, o resultado de um sotaque ritmicamente regular. O tempo musical, como vimos, assume uma certa unidade como base, e foi conveniente usar o mais simples, uma semibreve. A variação é efetuada por diferentes sistemas de subdivisões fracionárias, como três terços, cinco quintos de notas, etc. A métrica musical, por outro lado, assume uma sucessão de unidades de tempo, geralmente semínimas ou colcheias, e introduz variedade acentuando algumas dessas notas em intervalos fixos. Assim, a distinção entre 3/4 “tempo”, 4/4 “tempo”, 5/4 “tempo”, etc., é uma questão de métrica musical. Se desejado, novos metros poderiam ser feitos usando os novos tipos de notas sugeridas no esquema de tempo, 2/3, 3/5, etc. A consideração métrica pura, aquela do acento, não seria alterada com isso, mas tais novas métricas são frequentemente inestimáveis na combinação de métricas e frações de métrica.<sup>3</sup>

Embora Cowell tenha proposto outras formas gráficas notacionais, com cabeças de notas com formatos diferentes para cada tipo de quiáltera (por exemplo, triângulo para tercinas), outras formas notacionais, foram propostas. Einarsson (2009, p. 35) menciona a probabilidade do compositor Dieter Schnebel ser o primeiro compositor a dar uma solução notacional diferente daquela proposta por Cowell, sendo depois usada por Ferneyhough e posteriores, como o compositor Thomas Adès.

## 1. Brian Ferneyhough

Provavelmente Ferneyhough é o compositor a trazer o uso dessas novas subdivisões ao conhecimento mais amplo. Em entrevista à Einarsson (2009, p. 39), o compositor diz serem tais compassos “[...] úteis a fim de mudar as relações duracionais entre compassos de um material composicional prévio, sem mudar a notação em si. (Carceri I)<sup>4</sup>”.

Em entrevista à Richard Toop, Ferneyhough fala sobre o uso tanto em *Superscriptio para Piccolo Solo* (1981), como em *Carceri d'Invenzione III* (1986):

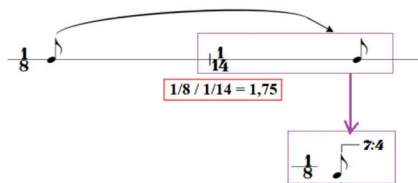
A função de *Carceri d'Invenzioni III* é estender a ideia que estava na base de *Superscriptio*, e estender através de toda obra do ciclo, ou seja, para criar diferentes níveis de organização métrica. Em *Superscriptio*, nós temos aqueles compassos estranhos de 3/10 e 5/12, ou 7/24 – eu não vejo essas mudanças como mudanças de tempo, mas como mudanças de valor métrico. (Ferneyhough, 1986, grifos originais).<sup>5</sup>

Pode-se perceber que um compasso irracional, como representado nas obras de Ferneyhough, são produto da sua própria definição de compasso, o qual, segundo Malt<sup>6</sup> *apud* Kozu (2002, p. 49): “os compassos são utilizados enquanto segmentos temporais de diversos tamanhos, como forma de controlar a evolução da densidade dos eventos”. Nas obras onde Ferneyhough usa tais fórmulas de compassos<sup>7</sup>, quase sempre se encontra uma instrução na bula da peça sobre o entendimento para a performance. Abaixo há a tradução sobre o assunto na bula de *Carceri d'Invenzioni III* (1986) para ensemble<sup>8</sup>:

Métricas não convencionais (2/10, 6/14, 9/24, etc) foram adotadas nesta obra. O princípio o qual métricas convencionais são derivadas (como a subdivisão da semibreve) pode ser aplicado em todos os casos. Por exemplo, 2/10 significa um compasso de dois pulsos, cada um dos quais é igual a um décimo da semibreve. Todos esses tipos de compassos “irracionais” estão em relação a tercina ou quintina relacionadas com a métrica básica, e são proporcionalmente mais rápidas que estas ( $1/10 = 1/8 \times 0,8$ ). O novo pulso pode ser determinado calculando qual proporção do novo pulso deve ser subtraída. As marcas metronômicas são sempre aplicadas em relação ao valor normal da colcheia, mesmo quando o primeiro compasso ao qual se aplicam tem uma métrica “irracional”. Embora por todo o tempo da peça possa ser, de certa maneira, considerada uma questão de escolha, as relações entre os tempos internos devem ser estritamente observadas e as mudanças métricas devem ser interpretadas precisamente. (Ferneyhough, 1986a)<sup>9</sup>

Ex.1: *Carceri d'Invenzione III para Ensemble* de Brian Ferneyhough (1986a). C. 43-46 – uso de compassos irracionais a partir da septina (14 e 56).

Visto que as Unidades de Tempos dos compassos derivados da septina (14 e 56) possuem velocidades diferentes, de forma matemática: a colcheia da septina (14) é 75% mais veloz. Novamente: é importante para Ferneyhough sentir, fisicamente, essa variação na métrica, a partir de tamanhos diferentes das estruturas métricas de um compasso, e não como um tipo de modulação métrica *per se*.



Ex.2: relação entre a colcheia de um compasso convencional e um compasso irracional relacionado à septina (1/14).

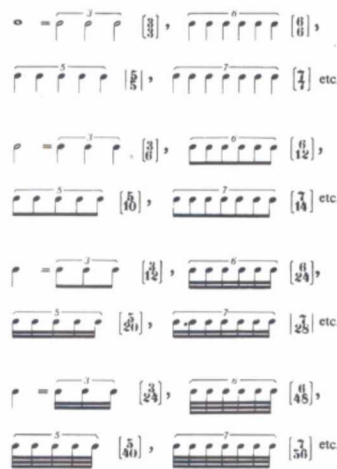
## 2. Grafia de Compassos Irracionais – Divisão da Semibreve

Einarsson (2009, p. 36-37) detecta a necessidade de incluir o estudo dos ritmos irracionais na educação, sugerindo alguns caminhos. Hindemith (1975, p. 115-125) abordará o assunto com mais profundidade e precisão:

NOTA: Para evitar esta confusão, e ainda, encontrar na nossa notação uniformemente binária, um meio para expressar os valores métricos de terços, nonos, etc., e também de frações tão complicadas quanto quintos, sétimos, undécimos, etc., usamos o seguinte método:

Representamos esses valores (ou seus múltiplos) pelos valores maiores mais próximos, para os quais temos figuras:  $\text{♩} (1/2)$  para  $1/3$ ,  $\text{♪} (1/4)$  para  $1/5$ ,  $1/6$  ou  $1/7$ ,  $\text{♫} (1/8)$  para  $1/9$ ,  $1/10$  .....  $1/15$ , e assim por diante, indicando, por meio de um número, como vai ser dividida a unidade de tempo e, por meio de um colchete, que figuras ou pausas vamos completar. (Hindemith, 1975, p. 115)

Destarte, o denominador representa a quiáltera em questão, e o numerador a quantidade de figuras daquela quiáltera, ou seja, a fração da mesma quiáltera. Por exemplo: 3/10, significa três unidades de quintina de colcheia (três quintos de quintina de colcheia):



Ex. 3: esquema de compassos irracionais segundo Hindemith (1975, p.116)

A partir da figura acima, aqui se criou uma tabela resumida (Tabela 1), em que se tem, dentre as várias colunas, a de fórmula de compasso, que seria a representação usada por Ferneyhough e Hindemith (1975), e na coluna “Representação Gráfica com Figuras”, qual seria a forma escrita em quiáltera. Então, por exemplo, um compasso de 3/ 1/10, seria um compasso ternário, onde a Unidade de Tempo é a colcheia da quintina de colcheias ([5:4], figura 10 da tabela, ou três quintos da quintina de colcheias). Observe que 10 é o dobro de 5: a semibreve foi dividida em 5 partes (quintina de semínima), e subdivida binariamente, resultando em 10 (também podemos interpretar como a semibreve dividida em 10 partes). Entretanto, o denominador 15 traz uma lógica ligeiramente diferente: ao mesmo tempo em que se entende como a semibreve dividida em 15 partes iguais, essas mesmas partes (15) podem ser a subdivisão ternária do denominador 5 (quintina de semínimas [5:4]). Desta maneira, de 4 (semínima) até 7 (septina), trata-se de quiálteras relacionadas à semínima, a partir de 8 (colcheia) até 15, de quiálteras de colcheias, a partir de 16 para semicolcheias, e assim por diante.

Tabela de relações de Compassos Irracionais (Hindemith/Ferneyhough) <sup>10</sup> (considerando sempre a divisão em partes iguais da semibreve) <sup>11</sup>					
Figura	Número Representativo	Quiáltera	Fórmula de Compasso	Representação Gráfica com figuras	Observações
Semibreve	1				
Mínima	2				
		3 Tercina	1/3		Subdivisão ternária da semibreve
Semínima	4				
		5 Quintina	1/5		
		6 Sextina	1/6		Subdivisão binária da tercina de mínima (3)
		7 Septina	1/7		
Colcheia	8				
		9 Nonina	1/9		[9:8] / Subdivisão ternária da tercina de mínima (3)
		10 Decina	1/10		Subdivisão binária da quintina de semínima (5)
		11	1/11		[11:8]
		12	1/12		Subdivisão binária da sextina (6)

		14	1/14		Subdivisão binária da septina de semínima (7)
		15	1/15		Subdivisão ternária da quintina de semínima (5)/ Subdivisão quinária da tercina de semínima(3)

Tabela 1: Tabela de relações de Compassos Irracionais (Hindemith/Ferneyhough)

### 3. Mudança de Velocidade e Operações Matemáticas

#### 3.1 Modulação Métrica

Ao se falar em *Mudança de Velocidade*, esta se refere a uma modalidade semelhante à Modulação Métrica, a qual considera uma figura rítmica (ou agrupamentos de) como pivô entre a antiga e a nova velocidade, funcionando, assim, como uma forma controlada e matemática de realizar *accelerandi*, *rallantendi*, *rubati*, entre outros. Uma forma de calcular a mudança metronômica é através do manuseio básico de frações, e o entendimento geral proporcionado por tal. Dada uma quiáltera de [5:4] de semínimas em um compasso de 4/4, a 60 bpm a semínima, para se identificar a velocidade de cada semínima da quintina, procede-se da seguinte forma:

$$60 \text{ bpm (velocidade inicial)} \times 5/4 = 75 \text{ bpm (velocidade final)}^{12}$$

A fração 5/4 é igual a 1,25, ou seja, 75 bpm é 25% mais rápido que 60 bpm. Então a tabela abaixo apresenta as quiálteras mais frequentes:

Proporção da quiáltera	Índice decimal multiplicativo	Porcentagem	60 bpm
[3:2] ([6:4]-[ 9:6])	1,5	50%	90
[4:3] ([8:6])	≈1,33	33%	79,8 ≈ 80
[5:3] ([10:6])	≈ 1,67	67%	100,2 ≈ 100
[5:4] ([10:8])	1,25	25%	75
[6:5]	1,2	20%	72
[7:4]	1,75	75%	105
[7:5]	1,4	40%	84
[7:6]	≈1,167	16,70%	70,02 ≈ 70
[8:5]	1,6	60%	96
[9:8]	1,125	12,50%	67,5
[10:7]	≈1,428	42,80%	85,68 ≈ 86
[10:9] ([11:10])	1,1	10%	66
[11:8]	1,375	37,50%	82,5

Tabela 2: Tabela de Proporções Matemáticas de Modulações Métricas.

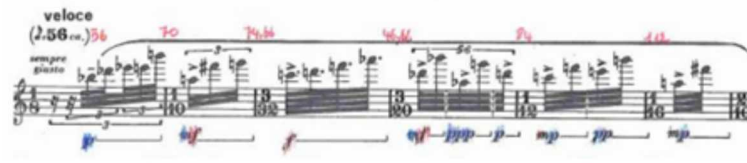
#### 3.2 Compassos Irracionais e os Cálculos da Modulação Métrica

Embora Ferneyhough explique como entende tais compassos, provavelmente para a execução interpretativa de determinadas obras, é necessário traduzir em termos de velocidades metronômicas para maior praticidade do intérprete. Bortz (2003, p.65-68) realiza as demonstrações a respeito das diversas possibilidades de subdivisão da semibreve na poética composicional de Ferneyhough, mas considera importante entender, para fins de performance, as diferentes velocidades metronômicas:

A questão crucial aqui é como nós podemos encontrar a velocidade das novas notas num compasso irracional. Nós podemos pensar em termos de velocidades metronômicas, então podemos entendê-las a partir de um ponto de vista mais prático. (Bortz, 2003, p. 67)<sup>13</sup>



A flautista Ine Vanoveren traduz a complicada sequência de métricas irracionais em *Superscriptio* (1981) em termos de mudança de velocidade no metrônomo<sup>14</sup>. Após praticar compasso por compasso até memorizá-los sem a necessidade do metrônomo, ela contará então com sua memória muscular (Vanoveren, 2016, p. 42-43).



Ex.4: *Superscriptio para Piccolo Solo* de Brian Ferneyhough (1981). C. 1-6: velocidades metronômicas de cada compasso (Vanoveren, 2016, p. 104).

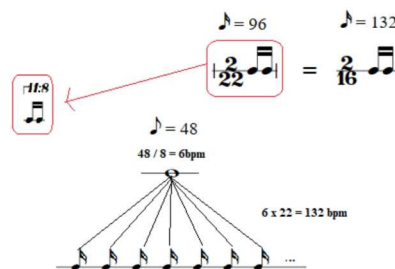
Observando o c. 2 do Ex. 4 acima, se a colcheia vale 56 bpm, então a colcheia de 1/10 se refere à quintina de colcheias [5:4], e a velocidade dessa nova Unidade de Tempo é:  $56 \times 1,25$  (tabela dos índices) = 70 bpm.

Frequentemente Ferneyhough usa os denominadores 3, 5 e 7 (e seus múltiplos binários) em suas obras, porém encontramos o denominador 15, 22 e 36 em seu *Sexto Quarteto de Cordas* (2010).



Ex. 5: *Sexto Quarteto de Cordas* de Brian Ferneyhough (2010). C. 343-347, parte de Violino 1.

O denominador 22 é proveniente de 11 (quáltera de 11): pela tabela, referimo-nos à quátera de onze semicolcheias (no caso do 2/22, apenas duas dessas onze semicolcheias). Para o número 15, a semibreve foi dividida em quinze partes iguais, porém ela é também a subdivisão ternária de uma quintina de semínima (5), ou uma subdivisão quinária de uma tercina de mínima (3). Finalmente, para 36 (semicolcheia), tem-se uma subdivisão ternária da tercina de colcheia (12) (tercina dentro da tercina). Embora Ferneyhough perceba como mudança na métrica, o músico precisa calcular essa diferença metronômica para uma maior precisão. Usando o exemplo acima do compasso 2/22, considerando colcheia igual a 48 bpm<sup>15</sup> (semicolcheia = 96 bpm), então cada semicolcheia da quátera de onze (a unidade de tempo de 2/22)<sup>16</sup> deste compasso será:



Ex. 6: *Sexto Quarteto de Cordas* (2010) de Brian Ferneyhough. C. 345 - velocidade da colcheia de [11:8].

#### 4. Conclusão

Embora um compositor possa entender e aplicar suas ideias livremente, há um espaço entre a ideia composicional vertida no papel e a realização por um músico prático. Este também toma decisões sobre um texto prévio. Essa temática ganha um grande foco nas obras de Ferneyhough, dada a alta demanda notacional e a distância entre o escrito e o realizável. Embora não seja o foco aqui abordar com detalhes este assunto, o compositor é bem claro sobre o intérprete precisar tecer um contraponto sobre o material fornecido (a obra em si), e o resultado é o fruto de um grande esforço honesto em tentar reproduzir tudo quanto for possível do texto notado, embora frequentemente isso seja uma realização impossível (Ferneyhough tem plena consciência disso) (Ferneyhough, 1970; Ferraz, 1998, p. 211-217).

Os cálculos são apreciações realizadas a partir de uma matemática básica, que fornecem ao intérprete uma noção do que acontece localmente em um compasso. As tabelas e o tipo notacional presente neste artigo também podem auxiliar o intérprete em obras de outros compositores como Thomas Àdes.

Compositores como Boulez em *Le Marteau Sans Maître*<sup>17</sup> (1954) e Arthur Kampela em *Phalanges para Harpa Solo* (1994) utilizam sistemas diferentes de notação. Arthur Kampela e vários pesquisadores<sup>18</sup> consideram o nome

*Compasso Irracional* incorreto, pois tais números não são, de fato irracionais, mas sim “não integrais”, como  $\pi$ , número de Euler, entre outros.

Independentemente da poética composicional por trás das obras (não menos importante a ser considerada pelo intérprete), em termos performáticos, as tabelas contribuirão para uma acuidade ao tratar de tais compassos e outros possíveis materiais a eles relacionados.

## 5. Referências

- Belling, Huw (2010). *Thinking Irrational: Thomas Adès and New Rhythms*. (Dissertação de mestrado). Londres: Royal College of Music. Disponível em: <https://bityli.com/fXi6V>
- Bledsoe, Helen (2009). *Seminar with Brian Ferneyhough 25 March, 2009*. Disponível em: <http://helenbledsoe.com/Wordpress/?p=69>.
- Bledsoe, Helen (2010). *Tips for Complex Rhythms à la Ferneyhough's Superscriptio*. Disponível em: <http://helenbledsoe.com/Wordpress/?p=32>.
- Bortz, Graziela (2003). *Rhythm in the Music of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, and Arthur Kampela: A Guide for Performances*. New York: The City University of New York.
- Boulez, Pierre (1954). *Le Marteau sans Maître*. London: Universal Edition.
- Cowell, Henry (1996). *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Einarsson, Einar T (2009). *Irrationality: Metric Structures and Quantified Space*. (Tese de doutorado). Amsterdam: Conservatorium van Amsterdam. Disponível em: [http://einartorfeinarsson.com/pdf/irrationality\\_thesis.pdf](http://einartorfeinarsson.com/pdf/irrationality_thesis.pdf)
- Ferneyhough, Brian (1999). *Brian Ferneyhough: Textes réunis par Peter Szendy* (ed.). Paris: L'Harmattan/IRCAM.
- Ferneyhough, Brian (1970). *Cassandra's Dream Song for Solo Flute*. Londres: Peters Edition.
- Ferneyhough, Brian (1986a). *Carceri d'Invenzione III for Orchestra*. Londres: Peters Edition.
- Ferneyhough, Brian (1989). Duration and Rhythm as Compositional Resources (p. 51-65). In: Boros, James; Toop, Richard (ed.). *Brian Ferneyhough Collected Writings* (1995). Londres: Routledge Taylor & Francis Group.
- Ferneyhough, Brian (1984). Il Tempo della Figura (p. 33-41). In: Boros, James; Toop, Richard (ed.). *Brian Ferneyhough Collected Writings* (1995). Londres: Routledge Taylor & Francis Group.
- Ferneyhough, Brian (1986b). *Mnemosyne for Bass Flute and Tape*. Londres: Peters Edition.
- Ferneyhough, Brian (2010). *Sixth String Quartet*. Londres: Peters Edition.
- Ferneyhough, Brian (1997-8). *Unsichtbare Farben for Solo Violin*. Londres: Peters Edition.
- Ferneyhough, Brian; Toop, Richard (1986). Carceri d'Invenzione: In Conversation with Richard Toop (p. 290-302). In: Boros, James; Toop, Richard (ed.). *Brian Ferneyhough Collected Writings* (1995). Londres: Routledge Taylor & Francis Group.
- Ferraz, Silvio (1998). *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC.
- Hindemith, Paul (1975). *Treinamento Elementar Para Musicos*. São Paulo: Ricordi.
- Kampela, Arthur (1998). *Micro-Metric Modulation: New Directions in the Theory of Complex Rhythms*. (Tese de doutorado). Columbia: Columbia University.
- Kampela, Arthur (1994). *Phalanges for Solo Harp*. Manuscrito do compositor.
- Kozu, Fernando (2002). A complexidade, a figura e o ritmo no pensamento composicional de Brian Ferneyhough (p. 44-57). *Anais do V Fórum CLM 2002*. São Paulo: disponível em: [https://www.academia.edu/984403/A\\_complexidade\\_a\\_figura\\_eo\\_ritmo\\_no\\_pensamento\\_composicional\\_de\\_Brian\\_Ferneyhough](https://www.academia.edu/984403/A_complexidade_a_figura_eo_ritmo_no_pensamento_composicional_de_Brian_Ferneyhough).
- Malt, Mikhail (1999). Brian Ferneyhough et l'aide informatique à l'écriture (p. 51-65). In: *Ferneyhough, Brian. Brian Ferneyhough: textes réunis par Peter Szendy*. Paris: L'Harmattan/IRCAM.
- Pätzold, Cordula (2011). Aspects of Temporal Organization in Brian Ferneyhough's Carceri d'Invenzione III. *Journal for New Music and Culture*. Disponível em: <http://www.searchnewmusic.org/paetzold.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2021.
- Silva, Ricardo Tanganelli da (2018). Sobreposição de unidades temporais: Os novos recursos musicais de Henry Cowell (p. 47-66). *Percepta - Revista de Cognição Musical*. Curitiba. Disponível em: <https://bityli.com/Eej0Z>
- Toop, Richard (1987). Ferneyhough's Dungeons of Invention (p. 624-628). *The Musical Times*, New York: v. 128, n. 1737. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/965521>.
- Toop, Richard (1995). On Superscriptio: An interview with Brian Ferneyhough, and an analysis (p. 3-17). *Contemporary Music Review*, v. 13. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494469500640251>
- Vanoeveren, Ine (2016). *Confined walls of unity: The reciprocal relation between notation and methodological analysis in Brian Ferneyhough's oeuvre for flute solo 2016*. (Tese de doutorado). California: University of California, San Diego. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/4sc6x6h2>
- Weisberg, Arthur (1993). *Performing Twentieth-Century Music: A Handbook for Conductors and Instrumentalists*. New Haven: Yale University Press.
- Wheatley, J. W. T. C (2019). The Use of Irrational Time Signatures in Thomas Adès' Works. (Trabalho de Conclusão de Curso). Melbourne: University of Melbourne. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/339182496\\_The\\_Use\\_of\\_Irrational\\_Time\\_Signatures\\_in\\_Thomas\\_Adès'\\_Works](https://www.researchgate.net/publication/339182496_The_Use_of_Irrational_Time_Signatures_in_Thomas_Adès'_Works)

<sup>1</sup> A primeira edição é de 1930.

<sup>2</sup> Cowell (1996, p. 58) criou uma forma gráfica notacional para as cabeças das notas, dispensando a notação tradicional de quiálteras (números e colchetes acima de um grupo de notas). É possível verificar a aplicação de tal notação em sua obra para piano *Fabric* (1920).

<sup>3</sup> Original: “The next element of musical rhythm that calls for consideration is metre, the result of rhythmically regular accent. Musical time, as we have seen, assumes a certain unit as a base, and it has been convenient to use the simplest, a single whole note. Variation is effected by the different systems of fractional subdivisions, such as three third notes, five fifth notes, etc. Musical meter, on the other hand, assumes a succession of time-units, usually quarter- or eighth-notes, and introduces variety by accenting certain of these notes at fixed intervals. Thus, the distinction between 3/4 “time”, 4/4 “time”, 5/4 “time”, etc., is a matter of musical metre. If desired, new metres could be made by using the new kinds of notes suggested in the time-scheme, 2/3, 3/5, etc. The purely metrical consideration, that of accent, would not be changed by so doing, but such new metres are often invaluable in combining metre and time-ratios.” Tradução nossa.

<sup>4</sup> Original: “I found them useful in order to change the durational relationships between measures of already-composed material without changing the notation itself.” Tradução nossa.

<sup>5</sup> Original: “The function of *Carceri d’Invenzioni III* is to extend the idea which was right at the basis of *Superscriptio*, and extends through every work of the cycle, that is, of creating different levels of metric organization. In *Superscriptio* we have these weird bars of 3/10 and 5/12, or 7/24 – I don’t see these changes as changes of tempo, but as changes of metric value.” Tradução nossa.

<sup>6</sup> Mikhail Malt, compositor, trabalhou por anos na década de 90 diretamente com Ferneyhough no uso do software Patchwork, trabalhando, inclusive, nas obras *Trio de Cordas* (1995) e *Unsichtbare Farben* (1997-8) para Violino Solo. Todo esse percurso e ideias computacionais estão desenvolvidas no texto *Brian Ferneyhough et l’aide informatique à l’écriture* (1999).

<sup>7</sup> Notou-se a alternância entre a presença de um compasso convencional e um irracional em várias obras como *Carceri III para ensemble* (1986a) e *Mnemosyne para Flauta Baixo e Tape* (1986b). Em *Unsichtbare Farben para Violino Solo* (1997-8), os mesmos aparecem entre compassos convencionais, mas não de maneira alternada com nas obras supracitadas. Já em *Superscriptio para Piccolo Solo* (1981), essa lógica não acontece.

<sup>8</sup> Instrumentação: 15 instrumentos de sopros e 3 percussionistas. Na capa da peça da Editora Peters indica ser a peça para Orquestra, porém sempre há referências a esta peça como “ensemble”, “quinze instrumentos”.

<sup>9</sup> Original: “Unconventional meters (2/10, 6/12, 9/24, etc.) have been adopted in this work. The principle by which conventional metres are derived (as subdivisions of a semibreve) may be applied in every case. For example,  $\frac{2}{10}$  signifies a bar composed of two beats, each of which is equal to one tenth of a semibreve. All such “irrational” metres stand either in triplet or quintuplet relationship to the basic metre, and are thus proportionately faster than the latter ( $1/10 = 1/8 \times 0,8$ ). The new beat may be determined by working out what proportion of the current beat should be subtracted. Metronome markings always apply to normal quaver values, even when the first bar to which they apply has an “irrational” metre. While the overall tempo of the work may to some extent be regarded as a matter of choice, relationship between the tempi within must be strictly observed and metre changes are to be interpreted precisely.” Tradução nossa.

<sup>10</sup> Por vezes, a tabela acima mostrará que, para certos denominadores, nem sempre a relação para a figura de referência será mantida. Exemplo: compasso 3/39. Está se falando de um compasso ternário com a Unidade de Tempo sendo a figura da quiáltera de 39. Entretanto 39 é o triplo de 13, quer dizer: 39 é a subdivisão ternária de uma colcheia da quiáltera de 13 – uma tercina de semicolcheia da colcheia de [13:8], e não uma fusa.

<sup>11</sup> Todas as Tabelas aqui presentes são de autoria do autor deste artigo.

<sup>12</sup> Caso a quiáltera seja com figuras rítmicas diferentes da indicada pelo metrônomo, basta fazer um ajuste. Considerando o exemplo dado, se a quiáltera fosse [5:4] de colcheias, então o cálculo seria em cima do valor da colcheia ( $30 \times 2 = 120$  bpm). No caso,  $120 \times 5/4$  ( $120 \times 1,25$ )  $v = 150$  bpm

<sup>13</sup> Original: “The crucial question here is how we can find the speed of the new notes in an irrational meter. We can think in terms of metronome speeds so we can understand it from a more practical point of view.” Tradução nossa.

<sup>14</sup> A respeito dos números decimais, Vanoeveren (2016, p. 44) diz ter usado o programa LogicPro para produzir os decimais dos metrônimos. Embora a flautista indique apenas as mudanças metronômicas dos compassos, ela menciona ser necessário calcular as velocidades das quiálteras presentes, muitas ocupando todo o compasso, criando uma polirritmia entre as Unidades de Tempo do compasso e os impulsos da quiáltera.

<sup>15</sup> Indicação do compositor.

<sup>16</sup> Esse cálculo poderia ser feito de forma fracionária, considerando que se fala de uma quiáltera de [11:8] semicolcheias. Assim sendo:  $48$  (colcheia)  $\times 11/8 = 66$  bpm. Como se está falando da semicolcheia, então  $66 \times 2 = 132$  bpm. Todavia, é necessário observar de qual quiáltera estamos falando. Num exemplo hipotético, sendo um compasso de 7/8 com uma quiáltera de [11:7] colcheias, então seria  $48 \times 11/7 \approx 75,4$  bpm.

<sup>17</sup> Aparece em “*L’artisanat furieux*” 3º movimento de *Le Marteau sans Maître*, no c. 24, notado como 2/3 /4 Na grafia de Hindemith e Ferneyhough, a fórmula poderia ser escrita como 2/12, ou seja, dois terços da tercina de colcheia (figura 12 está dentro do âmbito da colcheia).

<sup>18</sup> Conferir Kampela (1998), Belling (2010), Silva (2018), Wheathley (2019).

## Como preparar uma performance sem a utilização da partitura musical: uma abordagem do primeiro movimento do *Concerto da Requiem* de Leo Brouwer

Claryssa de Pádua Morais  
 Universidade Estadual de Campinas  
 claryssa\_padua@hotmail.com  
 Carlos Fernando Fiorini  
 Universidade Estadual de Campinas  
 fiorini.c@unicamp.br

Resumo: O presente estudo tem como objetivo demonstrar de que maneira parte do processo de análise musical e de preparação da performance pode ser construída sem a utilização da partitura musical, apresentando uma abordagem analítica e estrutural do primeiro movimento do *Concerto da Requiem: In memoriam Toru Takemitsu II* - obra para violão e orquestra sinfônica do compositor cubano Leo Brouwer (1939). A fim de identificar elementos recorrentes e aspectos estruturais que constituem seu material sonoro, utiliza-se como principal ferramenta analítica o desenvolvimento de uma partitura de escuta, como forma de representar os sons percebidos através de imagens. Este processo visa à organização de formas, padrões e unidades redundantes, que possam auxiliar o processo de construção da performance musical. Além disso, na tentativa de se compreender a obra como um fenômeno único, estruturado e resultante de relações internas, a metodologia para este trabalho utiliza como base os fundamentos da teoria da Gestalt - escola da Psicologia Experimental, que surgiu no início do século XX, na Alemanha e na Áustria.

Palavras-chave: Leo Brouwer; Partitura de escuta; Concerto da Requiem; Performance musical; Gestalt.

### How to prepare a performance without using the score: an approach to the first movement of Leo Brouwer's *Concerto da Requiem*

The present study aims to demonstrate how part of the process of musical analysis and performance preparation can be constructed without using the score, presenting an analytical and structural approach to the first movement of the *Concerto da Requiem: In memoriam Toru Takemitsu II* - a work for guitar and symphony orchestra by Cuban composer Leo Brouwer (1939). In order to identify recurring elements and structural aspects that constitute its sound material, the development of a listening score is used as the main analytical tool, as a way to represent the sounds perceived through images. This process aims at the organization of redundant forms, patterns and units, which may help the process of building the musical performance. Furthermore, in an attempt to understand the work as a unique phenomenon, structured and resulting from internal relations, the methodology for this work is based on the fundamentals of Gestalt theory - a school of experimental psychology that emerged in the early twentieth century in Germany and Austria.

Keywords: Leo Brouwer; Listening score; Requiem concert; Musical performance; Gestalt.

### Introdução

Ao longo da tradição, a musicologia, como campo científico e proposta de disciplina acadêmica, foi estrutura em torno da ideia da música como produto, algo registrado e ligado à notação musical, cujo significado está inscrito na partitura. De acordo com o autor Nicholas Cook (2013), “o resultado disso é que o campo da prática musical, como pesquisa, mostra que o estilo de performance segue compartilhando desse pensamento e é projetado de volta ao passado”, o que transforma a performance em uma espécie de reprodução desse significado impresso na partitura (Cook, 2013). Com a inserção da gravação, bem como a composição de obras que não passam pela notação musical tradicional, tal qual a música de estúdio ou eletroacústica, fez-se necessário um novo olhar sobre o objeto musical, do ponto de vista da musicologia.

Em seu livro “*Beyond the score: music as performance*”<sup>1</sup>, publicado em 2013, Cook questiona a abordagem da partitura como autoridade máxima e sugere a construção de uma metodologia que vai além das dimensões da partitura, trazendo a performance para um espaço tão importante quanto. Apesar disso, constata-se que muitos dos trabalhos atuais existentes na área de música, em especial no campo da análise musical, ainda se referem a abordagens específicas que tratam o material sonoro em categorias isoladas e hierárquicas, diferenciadas em harmonia, ritmo, melodia, contraponto, dificultando, assim, a compreensão do material sonoro como um todo (FALCÓN, 2011). Segundo Cook (2013), a música pode ser considerada como uma sucessão de transições, e sua afirmação é que, tanto a performance quanto a escuta, também são, em grande medida, uma arte de transição “orientada precisamente para a dimensão horizontal da música, que os modelos hierárquicos espacializados da análise do teórico desenfatura”. E são nessas transições que o “significado está concentrado e aberto à intervenção dos performers”.

Partindo desse ponto de vista, este estudo apresenta uma abordagem analítica e estrutural do primeiro movimento do *Concerto da Requiem: In memoriam Toru Takemitsu II*, do compositor cubano Leo Brouwer (1939), com o intuito de identificar e compreender elementos de ordem musical e estrutural que constituem seu material

sonoro, bem como suas relações internas e recorrências. Uma vez que até o momento presente não foi possível ter acesso à partitura publicada da obra em questão, o estudo tem como ponto de partida o exercício da escuta ativa e o desenvolvimento de uma partitura iconográfica, a fim de representar os sons percebidos através de imagens, visando uma aproximação à organização de formas, padrões e unidades redundantes, que possam auxiliar o processo de construção da performance musical. Segundo Martinez (2003), “a música abrange níveis de comunicação não-verbais. Assim, pode ser representada por meio de imagens e símbolos, expressando uma semelhança sensorial com os sons que representa” (Silva, 2012).

Concomitantemente, na tentativa de se compreender a obra como um fenômeno único, estruturado e resultante de relações internas entre seus múltiplos elementos constituintes, a metodologia para este trabalho tem como base os fundamentos da teoria da Gestalt - escola da Psicologia Experimental, que surgiu no início do século XX, na Áustria e na Alemanha, e que tem como princípio a percepção e organização da forma em sua totalidade, constituída por padrões e unidades de redundância que se relacionam e interagem entre si, por meio de fatores que geram equilíbrio, ordem e clareza entre seus elementos (Morais, 2017).

### O *Concerto da Requiem* e a relação Brouwer-Takemitsu-Fukuda

Apesar da ampla bibliografia existente sobre o compositor autodidata, violonista, regente, pesquisador e pedagogo cubano Leo Brouwer (1939), a proposta de trabalhar com o *Concerto da Requiem* surge de uma escassez de pesquisas e materiais publicados com relação à obra e ao período de composição atual de Leo Brouwer - denominado pelo próprio autor como “Hiper-romantismo” ou “Nova Simplicidade”, em cujo contexto se insere esta obra. Além disso, o compositor a considera uma de suas obras mais representativas: “o *Concerto da Requiem* é um *tour de force*, lá está um compêndio de minha escrita. É como um testamento” (Strauss, 2019, p. 181).

Dedicado ao violonista japonês Shin-Ichi Fukuda (1955), o *Concerto da Requiem: In memoriam Toru Takemitsu II* é uma obra para violão e orquestra sinfônica, que foi composta no ano de 2007, em homenagem aos 10 anos de morte do compositor japonês Toru Takemitsu (1930-1996). Este é o 12º concerto de Brouwer e seu segundo trabalho “In memoriam” a Takemitsu, cuja estrutura se divide em três movimentos *1. Paseo por la memoria; 2. Laude para Toru; e 3. Toccata furiosa*.

A despeito da longa distância entre seus países de origem e das diferenças acentuadas entre as culturas cubana e japonesa, a relação estreita de amizade e admiração mútua entre Leo Brouwer, Toru Takemitsu e Shi-Ichi Fukuda foi marcada por inúmeras parcerias e encontros em eventos internacionais. Brouwer e Takemitsu se conheceram no início da década de 1970 e, desde então, mantiveram uma amizade sólida por muitos anos. Ainda que fossem praticamente contemporâneos (Takemitsu nasceu em 1930 e Brouwer em 1939), Leo o via como um professor de vida e o respeitava muito. Suas formas de pensar, seus interesses, motivações e estilos possuem muitos aspectos em comum, devido ao caráter universal e de multiculturalismo que ambos exprimem em suas trajetórias. Takemitsu foi um compositor também autodidata, conhecido por combinar elementos opostos, como música e filosofia do oriente e do ocidente, som e silêncio, tradição e inovação<sup>2</sup>; da mesma forma que Brouwer concilia elementos nacionalistas e universais, passado e presente, tradição e vanguarda.

Essa relação se estende igualmente ao violonista Shin-Ichi Fukuda, apesar de ele ser alguns anos mais jovem (nascido em 1955). Os três se conheceram em 1991, quando Brouwer e Takemitsu foram a um concerto seu, no qual interpretou composições de ambos. Cinco anos mais tarde, após a morte de Toru Takemitsu, em 1996, acometido por um câncer, Brouwer compôs seu primeiro tributo à memória do compositor, intitulado *Hika: In memoriam Toru Takemitsu*, para violão solo. A obra é dedicada a Fukuda e foi estreada mundialmente por ele em 31 de janeiro de 1997, no Kioi Hall, em Tóquio. Curiosamente, Takemitsu também escreveu uma obra chamada *Hika*, em 1966, para violino e piano, no entanto, Fukuda escreve na introdução da partitura publicada que não há ligação entre as duas peças. Já com relação ao seu subtítulo “In memoriam”, que, assim como no *Concerto da Requiem*, denota um caráter fúnebre, Fukuda acrescenta que “pode-se encontrar muito em comum com a última obra de Takemitsu para piano solo, *Rain tree sketch II: In memoriam Olivier Messiaen*, escrita em 1992, após a morte do homem que ele tanto admirava” (SABA, 2008).

Quanto ao *Concerto da Requiem*, Brouwer acrescenta que também não tem nenhuma relação com a sua *Hika*, “mas talvez tenha mais a ver com outra peça que escrevi para o Sr. Fukuda, chamada *El arpa y la sombra*”. Além dos dois tributos “In memoriam Toru Takemitsu”, Brouwer compôs ainda, no período intermediário, em 2005, uma terceira homenagem a Takemitsu, com dedicatória a Fukuda: *El arpa y la sombra: Omaggio a Takemitsu*, uma obra para violão solo, cujo material musical espelha o *Concerto da Requiem*.

De modo geral, o *Concerto da Requiem: In memoriam Toru Takemitsu II* apresenta linguagem híbrida, ao estilo hiper-romântico nacional de Leo Brouwer, que mistura influências de suas raízes afro-cubanas, com gestos programáticos, minimalistas e vanguardistas. Um dos aspectos que mais chama a atenção neste concerto, inicialmente, é a utilização do termo “Réquiem” em seu título, palavra que possui raízes latinas ligadas a termos ingleses, como “descanso” e “repouso”. Na liturgia, o Réquiem é uma missa celebrada pelas igrejas cristãs em

homenagem aos mortos; já no campo da música, o termo caracteriza uma composição musical de caráter fúnebre, originalmente escrita para coro e orquestra sinfônica, tendo como base o texto litúrgico da missa dos mortos (Chase, 2003). Considerando que o *Concerto da Requiem* é uma obra de caráter puramente instrumental, a alusão à morte adquire sentido com a dedicatória feita por Brouwer à memória de Takemitsu.

### Processos metodológicos: a partitura de escuta como ferramenta de análise musical em conjunto com os fundamentos da Gestalt

Apesar de existir a partitura musical do *Concerto da Requiem*, sabe-se que o seu acesso não foi possível até o momento. Como, então, é possível iniciar a preparação da performance musical da obra sem a utilização da sua partitura?

Levando-se em consideração a abordagem de Nicholas Cook da música enquanto arte performática, a etapa inicial deste processo de análise consistiu em um exercício de escuta ativa do primeiro movimento da obra, *Paseo por la memoria*, utilizando como referência um registro de áudio<sup>3</sup> e outro de vídeo<sup>4</sup>, ambos disponíveis no YouTube. Os registros existentes contêm a performance de estreia do *Concerto da Requiem* na Ásia, em Taiwan, com o solista Shin-Ichi Fukuda frente a uma orquestra sinfônica, sob a regência de Li-Pin Cheng. A partir dessa escuta, buscou-se identificar suas principais características estruturais e composicionais, como instrumentação, recorrência de elementos motivicos e de técnica violonística, observando parâmetros como variação de intensidades, texturas, diferenças de timbre, planos sonoros e material composicional.

Em seguida, a percepção da obra foi intensificada através de uma primeira experiência da autora com a construção de uma partitura de escuta, a qual é muito utilizada para análise de música eletroacústica, mas também se demonstra útil para análise de música instrumental, como suporte para representação visual gráfica dos sons ouvidos. Mesmo que não seja possível representar a escuta da obra por completo, “o desenho descritivo do som, especialmente do som complexo permite, pois, uma certa relação de paralelismo entre o que se ouve e o que se vê, em uma forma de tradução intersemiótica do sonoro para o visual” (Garcia, 2010).

Em um primeiro momento os elementos sonoros ouvidos foram esboçados em ícones e desenhos gráficos manuais, buscando caracterizar os instrumentos e os naipes da orquestra como personagens de um discurso narrativo, atribuindo-lhes forma, cor e tamanho. Na sequência, os esboços foram configurados e testados no programa computacional *Acousmographie*, e, posteriormente, elaborados e finalizados no programa *Microsoft PowerPoint*, criando representações gráficas com ícones e desenhos.

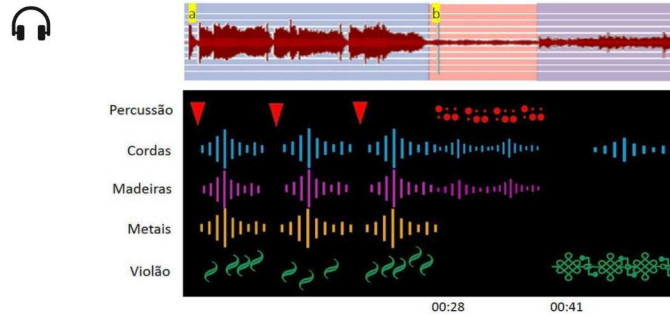
Por meio de um processo reducionista, os resultados foram avaliados partindo da análise da forma em sua estrutura mais ampla, através da qual foi possível identificar unidades de maior redundância. Uma vez identificadas, analisou-se suas principais características e as relações que produzem entre si e com a forma musical como um todo, partindo da percepção do fluxo sonoro, em uma abordagem estrutural integradora. Segundo Koellreutter (1987), assim como propõe o “gestaltismo”, não ouvimos as partes isoladas de uma obra, mas sim as relações nela existentes, pois, para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação total e absoluta, as partes são inseparáveis do todo (Morais, 2017). Com isso, é possível demonstrar as estruturas e padrões perceptíveis identificados no material sonoro, bem como as suas relações e características internas, a partir das quais se constitui o todo musical.

A seguir, demonstram-se os resultados do trabalho, ressaltando que as observações aqui apresentadas devem ser entendidas como uma possibilidade de leitura e entendimento individual do material.

### Análise *Paseo por la memoria*, primeiro movimento do *Concerto da Requiem*

O primeiro movimento do *Concerto da Requiem*, *Paseo por la memoria*, apresenta uma sucessão de momentos variados e contrastantes, que intercalam seções mais dramáticas e enérgicas, com grande participação da percussão, a outras mais sublimes, muitas vezes com as cordas em plano de fundo, sustentando notas longas na região aguda e com dinâmica *piano*. Nestes momentos, o violão dialoga variavelmente com instrumentos solistas da orquestra. A narrativa da obra é apresentada aos poucos e de forma fragmentada, através de um discurso musical não linear. Sua estrutura total é bastante equilibrada e pode ser interpretada como uma forma tradicional ternária A B A'.

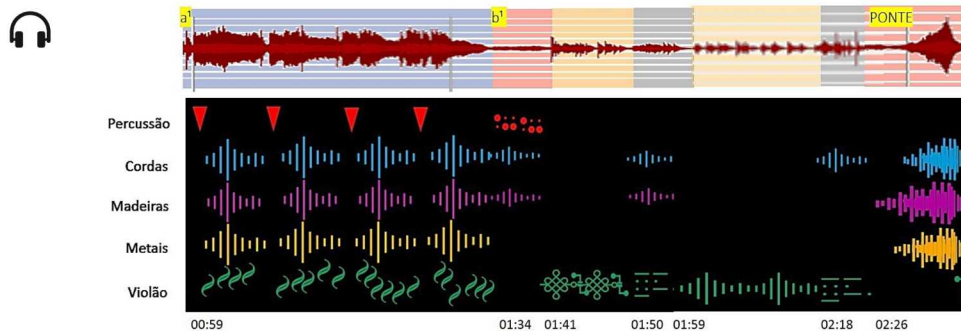
A seção A possui duração de 2 minutos e 33 segundos, e inclui as partes: a – b; a<sup>1</sup> – b<sup>1</sup>; e um pequeno trecho de transição para a seção B. O tema melódico principal é apresentado por todos os instrumentos nos primeiros 28 segundos (a), iniciado por um ataque percussivo de bombo, que se intercala com uma textura homofônica formada pela orquestra e por *rasgueados* (técnica de ataque às cordas) no violão, com bastante intensidade e vigor (Exemplo n.1).



Ex.1: Partitura de escuta (seção A) - Paseo por la memoria, Concerto da Requiem.

Na sequência (b), as cordas, madeiras e a marimba preparam a entrada do solista com uma textura delicada, linear e micropolifônica, em dinâmica *piano*, que geram sensação de continuidade (00:28). A seguir (00:41), o violão solo executa um trecho com atividade rítmica mais intensa, de caráter virtuosístico e improvisatório, com uso de arpejos, ligados, escalas pentatônicas e cromatismo com intervalos de 4ª aumentada, seguido pelas cordas em plano de fundo, com notas longas e dinâmica *piano*. Os contrastes de intensidade de todo o trecho também podem ser percebidos com o auxílio da onda sonora, extraída pelo programa *Sonic Visualiser*, software para análise e estudo de gravações musicais.

O tema volta a ser apresentado com pequena variação melódica e expansão (a<sup>1</sup>), no minuto 00:59 (Exemplo n.2), assim como a textura anterior e o solo de violão (b<sup>1</sup>), a partir do minuto 01:34, mantendo a função improvisatória. Por essa razão, os fragmentos da seção A podem ser interpretados neste estudo como uma estrutura de dois pares: a – b; a<sup>1</sup> – b<sup>1</sup>.

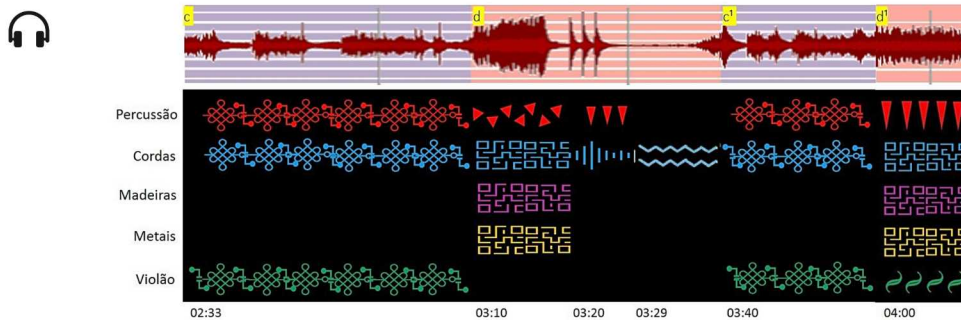


Ex.2: Partitura de escuta (seção A) - Paseo por la memoria, Concerto da Requiem.

O fragmento de violão solo em 01:41 (b<sup>1</sup>) apresenta similaridade rítmica com o solo anterior (b), em 00:41, pelo uso de ligados e arpejos, explorando as extremidades entre graves e agudos. Seu material composicional explora intervalos justos (oitavas, quintas e quartas), com notas de aproximação cromática (6ª menor e 9ª menor) e polarização na nota Si, cuja sensação de continuidade é causada pelas oitavas.

Ainda na parte b<sup>1</sup>, o fragmento seguinte (01:50) consiste em uma textura formada por cordas e madeiras ao fundo, e um arpejo de violão com dissonância criada pela inserção da nota Sib, a qual estabelece uma relação intervalar de 2ª menor com a nota Si. O arpejo tem caráter de fechamento do trecho, gerando expectativa de retomada do tema com o *tutti*. No entanto, o violão segue sozinho (01:59), reapresentando ideias motivicas do início, com pequenas variações. Ao final do trecho (02:18), o arpejo anterior aparece novamente, mas não apresenta resolução, encaminhando para um momento dramático (02:26), que funciona como uma breve transição para a seção B. Neste trecho, uma textura densa é formada pela sobreposição de planos sonoros entre as madeiras, cordas e metais, com um grande *crescendo*, seguido de um *decrecendo* súbito ao final, para entrada do violão e início da seção B.

A seção B possui duração de 3 minutos e 16 segundos, e suas partes constituintes podem ser compreendidas em uma estrutura de quatro pares: c – d; c<sup>1</sup> – d<sup>1</sup>; c<sup>2</sup> – d<sup>2</sup>; e c<sup>3</sup> – d<sup>3</sup>, nos quais o violão estabelece um diálogo articulado com a orquestra, intercalando momentos como protagonista, nos fragmentos identificados com a letra “c”, com excertos orquestrais, identificados pela letra “d”, apresentando passagens mais rítmicas, dramáticas e intensas (Exemplo n.3).

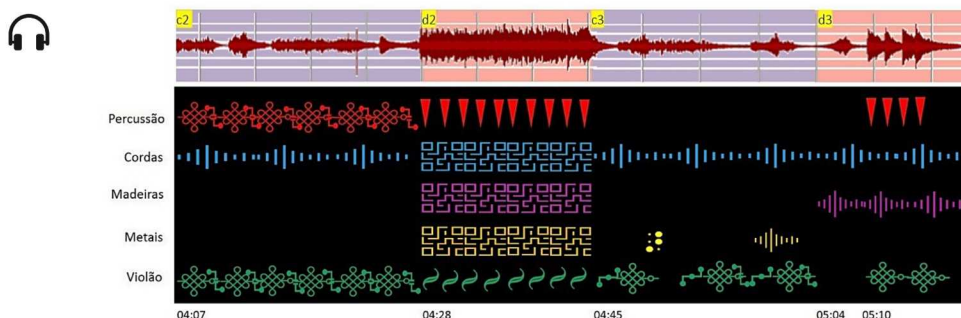


Ex.3: Partitura de escuta (seção B) - Paseo por la memoria, Concerto da Requiem.

Os dois primeiros pares ( $c - d$  e  $c^1 - d^1$ ) podem ser observados na imagem acima (Exemplo n. 3). O primeiro fragmento ( $c$ ) se inicia no minuto 02:33 e forma uma textura homofônica composta por violão, cordas e percussão, apresentando um jogo rítmico entre os instrumentos. O compositor faz uso de escalas, arpejos, saltos com intervalos justos e dissonantes no violão, tendo como base a escala octatônica, com polarização nas notas Mi e Mib. No trecho seguinte ( $d$ ), minuto 03:10, uma tensão forte e de caráter dramático é gerada por todos os instrumentos da orquestra, sendo intensificada pelos metais e percussão. O discurso musical segue com as cordas intercalando com ataques de percussão (03:20), que dão lugar apenas às cordas, em trecho de baixa densidade (03:29), porém, ainda dissonante e tenso, devido ao uso de intervalos de segundas, terças e quartas.

O fragmento  $c^1$  (03:40) retoma o jogo rítmico com textura homofônica entre violão, cordas e percussão, já apresentado anteriormente, seguindo para uma seção polirrítmica intensa, no minuto 04:00 ( $d^1$ ), com textura densa e dinâmica forte. O trecho é marcado pelo *tutti*, cujo padrão rítmico gerado por ataques percussivos e *rasgueados* no violão, agrupados em tempo e contratempo, parecem remeter a obra de Stravinsky. No entanto, Brouwer explica que, apesar de existirem referências musicais a Stravinsky, este padrão rítmico específico “veio principalmente da *4th Symphony* de Vaughan Williams, que é uma das obras-primas da história da música sinfônica [...]. A *4th Symphony* de Vaughan Williams é uma das minhas favoritas em todo o repertório sinfônico” (SABA, 2018).

Já os dois pares seguintes ( $c^2 - d^2$  e  $c^3 - d^3$ ), podem ser observados na imagem a seguir (Exemplo n.4). O fragmento  $c^2$  (04:07) retoma o jogo ritmo entre violão, cordas e percussão, apresentando similaridade com o trecho  $c^1$  (Exemplo n.3 - 03:40). Neste momento, o violão executa acordes arpejados com saltos, intervalos justos, dobrando a linha com a percussão, ao passo que as cordas executam movimentos mais melódicos. Na sequência, em  $d^2$  (04:28), retoma-se a seção rítmica de caráter intenso, dramático e intensidade forte, dessa vez com expansão e participação de todos os instrumentos.

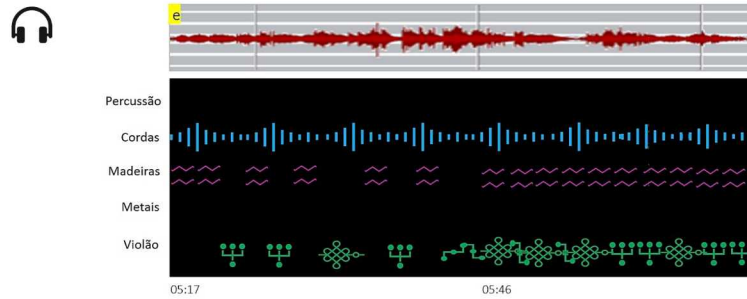


Ex.4: Partitura de escuta (seção B) - Paseo por la memoria, Concerto da Requiem.

Com relação ao fragmento  $c^3$  (04:45), percebe-se uma textura menos densa formada por um diálogo entre o violão e as cordas, com pequenas intervenções dos metais, mas sem a participação da percussão. A similaridade do violão com os fragmentos anteriores se dá pelo uso de arpejos com saltos, intervalos justos e polirritmia do trecho. No minuto 05:04, onde se inicia o fragmento  $d^3$ , a narrativa sonora segue para uma textura de acordes arpejados no violão, com participação das cordas, madeiras e ataques de tímpano, que geram expectativa de retomada da seção rítmica, caracterizando novamente o princípio da Gestalt de fechamento<sup>5</sup>.

No minuto 05:17, apresenta-se um novo trecho que pode ser interpretado como transição para a retomada do tema principal, na seção A'. O trecho é identificado na imagem a seguir com a letra “e” (Exemplo n.5), e constitui uma reexposição de ideias temáticas presentes na seção anterior.

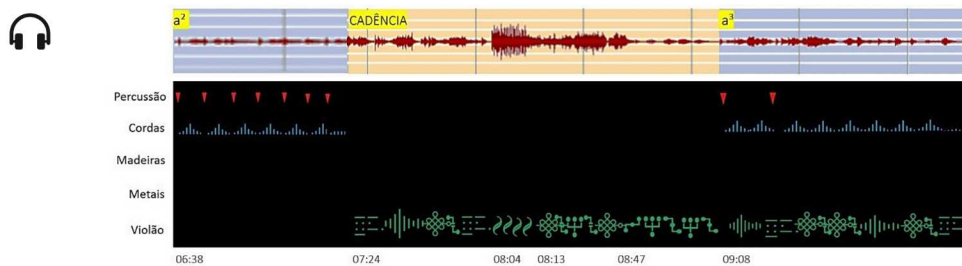




Ex.5: Partitura de escuta (transição) - Paseo por la memoria, Concerto da Requiem.

A textura é formada por um padrão rítmico-melódico entre flautim e clarinetes, que executam intervalos de segunda menor, em um movimento melódico ascendente e descendente, semelhante ao movimento que as cordas realizam no minuto 03:29 (Exemplo n.3). Os instrumentos intercalando com arpejos e notas repetidas no violão, tendo as cordas como plano de fundo sustentando notas longas. Percebe-se a semelhança do material composicional com o todo, no que se refere ao ritmo, acordes arpejados, escalas e ligados no violão, explorando o idiomatismo da técnica instrumental. Na sequência, no minuto 05:46, surge uma textura criada por um diálogo entre violão e clarinete, que seguem apresentando linhas melódicas com as cordas sustentando notas longas ao fundo. Neste momento, o violão intensifica o caráter do trecho apresentando material com polarização na nota F $\sharp$ , mantendo o uso da técnica de acordes arpejados com notas repetidas, escalas e ligados, porém, com uma sonoridade mais modal, semelhante à música flamenca.

Partindo para aos últimos excertos do movimento (Exemplo n.6), a seção A' reapresenta o tema principal em duas partes fragmentadas, a<sup>2</sup> e a<sup>3</sup>, que possuem, juntas, o total de 1 minuto e 54 segundo. Após os 46 segundos de exposição do fragmento a<sup>2</sup>, a seção é interrompida por uma cadência de violão, que se estende por 2 minutos e 44 segundos, até o minuto 09:08, onde retoma-se a seção A' (a<sup>3</sup>) nos 68 segundos finais do *Paseo por la memoria*.



Ex.6: Partitura de escuta (seção A') - Paseo por la memoria, Concerto da Requiem.

No trecho identificado como a<sup>2</sup>, em 06:38, ataques de bombo de baixa intensidade se intercalam com elementos melódicos executados pelas cordas, que reapresentam a ideia motívica inicial, porém de forma muito mais lírica e poética. O trecho imprime uma atmosfera de caráter contemplativo, com polarização em Si menor, e sonoridades menos dissonantes e densas, e mais estáveis, gerando amplo contraste com a primeira seção. Os elementos utilizados neste momento são extremamente eficazes em seu aspecto dramático, como se fosse um *Dies Irae*<sup>6</sup> em um réquiem.

Após esta exposição, o solista dá início à cadência de violão, no minuto 07:24, cujo trecho significativo expressa uma coletânea dos principais elementos motivicos presentes no *Paseo por la memoria*, que são reapresentados de forma condensada. O fragmento demonstra unidade e coerência com a forma como um todo, explorando a sonoridade do instrumento, suas possibilidades timbrísticas, de registro, textura, as quais configuram o profundo conhecimento do compositor do instrumento, sendo caracterizado por um idiomatismo presente em toda a construção da obra. Neste momento, elementos virtuosísticos, ora de caráter mais rítmico e intenso, se intercalam com elementos líricos e contemplativos.

A cadência se inicia com um arpejo já característico da obra, observado anteriormente nos minutos 01:50 e 02:18 (Exemplo n.2), retomando a polarização na nota Si, e segue sua exposição com uso de escalas, ligados e contrastes de diferentes registros e alturas. O caráter lírico se prolonga até o minuto 08:04, no qual o solista reapresenta a seção rítmica marcante da seção B, com ataques fortes e intensos de acordes *rasgueados*, no tempo, e o bordão (baixo) no contratempo. No minuto 08:13, retoma-se as escalas com ligados, arpejos, acordes, arpejos com notas repetidas e inclui-se o uso de acordes sem o arpejo das notas, em modo *plaqué*, com bordão no contratempo. Já no minuto 08:47, retoma-se o caráter lírico, trazendo os mesmos arpejos com notas repetidas observados no fragmento “e” (Exemplo n.5), com inclusão de sons harmônicos.

A caminho para o final, o fragmento a<sup>3</sup> retoma a seção lírica das cordas no minuto 09:08, dessa vez com reapresentação da ideia motívica central em uníssono com o violão, mantendo a poética e a leveza do fragmento a<sup>2</sup>, que caracteriza a seção A'. As unidades melódicas em uníssono são intercaladas com excertos de caráter improvisatório no violão, com polarização em Si menor, sustentado por notas longas pelas cordas. O material é composto pelos arpejos característicos, com interferência de escalas, ligados e uso de harmônicos, cujos elementos estruturais vão se fragmentando pouco a pouco, como um último suspiro que precede a morte e se dissipa no ar.

### Considerações

“A performance é uma arte de contar detalhes – detalhes que caem entre as notas de textos musicais”, afirmou Paul Beeker, em 1922 (COOK, 2013). Para além da partitura, como sugere Nicholas Cook (2013), este trabalho buscou demonstrar uma abordagem que visa ir além da notação musical tradicional, tentando trazer a análise musical para um plano humano, individual, criativo e artístico, do qual faz parte e a partir do qual ela se constrói. De acordo com Garcia (2010), “a análise pela escuta não é uma análise de elementos abstratos da partitura, mas uma análise de um som particular, relativo e real”.

Por meio desta abordagem, foi possível evidenciar o objeto de estudo em profunda relação com o sujeito observador “performer-analista”, que procurou tratar a música como performance, em um processo que dimensiona o corpo física, mental e sensorialmente, no que se refere à percepção sonora, à cognição humana e a resposta habitual de um ouvinte, personificando, assim, a análise musical. A análise pela escuta está envolvida por um processo criativo, tornando possível demonstrar estruturas e padrões perceptíveis através de imagens e símbolos, que expressam uma semelhança sensorial com os sons que representa. Dessa forma, o desenvolvimento de uma partitura de escuta funciona como uma estratégia que possibilita perceber sequências e relações musicais ouvidas em uma obra, como um meio de guiar a escuta e se aproximar da estrutura, bem como perceber questões de ordem interpretativa e alusões a referências extramusicais. Neste processo, no qual o uso da partitura musical poderia impedir ou dificultar o exercício de uma escuta mais ampla e aberta, cria-se uma experiência auditiva/sonora, que induz o ouvinte a experiências musicais, das quais a escuta faz parte; o “performer-analista” se afasta do papel de intérprete e se coloca ao lado do receptor, daquele que está ouvindo.

Além disso, ressalta-se que, atuando em conjunto com a partitura de escuta, os fundamentos da teoria da Gestalt contribuíram para a percepção que vai além da partitura, uma vez que esta teoria demonstra que o sujeito, ao perceber um estímulo, configura sua forma através do agrupamento de suas partes constituintes, de padrões organizados, e não por sons e estímulos isolados. Da mesma maneira, a estrutura de uma composição musical tradicional também se configura por meio de relações internas e é organizada ao longo do tempo e do espaço (Morais, 2017).

Considerando que a estrutura de uma música se configura a partir da relação de mudança ou continuidade de determinados padrões motívicos, a identificação de seus elementos constituintes auxilia na organização de unidades de sentido; na compreensão das relações internas e suas recorrências, as quais muitas vezes são mais fáceis de serem percebidas através da escuta do que da leitura das notas na partitura; e ainda ajuda a estabelecer estratégias de memorização, envolvendo memória visual, auditiva, muscular e conceitual, com base em uma consciência da estrutura, que contribui para o seu domínio e, com isso, para o processo de construção da performance musical.

### Referências

- Chase, R. (2003). *Dies Irae: A guide to requiem music*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as performance*. New York: Oxford. University Press.
- Fálcón, J. A. (2011) *Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil.
- Garcia, D. H. L. (2010). Partitura de escuta: confluência entre sonologia e análise musical. *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Recuperado em 22, junho, 2021, de <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2665>.
- Koellreutter, H. J. (1987). *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Morais, C. P. (2017). *Nuevos Estudios Sencillos de Leo Brouwer: a utilização da teoria da Gestalt no processo de elaboração da performance instrumental*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
- Saba, T. W. (2018). From the CG Vault: a 2008 interview with Leo Brouwer, plus some history. *Classical Guitar*. Recuperado em 16, junho, 2021, de <https://classicalguitarmagazine.com/from-the-cg-vault-a-2008-interview-with-leo-brouwer-plus-some-history/>.

- Saba, T. W. (2008). Leo Brouwer's new guitar concerto: an interview with Leo Brouwer and Shin-Ichi Fukuda. *Classical Guitar Magazine*. Recuperado em 16, junho, 2021, de [https://www.koblentzguitarfestival.de/images/pressespiegel/presse2008/2008\\_classical\\_guitar\\_fukuda.pdf](https://www.koblentzguitarfestival.de/images/pressespiegel/presse2008/2008_classical_guitar_fukuda.pdf).
- Strauss, G. N. B. (2019). *As Tres danzas concertantes de Leo Brouwer: elementos estruturadores da sua escrita musical*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil.

---

<sup>1</sup> "Além da partitura: música como performance". Tradução da autora.

<sup>2</sup> Coburn, Steven. *Toru Takemitsu: artist biography*. Recuperado de <https://www.allmusic.com/artist/toru-takemitsu-mn0000373832/biography>.

<sup>3</sup> *Leo Brouwer - Concerto n°11 «Da Requiem» (To Shin-Ichi Fukuda, 2005)* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NuC6Lthhyc&t=186s>.

<sup>4</sup> *Shin-Ichi Fukuda plays Concerto da Requiem (1st Mov) By Leo Brouwer, Dedicated to S. Fukuda 2005* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4W2Bp-Ljv4&t=659s>.

<sup>5</sup> Conceito que se relaciona ao fechamento visual, através do qual a imagem de um objeto cuja configuração incompleta sugere determinada extensão lógica ou conhecida, pode ser completada visualmente (Falcón, 2012 apud Morais, 2017).

<sup>6</sup> Hino litúrgico da Igreja Católica Romana, cujo texto foi inserido no ritual da missa dos mortos "*in commemoratione omnium fidelium defunctorum*" (Dockhorn, Nestor. *Dies Irae*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xcnlf/6/01.htm>).

## Análise do solo de bateria de Esdra “Neném” Ferreira na música *Ogum*: Uma representação do Orixá guerreiro

André Machado Queiroz

Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG  
limaoqueiroz@gmail.com

Fernando Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG  
fernandorochoa@ufmg.br

Resumo: Este artigo é uma análise do solo de bateria de Esdra “Neném” Ferreira na música *Ogum* de seu disco *Suíte para os Orixás*, feito em parceria com o flautista Mauro Rodrigues. Primeiramente abordamos a sólida formação de Neném no candomblé, onde ele se tornou Ogã Alabê. Em seguida trazemos algumas informações sobre o processo de criação da *Suíte para os Orixás*, destacando o solo de bateria na música *Ogum*. Através da transcrição e análise do solo é possível perceber um elemento importante da musicalidade de Neném: sua capacidade de criar uma narrativa para sua performance baseada na representação de uma imagem (no caso, o arquétipo de guerreiro do Orixá Ogum). Neném expressa esta narrativa no seu próprio fraseado, utilizando elementos do seu estilo de tocar bateria, como o vigor e energia do seu toque; o uso de deslocamentos rítmicos; sua coordenação motora avançada; e a influência recebida de outros bateristas, neste caso, de Tony Williams.

Palavras chave: Esdra “Neném” Ferreira; Ogum; Suíte para os Orixás; solo de bateria.

### Analysis of Esdra “Neném” Ferreira’s drum solo in the song *Ogum*: A representation of the warrior Orixá

Abstract: This article is an analysis of Esdra “Neném” Ferreira’s drum solo in the song *Ogum* from his album *Suíte para os Orixás*, created in partnership with flutist Mauro Rodrigues. First, we present Neném’s solid background in Candomblé, in which he became Ogã Alabê. We then consider the creation process of the *Suíte para os Orixás*, highlighting the drum solo in the song *Ogum*. Through the transcription and analysis of the solo, it is possible to detect an important element of Neném’s musicality: his ability to create a narrative for performance based on the representation of an image (in this case, the archetype of the warrior of Orixá Ogum). Neném expresses this narrative through his phrasing, using elements of his drumming style such as the vigor and energy of his stroke; the use of rhythmic displacements; his advanced motor coordination; and the influence of other drummers, in this case, Tony Williams.

Keywords: Esdra “Neném” Ferreira, Ogum, Suíte para os Orixás, drumset solo.

### Introdução

O baterista mineiro Esdra Expedito Ferreira, conhecido como “Neném”<sup>1</sup>, teve, desde sua infância, uma forte formação no candomblé, aos sete anos, quando foi morar com sua tia Sra. Maria Paulina, Yalorixá do terreiro Joana D’arc em Belo Horizonte. Neste terreiro, o aprendizado de Neném começou ao vivenciar todo o ritual religioso, envolvendo dança, canto e foi intensificado pelo seu interesse em observar os mais velhos tocarem. Neném ficava horas por dia tocando em baldes e assimilando aquela linguagem rítmica do candomblé, assim como criando suas próprias versões musicais sobre o arquétipo de cada orixá. Neném fala dessa construção a partir de suas horas diárias de prática, das influências que recebia e do desdobramento de suas próprias idéias:

Então eu ficava tocando até seis horas da tarde todo dia, tocando mesmo. E fui descobrindo outras coisas além dos ritmos, [...] Além dos ritmos tradicionais do candomblé, eu fui aprendendo outras coisas por minha conta. Coisas que me vinham na cabeça. [...] era coisa assim, eu imaginava o orixá, pela dança dele lá, completamente diferente do que era no ritual, você tá entendendo como é que é? Às vezes pela feição da pessoa, como a pessoa ficava, eu achava que não tinha muito a ver aquele ritmo, eu tocava outro [...]. (Rodrigues, 2012, p. 82).

Durante anos, Neném participou de rituais do candomblé, tocando atabaque, até chegar no mais alto posto e se tornar um “Ogã”.

[...] No meu caso, graças a Deus, é o seguinte: Ogã, numa casa de candomblé em que se pratica iorubá, é o responsável pelo toque de chamado dos orixás, é o coração do candomblé, daquele momento de transe. Ele canta as cantigas em dialeto iorubá para a manifestação dos orixás. É uma pessoa muito responsável (Ferreira, 2009).

Os conhecimentos técnicos e musicais vindos do candomblé exerceram grande influência no estilo de tocar bateria de Neném<sup>2</sup>. Esta influência é claramente percebida em suas performances no CD *Suíte para os Orixás*, trabalho que ele assina junto com o flautista Mauro Rodrigues<sup>3</sup>. A faixa *Ogum* do CD se inicia com um solo de bateria sem acompanhamento. Através da transcrição e análise desse solo mostraremos como Neném o constrói criando uma narrativa inspirada no orixá Ogum e seu arquétipo de guerreiro. Mostraremos ainda como sua performance incorpora outros elementos de seu estilo próprio de tocar bateria como a energia e vigor do seu

toque e sonoridade, sua grande habilidade técnica e avançada coordenação motora, além de apresentar algumas frases que remetem ao baterista Tony Williams, uma de suas principais referências no instrumento.

### A influência do candomblé no estilo de Neném

A presença da música nos rituais de candomblé é muito forte. Ângelo Nonato Cardoso, em sua tese *A Linguagem dos Tambores* (2006), menciona o quanto é presente e fundamental a música nos rituais do candomblé:

No uso corrente, atual, candomblé pode ser compreendido como um termo genérico utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham de certas características. Em comum, estas religiões apresentam, por exemplo, o fenômeno da possessão e da importância da música em seus rituais. Isto é, as divindades cultuadas nestas religiões, ao incorporarem no corpo de seus filhos, mostram-se presentes aos olhos do fiel, por assim dizer também fisicamente. Sobre a música no candomblé, ela não exerce um papel simplesmente ornamental. Ela tem uma função tão significativa quanto os elementos mais importantes que compõem os rituais desta religião. Tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos onde a ausência da música é inconcebível (Cardoso, 2006, p. 1).

No caso de Neném, que é um Ogã Alabê no candomblé, são visíveis a influência e o impacto das músicas e dos ritmos dos orixás em sua performance na bateria.

Existe uma hierarquia: Ogã alabê é o que canta, que tira a “zuela”. O ogã rumpi e o lé são os tambores médio e menor, respectivamente. Todos com funções independentes, cada um faz uma coisa para o todo da orquestra de tambores. Ogã é uma espécie de sacerdote, ligado ao dono do candomblé. Tudo dele é com o Ogã, responsável pelo toque; se está bom, se é regular, se está mal tocado ou cantado. É complexa a coisa [...] (Ferreira, 2009).

Para Mauro Rodrigues, a principal e primeira formação musical de Neném vem de sua formação religiosa, e essa música aprendida desde criança é totalmente refletida em seu estilo de tocar bateria:

A experiência dele, de Ogã, de tocar estes ritmos, de tocar percussão no candomblé, neste terreiro que ele se fundamentou, é completamente presente na forma que ele toca bateria. A originalidade desta concepção do Neném vem deste berço de percussão onde ele vê na bateria os tambores do candomblé... Muito antes de vir a influência do jazz, do clube da esquina, antes de tudo.... Isto é a raiz da originalidade da forma dele tocar... Além disso o Ogã toca para o santo, quando baixa o santo, ele toca para o santo dançar. Então tem uma conexão entre o toque e a dança.... ele não faz o santo dançar ele toca o que o santo está pedindo para ele com o corpo... então tem uma conexão muito estreita entre o que deve ser tocado e o que está sendo dançado.... e pensando no Neném tocando e sua capacidade de observação com tudo que está acontecendo é um exercício antigo... ele já tem esta conexão com o ambiente e o que está acontecendo ele exercitou isto desde criança... então isto foi o começo (Rodrigues, 2017).

Vale ressaltar que, além do candomblé, também foram referências determinantes na formação do estilo de Neném o samba, que ele aprendeu em casa com sua mãe, e a linguagem de bateristas brasileiros (sobretudo do samba jazz) e americanos (do jazz), os quais foram apresentados a ele por seu mentor, o baterista Laércio Vilar.

No geral, meu grande mestre foi o Laércio Vilar. O primeiro que me fez enxergar os outros bateristas do mundo. Ele e outro amigo nosso, o baterista Dinelli, que hoje é advogado. Íamos para a casa do Dinelli, no Padre Eustáquio, ouvir os grandes mestres, pois não tínhamos radiola. Ouvíamos Elvin Jones, meu grande mestre, Art Blakey, Max Roach e Buddy Rich. Os mais novos também, como Jack DeJohnette, meu ídolo maior na atualidade, Billy Cobham, Steve Gadd, Philly Jo Jones e Tony Williams. São caras criativos, inventaram o que o mundo todo copia. Criaram vários estilos. Nessa mesma época, também tive ídolos brasileiros, músicos que ouvi muito lá na casa do Dinelli, como Edson Machado, Airto Moreira, Dom Um Romão, Paulo Braga e Robertinho Silva. São meus ídolos [...].(Ferreira, 2011).

Neném teve seu primeiro contato com a bateria aos 16 anos e a partir daí começou a desenvolver suas técnicas e a construir sua linguagem própria, utilizando como referência inicial seus conhecimentos do candomblé os quais ele começou a codificar na bateria.

[...] Quando eu vi a bateria, eu na verdade enxerguei todos estes ritmos ali dentro da bateria em cada peça dali... eu não sabia como que eu ia fazer para colocar aquilo ali... aí já é outra história que você tem de estudar... aí muda muito... além da espontaneidade de tocar, tem de estudar, tem que ter uma adaptação, uma mecânica tem de estudar mesmo, ler partitura, aprender a ler música, estudar técnica (ibidem).

Neném iniciou sua carreira profissional como baterista nos anos setenta e desde então tem tocado ao lado músicos como: Milton Nascimento, Beto Guedes, Flávio Venturini, Toninho Horta, Juarez Moreira, Mauro Rodrigues, e muitos outros. Ao longo de sua carreira produziu dois discos autorais, sendo o primeiro intitulado *Suíte para os Orixás*.

### A Suíte para os Orixás

A *Suíte para os Orixás* é resultado de uma parceria entre Neném e o flautista, compositor e arranjador Mauro Rodrigues. A idealização da suíte surgiu a partir de um sonho que Mauro teve em 1991: ele imaginou uma música longa, tocada por flauta, bateria e orquestra de cordas. (Rodrigues, 2012). Depois do sonho, Mauro procurou Neném para propor parceria para esse projeto de composição. Até então, Mauro não sabia da ligação

de Neném com o candomblé e de todo o conhecimento que ele tinha sobre cantigas e ritmos dessa tradição. A partir dessa descoberta, os dois decidiram que as composições do projeto seriam baseadas em ritmos e cantigas do candomblé – assim, nasceu a ideia da *Suíte para os Orixás*. Para auxiliar no seu processo de composição, Mauro gravou Neném explicando a personalidade/arquétipo de cada orixá e também cantando e tocando cantigas e ritmos a eles relacionados. De posse do material, Mauro iniciou demorado e metucioso processo de composição de obras para flauta, bateria, baixo, percussão, vibrafone e cordas baseadas nas matrizes gravadas por Neném. O referido trabalho contou sempre com a supervisão do próprio Neném, com o intuito de não se perderem sentido original e característica de cada ritmo e melodia.

O primeiro passo foi gravar as cantigas e os ritmos que o Neném ia trazendo. Fizemos isso em três seções. As gravações foram feitas em fita magnética. O local foi sua casa na Rua Itajubá, em um barracão de fundos com um pequeno quintal, onde havia a sombra de um frondoso maracujá. Ele ia gravando as cantigas, a maioria nos dialetos de origem africana e outros apenas vocalizados. Gravava estas cantigas às vezes acompanhando-se ao atabaque e às vezes a capela. Depois tocava os ritmos, em alguns casos, decompondo a polifonia rítmica, tocando cada padrão rítmico separadamente. É que os toques emergem da superposição de diferentes frases, padrões realizados em diversos instrumentos da orquestra do candomblé. A polifonia rítmica é uma das características destes toques (Rodrigues, 2012, p. 80).

O CD contém composições escritas com base nos conhecimentos e na formação de Neném no candomblé; todas as músicas e orquestrações feitas por Mauro Rodrigues se basearam em cantigas e ritmos atribuídos a diferentes orixás e apresentados a ele por Neném, que supervisionou o trabalho de composição de toda a obra com a intenção de não se perderem características musicais e sentidos atribuídos a cada Orixá. Ao lado desses elementos oriundos do candomblé, percebemos outras influências advindas da improvisação jazzística, da música instrumental brasileira e até da música erudita.

A primeira audição da *Suíte para os Orixás* ocorreu em 1995, no Primeiro Festival Internacional de Arte Negra, o FAN, em Belo Horizonte. Do sonho de Mauro Rodrigues (em 1991) até a gravação do CD (em 2006), foram quinze anos durante os quais a obra foi-se modificando, ganhando maturidade e alcançando a forma na qual foi registrada. Na próxima seção faremos uma análise do solo de Neném na abertura da música *Ogum*.

### Análise do solo de Neném na abertura da música *Ogum*

O solo de Neném acontece no início da música *Ogum* e remete ao arquétipo do orixá *Ogum* que traz o espírito do guerreiro e da guerra.

Este solo cita *Ogum* que é o orixá da guerra né? Porque no candomblé *Ogum* é muito nervoso. É o orixá que chegava nas aldeias e arrebatava com aquele povo lá, porque eles são geniosos. E minha tia, de tanto falar isto, quando eu fiz o solo eu pesei isto, na chegada de *Ogum* para matar todo mundo. (Ferreira, 2020)

Na estrutura da *Suíte para os Orixás*, o solo também serve como transição de *Pemba* para *Ogum*, pois não há interrupção entre estas músicas. Segundo Neném (apud Rodrigues, 2012), “a *Pemba* tem a função de purificação desse ambiente, pra daí pra frente cantar pra *Ogum*, pra *Oxóssi*, e pros outros orixás”. Rodrigues acrescenta:

*Ogum*, o guerreiro, é sincretizado com Santo Antônio na Bahia e com São Jorge no Rio de Janeiro. Em nossa interação, o Neném o apresentou como um guerreiro cavaleiro, com uma espada e uma lança poderosas, deixando um rastro esfumaçado por onde passa. É também o arquétipo da profissão de ferreiro e de tudo que lida com metais. Depois de *Exu* é *Ogum* quem abre os caminhos, por isso é a primeira dança dedicada a um orixá depois da *Pemba*, razão pela qual estas primeiras danças, *Exu*, *Pemba* e *Ogum* são emendadas. (Rodrigues, 2012, p.184)

O ritmo para a música *Ogum* na *Suíte para os Orixás* é baseado em uma transcrição que Mauro fez de Neném tocando o toque de *Ogum* nos atabaques. Mauro fez a transcrição em um compasso quaternário composto (12/8), conforme a figura 1.

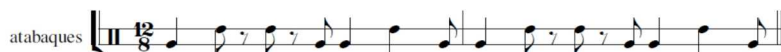


Figura 1: Toque de *Ogum* apresentado por Neném a Mauro e transcrito por este (RODRIGUES, 2012, p.184)

Na performance de *Ogum* na *Suíte para os Orixás*, Neném adaptou estes toques para incluir a bateria, com o bumbo reforçando o primeiro tempo, o chimbal tocando no segundo e quarto tempos e os tontons reforçando a melodia dos atabaques. Por fim, a condução é feita em colcheias no prato (3 a cada tempo), sendo que a cúpula é tocada de 4 em 4 toques, gerando um efeito de polirritmia, com uma frase cruzada. A transcrição da bateria (feita por Mauro Rodrigues) aparece na figura 2.

Figura 2: Padrão básico da bateria em Ogum (RODRIGUES, 2012, p.184)

Como veremos na análise do solo de Neném, ao finalizar seu solo, ele introduz um ritmo quaternário composto que prepara a entrada desta estrutura rítmica, característica da música *Ogum*. A figura 3 mostra a transcrição completa do solo, que será analisado a seguir.

A análise revela cinco seções pontuais neste solo, que aqui serão identificadas como **A**, **B**, **C**, **D**, e **E**. Logo no início da seção **A**, nos cinco primeiros compassos, transcritos em 4/4 (mesmo fórmula de compasso da música que o antecede, isto é, *Pemba*), Neném faz um toque de caixa marcial, com o pulso em 106 bpm. Com este toque ele faz uma clara referência ao caráter militar tradicional da caixa, o que aproxima este trecho à idéia da guerra, elemento característico do arquétipo do orixá Ogum. Além disso, nessa seção, nos compassos 4 e 5, percebe-se um deslocamento de frase muito comum no estilo de Neném. Em seguida, a partir do 2º tempo do c.6 (00:09), ele realiza uma frase longa de preparação para a seção **B**.

Na seção **B**, c.8 (00:13), percebe-se uma mudança de pulso indo para 165 bpm. Nesta seção, Neném realiza um ritmo explosivo, como que se remetendo ao início do combate. No compasso 12 realiza um rulo nos tambores dando um sentido de finalização e preparação para a seção **C**.

Figura 3: Transcrição do solo de bateria de Neném na abertura da música *Ogum*. [https://youtu.be/BWB2-kTc\\_Kw](https://youtu.be/BWB2-kTc_Kw)

Na seção C, c.13 (00:21), ainda no mesmo andamento e dinâmica, Neném inicia outro fraseado cujo agrupamento é de três em três tempos. Neste momento da transcrição, optamos por notar os compassos (13 a 17) em 3/4. Nesta seção as subdivisões utilizadas em cada tempo aumentam ainda mais a dinâmica e densidade do solo. Nos compassos 14-17 muda a combinação entre bumbo e tambores definindo um novo ritmo também explosivo. No compasso 18, ainda na seção C (00:27), em função do agrupamento rítmico, a transcrição volta para o compasso 4/4 e ocorre uma transição para um fraseado que inicia no compasso 19. Este momento é bastante importante no solo e na representação do arquétipo de Ogum, pois do 3º tempo do c.18 até c.23, entram instrumentos de percussão metálicos (cowbells, latas, etc.) tocados por outros percussionistas de forma improvisatória e livre (sem relação com o andamento e ritmo da bateria). Estes sons de metal representam tanto a idéia de ferreiro quanto as espadas dos guerreiros e, assim, remetem mais uma vez diretamente ao arquétipo de Ogum. Musicalmente eles criam uma massa sonora que, somada com o solo da bateria, levam ao ápice da dinâmica e adensamento, representando o momento mais intenso da guerra. A partir do 2º tempo do c.21 (00:34) até o c.23 há um sentido de finalização, incitando o término do combate e conclusão desta seção.

Na seção seguinte, seção D, começa um fraseado polirrítmico criado e muito usado por Neném: ele combina subdivisões do ritmo em 3, 4 e 5 notas tocadas simultaneamente. Esta seção mostra que Neném também se interessa, além do idiomatismo e da tradição, pelo estudo de questões técnicas complexas na performance da bateria como a independência e a polirritmia. Ele começa com o chimbau tocado com o pé (marcando o pulso) enquanto o bumbo toca 3 subdivisões por tempo, já introduzindo a rítmica da cantiga de *Ogum*. Porém, nos compassos seguintes, esta rítmica fica obscurecida, pois ele acrescenta um surdo com a mão direita, subdividindo o tempo em 4, e depois um tom com a mão esquerda, subdividindo o tempo em 5. Assim, há um efeito de adensamento e uma polirritmia bastante complexa, que são finalizadas no c.28 com um ataque fortíssimo tocado com bumbo e prato juntos.

Na seção E, c.29 (00:53), Neném retoma a subdivisão ternária, agora deixando-a bem clara para preparar a entrada dos outros músicos e da melodia. Seu fraseado é feito com toques simultâneos entre o tom e o surdo nos compassos 29-31, que no c.32 se tornam flams de tom e surdo, criando mais adensamento ao mesmo tempo que há um aumento da dinâmica. Ou seja, é um fraseado que mais uma vez prioriza a força, energia do toque, algo que também condiz com a idéia de guerreiro. Vale ainda destacar que os percussionistas contribuem com acentos neste trecho (c. 32) utilizando mais uma vez instrumentos de metal, ou seja dialogando com a idéia de ferreiro, associada a Ogum. Estes acentos, no primeiro e terceiro tempo de c.32, ajudam também a chamar a entrada dos outros músicos.

Outro fator interessante sobre a performance de Neném neste solo é o uso de frases que remetem a linguagem do baterista americano Tony Williams, uma de suas grandes influências. Percebe-se uma similaridade na forma vigorosa dos dois toques e na abordagem melódica nos tambores em algumas frases. Nesse solo encontramos ao menos dois fraseados idênticos a alguns feitos por Tony Williams: a partir do 3º tempo do c.8 até o c.11, o fraseado em flams pode ser visto feito da mesma forma diversas vezes na performance de Tony Williams, como a partir do 24:00 até 25:20 em <https://youtu.be/Pl4eNR3Ag7c?t=1446>; o fraseado de Neném no c.13 também é igual ao de Tony Williams em <https://youtu.be/gh0fQOyBq0U?t=256> (4:16); <https://youtu.be/Pl4eNR3Ag7c?t=2618> (43:39);



e <https://youtu.be/FKgA8FgfbYg?t=2805> (46:47 e 47:51). Finalmente as variações feitas a partir do c.14 são muito similares às de Tony Williams em <https://youtu.be/FKgA8FgfbYg> (43:32 e 46:46)<sup>4</sup>.

### Considerações Finais

Com este artigo mostramos a forte formação de Neném no candomblé e como ela refletiu em seu estilo e forma de tocar bateria, exemplificando com sua performance em *Suíte para os Orixás* e, mais particularmente na faixa *Ogum*. Falamos também, de uma forma geral, de alguns aspectos de sua carreira e seu estilo, incluindo sua formação como baterista não só a partir do do candomblé, mas também do samba e das influências que recebeu de outros bateristas brasileiros (sobretudo do samba *jazz*) e americanos (sobretudo do *jazz*). Posteriormente mostramos como foi o processo de construção de seu CD autoral *Suíte para os Orixás*, criado a partir de seus conhecimentos e formação como Ogã no candomblé e da parceria com o músico, compositor e arranjador Mauro Rodrigues. Munidos destas informações partimos para a análise do solo da abertura da música *Ogum* no referido CD. Através da transcrição e análise do solo pudemos mostrar um elemento importante que faz parte do estilo e musicalidade de Neném: sua capacidade de criar uma narrativa para sua performance baseada na representação de um elemento poético ou uma imagem (no caso, o arquétipo de guerreiro do Orixá Ogum). Neném expressa esta narrativa em certas decisões musicais (como na inclusão de sons de metal em determinado momento do solo) e no seu próprio fraseado. Então, ao olhar com atenção seu fraseado neste solo, acabamos identificando características de seu estilo como o vigor e energia do seu toque; o uso de deslocamentos rítmicos; coordenação motora avançada (que lhe permite tocar uma polirritmia complexa, com subdivisões simultâneas do pulso em 3, 4 e 5); e, finalmente, a influência recebida de outros bateristas, aqui no caso de um de seus prediletos, o americano Tony Williams. Vale ressaltar que Tony Williams tocava com muita energia e pressão, assim como Neném faz no solo, algo bem apropriado para uma narrativa que tem como imagem básica o arquétipo de um guerreiro.

### Referências

- Cardoso, Ângelo N. N. (2006). *A Linguagem dos Tambores*. (Doutorado). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador. (Tese)
- Rodrigues, M. (2012). *Performance, Corpo e Ação na Composição Musical*. (Doutorado em Artes Cênicas – Teóricas e Práticas) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. (Tese)
- Queiroz, André M. (2021). *Esdra Neném Ferreira: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria*. (Doutorado na linha de performance). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. (Tese)

### Entrevistas

- Ferreira, Esdra. Entrevista concedida a Daniella Zupo. Disponível em: <https://youtu.be/39WqBulaUA4>. 2012.
- Ferreira, Esdra Expedito. Entrevista concedida a André Queiroz. 2020.
- Ferreira, Esdra Expedito. Entrevista concedida a André Queiroz. 2018.
- Ferreira, Esdra Expedito. Neném Batera. Belo Horizonte, s.d. Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina. Disponível em: <https://youtu.be/LwJYZ6gLSM>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- Ferreira, Esdra Expedito. DVD Coração tambor. Entrevista concedida a Luciana Sales. 2011.
- Ferreira, Esdra Expedito. Entrevista concedida ao jornalista Eduardo Girão. *Estado de Minas*. 8 jul. 2009.
- Rodrigues, M. Entrevista concedida a André Queiroz. (67 min.). 19 ago. 2017.
- Rodrigues, Mauro. DVD Coração tambor. Entrevista concedida à Luciana Sales. 2011.
- Rodrigues, Mauro. Entrevista feita com Esdra “Neném” Ferreira. (45 min.). 1992.

### Discografia

- Ferreira, E.; Rodrigues, M. (2006). *Suíte para os Orixás*. Criato Brasil (CD).

<sup>1</sup> Adotaremos o apelido “Neném” ao nos referirmos ao músico.

<sup>2</sup> O estilo de Neném foi analisado em Tese de Doutorado defendida pelo primeiro autor (Queiroz, 2021)

<sup>3</sup> Mauro Rodrigues é graduado em flauta pela Escola de Música da UFMG, mestre em Musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM - RJ) e doutor em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da UFMG. Atualmente é professor na Escola de Música da UFMG. Gravou os discos autorais *Lua – Edição Brasileira*, *Suíte para os Orixás*, *Um Sopra de Brasil*, *Tom de Adélia* e *O Sempre Amor*, estes dois últimos em parceria com a poetisa Adélia Prado.

<sup>4</sup> Data de último acesso aos vídeos de Tony Williams listados no texto: 27/07/2021

# Abordagens iniciais da prática da Sonata K. 271 de Domenico Scarlatti por um estudante de graduação e um pianista profissional

Celso Luiz Barrufi dos Santos Junior  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
barrufic@gmail.com

Regina Antunes Teixeira dos Santos  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
regina.teixeira@ufrgs.br

Resumo: A relação entre comportamentos de prática e expertise tem sido tema de crescente interesse no âmbito da pesquisa em música. Investigações das abordagens de prática de músicos mais e menos experientes, apesar de numerosos, pouco têm observado comparativamente como diferentes níveis de expertise se comportam nos estágios iniciais do aprendizado de uma mesma nova obra musical. A presente comunicação de pesquisa tem como objetivo identificar diferenças e semelhanças na abordagem de prática na primeira semana de aprendizado da Sonata K. 271 de D. Scarlatti por um pianista graduando e um profissional. Através de entrevistas, da observação da prática e da contabilização e análise dos segmentos de prática, foram constatadas semelhanças nos objetivos, na orientação e na delimitação estrutural da obra. Por outro lado, a velocidade no agrupamento das seções, o tempo despendido e manipulação de aspectos como erros, andamento, e segmentação da prática estão entre as diferenças observadas. Os resultados sugerem que diferentes níveis de expertise passaram por caminhos semelhantes, mas que se diferenciam quanto à velocidade e ao volume de informações processadas.

Palavras-chave: prática musical; prática pianística; expertise.

## Initial approaches to the practice of Domenico Scarlatti's Sonata K. 271 by an undergraduate piano student and a professional pianist

Abstract: The relationship between practice behaviors and expertise is a subject of growing interest in music research. Studies focusing on both more and less experienced musicians' approaches to practice, although numerous, haven't yet thoroughly addressed the comparison of the ways in which different levels of expertise behave in the early stages of learning the same musical work. The goal of the present research communication is to identify differences and similarities between an undergraduate piano student's and a professional pianist's approaches to practice in the first week of learning the Sonata K. 271 by D. Scarlatti. By means of interviews, observations of practice sessions and measurement and analysis of practice segments, similarities were identified in terms of practice goals, orientation and structural delimitations of the piece. On the other hand, the speed of grouping the sections, the time spent and the manipulation of aspects such as errors, tempo and segmentation of practice were among the differences observed. The results suggest that different levels of expertise went by a similar path, however in ways that differed in terms of speed and amount of information processed.

Keywords: musical practice; piano practice; expertise.

## Introdução

A prática musical é uma atividade essencial no desenvolvimento de adaptações mentais e físicas complexas, as quais possibilitam a aquisição de habilidades e competências relevantes para a expertise musical (Lehmann; Sloboda; Woody, 2007). Através da prática, músicos adquirem proficiência instrumental/vocal, aprendem novos repertórios, memorizam música, desenvolvem a interpretação musical e aprimoram a performance (Hallam, 2006). Sabe-se que a quantidade e a qualidade da prática são aspectos fundamentais na formação do músico: se por um lado grandes volumes de horas acumuladas de prática ao longo da vida estão relacionadas ao desenvolvimento de níveis excepcionais de performance (Ericsson; Krampe; Tesch-Römer, 1993; Macnamara, Maitra, 2019), por outro, a prática eficiente se diferencia de uma simples repetição de ações ao engajar sistemas metacognitivos de auto aprendizagem (Jørgensen, Hallam, 2016). O termo prática deliberada, proposto por Ericsson e colaboradores (1993), é usado para designar um tipo específico de prática tido como eficaz e como principal preditor da obtenção de altos níveis de expertise; ela é estruturada, requer concentração e energia, e tem como objetivo melhorar algum aspecto da performance através do estabelecimento de metas, identificação e resolução de erros. Expertise, por sua vez, é entendida como o nível de especialização num campo do conhecimento atingido através de um processo de desenvolvimento e adaptação de longo prazo no qual conhecimentos e habilidades são consolidados a partir da experiência, prática e *feedback* (Feltovich; Prietula; Ericsson, 2018).

Comportamentos e estratégias de prática têm sido observados com vistas a identificar formas eficazes de praticar. Estudos têm considerado a delimitação de trechos ou partes da peça ao longo de uma sessão de prática (Chaffin; Logan, 2006; Miklaszewski, 1989; Williamon; Valentine, 2000), o uso de metrônomo e manipulação do andamento (Rostron; Bottrill, 2000; Duke; Simmons; Cash, 2009), as repetições (Maynard, 2006; Miksza, 2007) e a duração de sessões de prática (Maynard, 2006; Williamon; Valentine, 2000). Por outro lado, pesquisadores se voltaram a observar padrões de prática em níveis diferentes de expertise musical, como novatos (Hallam, 2001; Leon-Guerrero, 2008; Gruson, 2002), estudantes universitários (Mantovani, 2018; Boucher; Creech; Dubé, 2020) e profissionais (Chaffin; Imreh, 2002; Gruson, 2002; Lisboa; Demos; Chaffin, 2018).

Comportamentos de prática também têm sido observados em função do estágio inicial de aprendizado de uma obra musical. Leon-Guerrero (2008), em um estudo feito com estudantes do ensino fundamental, observou que, ao aprender uma nova obra musical, músicos novatos tendem a voltar constantemente ao início da peça, além de priorizar a execução das notas corretas em detrimento de outros aspectos musicais. A partir da observação de diferentes níveis de expertise, Gruson (2002) percebeu diferenças nos comportamentos de prática entre participantes: enquanto níveis elementares tendem a repetir notas, fazer mais pausas e usar recursos limitados de manipulação dos aspectos musicais, níveis avançados repetem trechos maiores e utilizam uma variedade de estratégias, como praticar com mãos separadas, verbalizar objetivos e dedicar um tempo maior à prática. De acordo com Hallam (1997), músicos experts buscam adquirir, já no primeiro contato, uma compreensão global da obra musical; essa abordagem holística é seguida pela prática de seções de acordo com delimitações estruturais, pelo planejamento da performance a partir de considerações musicais e técnicas, além da utilização de procedimentos como repetição, variação e análise. Estudantes, por outro lado, ao aprenderem uma nova obra tendem a ignorar os erros, não observar aspectos expressivos e repetir a obra do início ao fim. Mantovani (2018) constatou, através da observação fenomenológica da prática de quatro pianistas em diferentes níveis de expertise, que níveis mais elementares demonstraram limitações no número de aspectos contemplados, no tempo de manutenção do foco de atenção, e na variedade de estratégias empregadas. Por outro lado, os níveis mais elevados tiveram uma maior capacidade de lidar com diferentes aspectos da música, uma maior resistência da atenção, e também uma maior gama de procedimentos escolhidos para alcançar um determinado objetivo.

A literatura tem apontado a existência de significativas diferenças nas abordagens de prática de indivíduos em diferentes níveis de expertise musical. No entanto, o foco tem sido comumente direcionado a novatos e experts, muitas vezes em situações diferentes das habitualmente vividas por eles, tanto em termos do material musical praticado quanto do tempo e distribuição da prática (Hambrick; Macnamara; Oswald, 2020). Enquanto estratégias eficazes de prática são vinculadas ao expert e estratégias pouco eficazes são associadas a novatos, pouco se tem discutido como níveis intermediários se comportam, por exemplo, frente ao aprendizado de uma nova obra musical. Existem indícios que sugerem que a deliberação na prática musical é consolidada na medida em que a expertise musical aumenta (Mantovani, 2018); porém, ainda é necessário não só estabelecer critérios para determinar a existência de deliberação na prática mas também investigar como comportamentos de prática se relacionam com a expertise, com os estágios do aprendizado de uma obra bem como com a complexidade da mesma. Para isso, é preciso estabelecer condições que não só favoreçam um olhar comparativo da prática mas também que possibilitem uma aproximação a situações reais vivenciadas pelos músicos. O objetivo do presente trabalho é, portanto, identificar diferenças e semelhanças na abordagem de prática na primeira semana de aprendizado da Sonata K271 de Domenico Scarlatti por um pianista graduando e um profissional.

## Metodologia

Ao longo de um mês, foi observado o aprendizado da Sonata em dó maior K271 de D. Scarlatti por quatro pianistas em diferentes níveis de expertise (dois estudantes de graduação e dois profissionais) que nunca haviam tido contato com a obra. Foram gravadas, em áudio e vídeo, uma sessão de prática e uma performance por semana, totalizando quatro registros de cada. Além disso, uma entrevista semi-estruturada foi realizada ao final de cada semana acerca dos objetivos e estratégias de prática bem como percepções pessoais sobre o aprendizado e a peça. Por fim, foi orientado aos participantes que procedessem normalmente em suas abordagens de práticas e que tomassem nota da quantidade de horas semanais dedicadas ao estudo da obra, além da disponibilização de suas partituras com anotações feitas ao longo das semanas. A presente comunicação é um recorte da pesquisa de doutorado em andamento, no qual serão analisados dados da primeira sessão de prática de um estudante de graduação e um pianista profissional<sup>1</sup>, conforme a Tabela 1:

Participante	Idade	Tempo de estudo formal de piano
Profissional (P1)	61 anos	51 anos
Graduando (G1)	20 anos	5 anos

Tabela 1: Perfil dos participantes investigados.

A metodologia do presente estudo foi elaborada com base em uma abordagem multiestratégica da investigação. As abordagens multiestratégicas, fundamentadas numa epistemologia pragmática, são marcadas pela combinação de procedimentos qualitativos e quantitativos com o intuito de buscar evidências mais abrangentes, além de utilizar a triangulação e complementaridade para endereçar questões de pesquisa por diferentes ângulos (Williamon et al., 2021). Elas apresentam um interesse na precisão sem perder a riqueza nos processos e produtos: enquanto a abordagem qualitativa tem como fundamento a observação e a consideração das visões dos participantes a partir de seu contexto, a abordagem quantitativa permite a análise e manipulação dos dados sob um ponto de vista mais objetivo tendo em vista a complexidade do fazer musical (Gerling; Santos, 2010). Para Gerling e Santos (2010), esse tipo de delineamento “leva em conta os processos e suas relações de sentidos e significados, demonstrando tensões, contradições e complementaridade constantes em torno da investigação” (p.28).

Foi utilizada a estratégia de análise da prática por delimitação de trechos ou partes da peça executadas ao longo da sessão de prática (Chaffin; Logan, 2006; Miklaszewski, 1989; Williamon; Valentine, 2000; Lisboa; Demos; Chaffin, 2018), focando assim em pontos de partida e de parada sinalizados diferentemente quanto ao emprego das mãos juntas e separadas. Tal maneira de compilar dados da prática apresentou evidências sobre zonas de foco/necessidades dos praticantes assim como modos de estudo/entendimento desta peça imposta. Além disso, esses dados, associados aos dados das entrevistas ao final da primeira semana de prática, revelaram um panorama daquilo que havia sido enfatizado/conseguido neste tempo preliminar de estudo. Dados referentes à quantidade de horas e anotações feitas durante a prática ao longo da primeira semana serão ponderados quando pertinentes. Por meio destas duas técnicas e das informações suplementares foram feitas a análise de conteúdo das sessões de prática e entrevistas, bem como a contagem dos segmentos de prática com o auxílio do software OriginLab® 8.5.

## Resultados e discussões

Na sua primeira semana de prática, G1 dedicou 4 horas e 50 minutos ao estudo da peça. Desse montante, foram observados 24 minutos referentes à primeira sessão de prática (SP1G1, ver Figura 1), que foi gravada dois dias após seu primeiro contato com a obra. De acordo com G1, o objetivo da primeira semana de estudos foi “aprender as notas” a fim de conseguir “tocar fluido, do início ao fim, tocar sem errar, travar”. Para isso, ele relatou ter trabalhado aspectos de dedilhado, memorização e fluidez. Pode-se notar que G1, na SP1G1, dedicou seu estudo somente à primeira página da Sonata (primeiros 50 compassos). Isso mostra que o participante optou por trabalhar a obra em seções separadas, priorizando a obtenção de algum grau de precisão na primeira página antes de avançar para a segunda<sup>2</sup>. Existiu, portanto, uma orientação linear no estudo e aprendizagem da peça: G1 optou por trabalhar a peça partindo do início em direção ao fim. Nesse sentido, ele afirmou: “geralmente eu pego uma peça e fico muito tempo na primeira [página]. Eu fico muito assim nos primeiros compassos, se não ficou legal eu volto e tal”. Assim, o participante declarou que somente conseguiu se dedicar ao estudo da segunda página no fim da primeira semana.

A orientação linear do estudo de G1 se mostrou também num nível local que compreendeu as subseções da seção A da Sonata. O participante começa seu estudo pelo início da obra em direção ao fim da primeira página. No entanto, G1 para em alguns pontos (por exemplo, c.7, c.14, c.22 e c.35) que são trabalhados de maneira isolada e repetidos diversas vezes antes de seguir adiante. Esses trechos correspondem, em sua maioria, a pontos estruturais da peça, como inícios de frase e/ou mudança de registro, textura e figuração rítmica e melódica. Tais pontos foram demarcados pelo participante em sua partitura. Após as paradas e o estudo de trechos curtos, pode-se observar que G1 procurou retornar a um ponto anterior para colocá-los no contexto. Exemplos disso são vistos ao longo da SP1G1. Por exemplo, ao chegar no c.22, o participante volta e faz do c.4 ao 22, colocando em seu contexto os trechos anteriormente praticados (c.7 e c.14-17). Na sequência, após trabalhar diferentes pontos a partir do c.22, G1 retorna e toca do c.22 ao 32. De forma semelhante, o participante faz de forma contínua do c.35 ao 50 de mãos juntas somente após praticar isoladamente trechos curtos e/ou de mãos separadas.

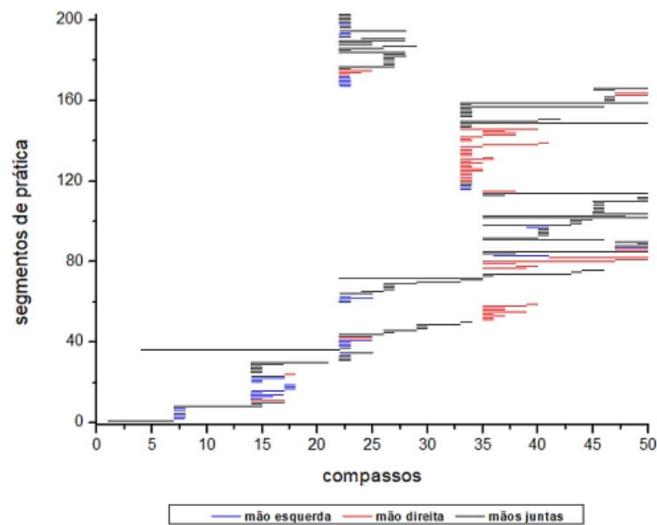


Figura 1: Segmentos de prática da primeira sessão de prática do participante G1 (SP1G1)

Nota-se que G1 empregou o estudo de mãos separadas especialmente nos trechos curtos. Destaca-se o estudo somente com a mão esquerda nos trechos até o c.25 (c.7, c.14 e c.22). Por outro lado, o estudo de mão direita foi aplicado sobretudo na metade final (c.33, c.35 e c.47). Trechos longos foram, no geral, tocados com as mãos juntas. Uma exceção, porém, pode ser encontrada no trecho do c.35 ao 50, que foi primeiro estudado somente com a mão direita para em seguida ser trabalhado de mãos juntas. Assim, G1 demonstrou autonomia em selecionar quais trechos estudar com qual mão, e a escolha foi feita aparentemente com base nos pontos que apresentam figurações de semicolcheias. Na SP1G1, o estudo de mãos juntas foi levemente predominante (55%), seguido pelo uso das mãos separadas (45%, dos quais 26% referentes à mão direita e 19% à mão esquerda). A estratégia de utilizar o estudo de mãos separadas foi apontada por Gruson (2002) como uma característica da prática comum em níveis mais elevados de expertise.

Através dos padrões observados na SP1G1 pode-se dizer que a abordagem de G1 foi da microestrutura em direção à macroestrutura, padrão tido como comum na prática de estudantes intermediários (GRUSON, 2002; Leon-Guerrero, 2008) e avançados (Miklaszewski, 1989). Em outras palavras, apesar do desejo de tocar a peça sem parar do início ao fim com fluidez, o participante viu a necessidade de repetir trechos curtos de maneira isolada em andamento lento e com o estudo de mãos separadas. Somente após isso G1 os colocou no contexto de trechos maiores de mãos juntas, que eram integrados a outros com a finalidade de tocar a peça inteira. Porém, na primeira semana, o participante ficou somente no âmbito da seção A da sonata e com pouca fluidez (andamento médio de 110 b.p.m. para cada colcheia). Observou-se, uma organização da prática de acordo com delimitações estruturais bem como emprego de estratégias variadas, mas que estiveram limitadas em relação à abrangência da peça e à fluência pelo fato de G1 ter priorizado a precisão de notas.

O participante P1 dedicou um total de 50 minutos ao estudo da obra na primeira semana. A primeira sessão de prática de P1 (SP1P1, Figura 2) durou 12 minutos e foi gravada também após dois dias do seu primeiro contato com a peça. Para ele, o objetivo da primeira semana foi “aprender a tocar as notas no tempo certo [...] eu não me preocupei muito com coisas musicais no início”. Assim, ele declarou ter priorizado praticar no andamento da peça (vivo) e ter trabalhado alguns pontos que julgou difíceis tecnicamente, dedilhados, e memorização, sobretudo nas diferenças entre as seções A e B da peça.

Pode-se observar que P1, na SP1P1, trabalha a peça na íntegra. No entanto, existe uma dinâmica de prática que alterna a abordagem das seções A e B separadas com a abordagem da peça toda: nota-se no início da prática padrões de segmentos que se delimitam à seção A, seguido por segmentos que abrangem ambas as seções, e posteriormente padrões que se delimitam à seção B. De modo geral, observa-se uma predominância da prática da seção B, o que sugere que P1 estava priorizando o estudo da segunda página, possivelmente por já ter trabalhado com maior ênfase a primeira nos dias anteriores.

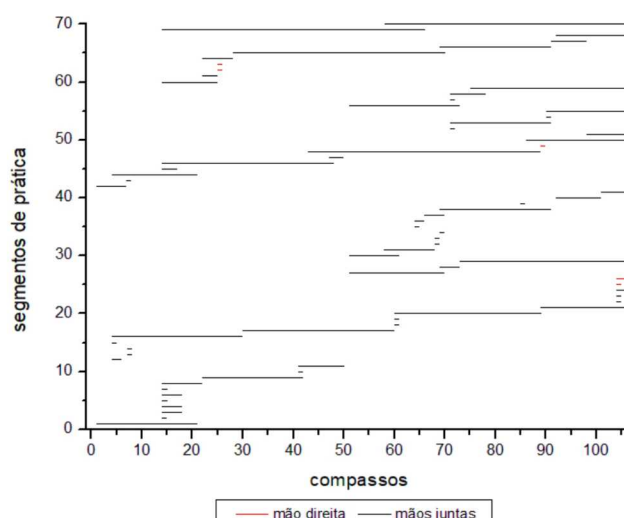


Figura 2: Segmentos de prática da primeira sessão de prática do participante P1 (SP1P1)

A abordagem da prática seguiu, de modo geral, uma orientação linear, na qual o participante começa tocando a peça do início em direção ao fim, parando em trechos onde cometia erros, repetindo-os a fim de corrigi-los para então seguir adiante. Notou-se, no entanto, que P1 não parou após todos os erros de notas, o que sugere que estava priorizando uma visão global da obra sem se preocupar excessivamente com os detalhes. Uma diferenciação no tratamento de erros recorrentes e erros incidentais foi observada na prática de pianistas em nível avançado (Rostron; Bottrill, 2000; Duke; Simmons; Cash, 2009). Verificou-se uma maior incidência de segmentos longos e uma variedade nos pontos de início e de parada dos trechos praticados. Isso mostra que, apesar de muitas vezes parar e começar em pontos estruturais, P1 não se limitou a eles. Enquanto que em alguns momentos ele voltou a um ponto anterior para colocar o trecho no seu contexto, em outros ele buscou repetir diretamente os trechos a serem corrigidos sem voltar a pontos anteriores. Assim, foram poucas as vezes que P1 repetiu isoladamente trechos curtos e que voltou insistentemente ao mesmo ponto. Os pontos onde isso ocorreu coincidem com as passagens apontadas por P1 como difíceis tecnicamente e nas quais ele alterou o dedilhado na partitura (destaca-se o trecho a partir do c. 14, que foi um ponto ao qual ele voltou com frequência ao longo da sessão, e o trecho do c. 104, onde P1 focou nas diferenças intervalares da mão direita em comparação à passagem correspondente da seção A). Nota-se o pouco uso das mãos separadas, não sendo observado o emprego da mão esquerda sozinha. O estudo de mãos juntas foi dominante (93%), seguido pelo estudo da mão direita (7%), que foi utilizado pontualmente em momentos de revisão de notas e dedilhados. Isso reforça a ideia que P1 estava priorizando ter uma ideia geral da obra, não só por abrangê-la na íntegra, no andamento rápido (média de 220 b.p.m. para a colcheia), e pelos segmentos longos, mas também por não ter optado trabalhar com um número reduzido de informações (como mãos separadas e trechos curtos) de maneira sistemática. A abordagem global e a prática de segmentos longos têm sido associados a pianistas experientes e a performances de maior qualidade (Hallam, 1997, Williamon; Valentine, 2000).

As abordagens iniciais da prática de G1 e P1 apresentaram tanto aspectos semelhantes quanto diferentes. Por exemplo, ambos revelaram o mesmo objetivo na primeira semana, que foi aprender as notas a fim de conseguir tocar a peça na íntegra sem uma preocupação com questões interpretativas. Hallam (1997) identificou essa atitude como sendo comum em músicos novatos ao passo que, de acordo com a autora, músicos experts já incorporam decisões interpretativas na sua abordagem inicial das obras. Aqui, no entanto, foi observado que P1, mesmo tendo apresentado a visão global apontada por Hallam (1997) como característica de experts, não incluiu aspectos interpretativos relacionados a uma concepção artística da obra em sua prática. Isso pode ser um indício de que mesmo músicos profissionais experientes podem apresentar limitações quanto ao número de aspectos contemplados no estágio inicial de aprendizado de uma obra. Pôde-se perceber também que um ponto da música (c. 14-17) se sobressaiu tanto na prática quanto nas declarações como tecnicamente desafiador para ambos. Ademais, foi constatado que tanto G1 quanto P1 aprenderam a peça em uma abordagem linear levando em consideração a estrutura da música, seja no âmbito das seções A e B como também na estrutura das frases e dos padrões melódicos e rítmicos. A organização a partir da estrutura da obra é uma característica da prática do expert (Hallam, 1997; Chaffin; Logan, 2006); contudo, a delimitação e recorrência de pontos estruturais foram mais claramente observadas na prática de G1 do que na de P1 (ver Figura 3).

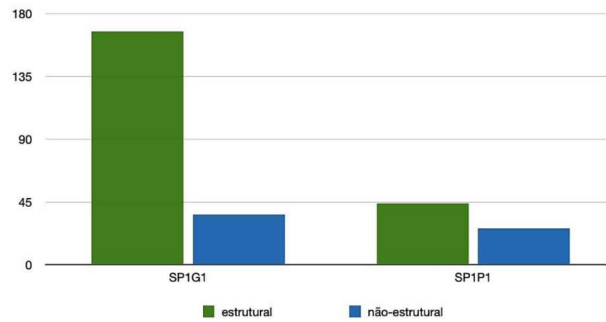


Figura 3: Pontos de início dos segmentos de prática em relação à estrutura fraseológica da obra.

Notou-se que o processo de integração dos trechos para P1 aconteceu de maneira mais rápida e necessitou de menos tempo de prática que o de G1. Ou seja, mesmo G1 dedicando um tempo substancialmente maior à prática da peça, seu aprendizado ficou restrito à seção A, partindo da repetição de trechos curtos delimitados de acordo com a estrutura da peça e de mãos separadas em direção à conexão de partes mais longas de mãos juntas, porém ainda em andamento lento, com pouca fluidez e abrangência limitada (Figura 4). P1, por outro lado, abordou a peça de uma maneira mais dinâmica, alternando momentos em que priorizava a fluência do todo com outros onde focava em seções, subseções, frases e correções locais, com uma maior incidência de segmentos longos (Figura 4) de mãos juntas em andamento rápido e com fluidez.

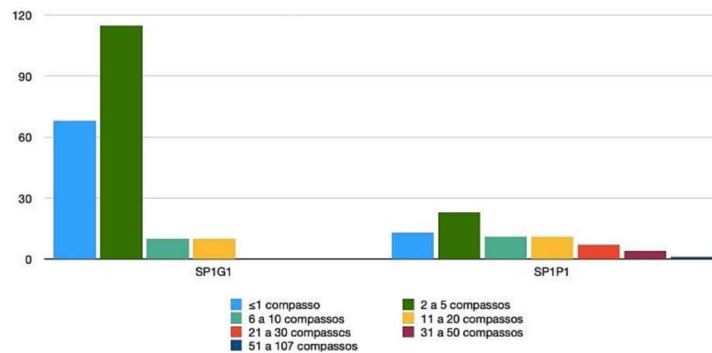


Figura 4: Incidências de segmentos de prática por tamanho (em compassos) na SPG1 e SPP1.

Por fim, pôde-se perceber que, mesmo revelando objetivos similares no estudo inicial da obra, a forma de abordar aspectos como erros, andamento e trechos praticados revelou padrões distintos de entendimento da peça e de processamento das informações contidas na partitura por parte de G1 e P1. Para Fitts e Posner (1967), a aquisição de habilidades – como o aprendizado de uma nova obra – está alicerçada em princípios que levam em consideração a carga de informação que o estímulo (nesse caso, a obra) representa para o indivíduo; ela envolve o direcionamento da atenção – através da prática, *feedback* e experiências prévias – para diferentes níveis da hierarquia presente nas complexas organizações de atividades no espaço-tempo relevantes à tarefa. O fato de G1 priorizar a precisão de notas o fez lidar com segmentos curtos, em andamento lento e mãos separadas. P1, por outro lado, abdicou da precisão de notas e priorizou o andamento rápido numa perspectiva mais ampla, focando no micro somente em pontos específicos de dificuldade. Os resultados são consistentes com a visão de que a maneira como recursos da atenção são alocados na prática é definida pelas prioridades do indivíduo e afeta a manipulação e o processamento das informações numa relação dinâmica entre volume de informação, precisão e velocidade (Rostron; Bottrill, 2000; ver Schneider; Chein, 2003; Tenison; Fincham; Anderson, 2016).

### Considerações finais

A presente comparação de abordagens de prática revelou a existência de semelhanças e diferenças entre o pianista profissional e o graduando, além de nuances que indicam tanto convergências quanto divergências do apontado pela literatura sobre comportamentos de prática e níveis de expertise. Entre as semelhanças destacam-se o objetivo da prática, a linearidade de como o material foi abordado e a delimitação estrutural da obra. A velocidade no agrupamento das seções, o tempo despendido e a manipulação de aspectos como erros, andamento, e segmentação da prática estão entre as diferenças observadas. Os resultados sugerem que as estratégias adotadas na prática podem mudar de acordo não só com o nível de expertise como também com as

características e complexidades da obra musical. Ao observar o aprendizado da mesma obra, diferentes níveis pareceram passar por processos semelhantes que se diferenciam quanto ao tempo despendido e volume de informações trabalhadas. Pesquisas futuras com observações longitudinais desses processos poderão revelar como esses se assemelham e se diferenciam ao longo de outros momentos do aprendizado musical.

**Agradecimentos:** Celso Luiz Barrufi dos Santos Junior agradece à Capes pela bolsa concedida (processo 88882.346344/2019-01).

## Referências

- Boucher, M., Creech, A., & Dubé, F. (2020). Video feedback and the choice of strategies of college-level guitarists during individual practice. *Musicae Scientiae*, 24(4), 430–448.
- Chaffin, R., & Logan, T. (2006) Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2), 113–130.
- Chaffin, R., & Imreh, G. (2002). Practicing perfection: Piano performance as expert memory. *Psychological Science*, 13(4), 342–349.
- Duke, R. A., Simmons, A. L., & Cash, C. D. (2009). It's not how much; it's how: Characteristics of practice behavior and retention of performance skills. *Journal of Research in Music Education*, 56(4), 310–321.
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*, 100(3), 363–406.
- Feltovich, P. J., Prietula, M. J., & Ericsson, A. (2018) Studies of Expertise from Psychological Perspectives: Historical Foundations and Recurrent Themes. In A. Ericsson, R. R. Hoffman, A. Kozbelt, & A. Williams (Eds.) *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fitts, P., & Posner, M. (1967) *Human Performance*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, Inc.
- Gruson, L. M. Rehearsal skill and musical competence: Does practice make perfect? (2002). In J. A. Sloboda (Ed.) *Generative Processes in Music* (pp. 91–112). Oxford, UK: Clarendon Press.
- Hallam, S. (2001). The development of Expertise in Young Musicians: Strategy Use, Knowledge Acquisition and Individual Diversity. *Music Education Research*, 3 (1), 7–23.
- Hallam, S. (2006). Learning through practice. In S. Hallam (Ed.). *Music Psychology in Education* (pp. 89–107). London: Institute of Education, University of London.
- Hambrick, D. Z., Macnamara, B. N., & Oswald, F. L. (2020). Is the Deliberate Practice View Defensible? A Review of Evidence and Discussion of Issues. *Frontiers in Psychology*, 11. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01134>
- Jørgensen, H., & Hallam, S. (2016) Practicing. In: S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.) *The Oxford Handbook of Music Psychology* (pp. 449–462). Oxford: Oxford University Press.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007) *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press.
- Leon-Guerrero, A. (2008). Self-regulation strategies used by student musicians during music practice. *Music Education Research*, 10(1), 91–106.
- Lisboa, T., Demos, A. P., & Chaffin, R. (2018). Training thought and action for virtuoso performance. *Musicae Scientiae*, 22(4), 519–538. <https://doi.org/10.1177/1029864918782350>
- Macnamara, B.; Maitra, M. (2019) The role of deliberate practice in expert performance: revisiting Ericsson, Krampe & Tesch-Römer (1993). *Royal Society Open Science*, 6. <https://dx.doi.org/10.1098/rsos.190327>
- Mantovani, M. R. (2018). Perspectivas de deliberação do fenômeno da prática pianística em diferentes níveis de expertise (tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Maynard, L. M. (2006). The role of repetition in the practice sessions of artist teachers and their students. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 167, 61–72.
- Miklaszewski, K. (1989). A case study of a pianist preparing a musical performance. *Psychology of Music*, 17(2), 95–109.
- Miksza, P. (2007). Effective Practice: An investigation of Observed Practice Behaviors, Self-Reported Practice Habits, and the Performance Achievement of High School Wind Players. *Journal of Research in Music Education*, 55(4), 95–109.
- Rostron, A., & Bottrill, S. (2000). Are Pianists Different? Some Evidence from Performers and Non-Performers. *Psychology of Music*, 28, 43–61.
- Schneider, W., & Chein, J. M. (2003). Controlled & automatic processing: Behavior, theory, and biological mechanisms. *Cognitive Science*, 27, 525–559.
- Sutcliffe, W. D. (2003). *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti: and Eighteenth-Century Musical Style*. New York: Cambridge University Press.
- Tenison, C., Fincham, J. M., & Anderson, J. R. (2016). Phases of learning: How skill acquisition impacts cognitive processing. *Cognitive Psychology*, 87, 1–28.



- Williamon, A., Ginsborg, J., Perkins, R., & Eaddell, G. (2021). Methodological approaches. In *Performing Music Research* (pp. 31-55). Oxford University Press.
- Williamon, A., & Valentine, E. (2000). Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *British Journal of Psychology*, 91, 353-376.

---

<sup>1</sup> O participante de graduação e o participante profissional serão doravante designados, respectivamente, pelas siglas G1 e P1. Da mesma forma, as sessões de prática analisadas na presente comunicação serão referidas a partir das seguintes siglas: SP1G1 (sessão de prática 1 do participante G1) e SP1P1 (sessão de prática 1 do participante P1).

<sup>2</sup> A Sonata K271/L155 de Domenico Scarlatti está escrita em forma binária balanceada A-B. De acordo com Sutcliffe (2003, p. 320), a forma binária balanceada, nas sonatas para teclado de Scarlatti, é caracterizada pela presença de materiais cadenciais correspondentes em ambas as seções A e B que combinam e formam uma rima estrutural. Na edição disponibilizada aos participantes dessa pesquisa, cada seção da peça ocupa uma página. Assim, a primeira página corresponde à seção A e a segunda à seção B.

## Pianeiros: problemáticas de uma classificação da prática pianística

Thiago Leme Marconato  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)  
thiagomarconato10@gmail.com

**Resumo:** Uma classe de pianistas cuja atuação entre os séculos XIX e XX estava voltada ao entretenimento é conhecida hoje como “pianeiros”. Esse termo tem sido alvo de controvérsias na literatura acadêmica, já que concepções diferentes (e por vezes contraditórias) já foram levantadas a respeito. Este trabalho busca levantar problemáticas recorrentes na literatura a partir de diferentes abordagens dessa palavra. São analisados autores cujos trabalhos se propuseram a discutir o fenômeno pianeiro (Almeida, 1999; Augusto, 2014; Bloes, 2006; Rosa, 2014; Tinhorão, 2005) e outros que de alguma forma abordaram o tema. São discutidas questões a respeito da origem do termo (por quem foi cunhado e quando começou a ser usado), sua conceituação (o que é ou não ser pianeiro) e demarcações históricas (gerações e desaparecimento desse perfil profissional). Conclui-se que a literatura não apresenta um consenso acerca das questões levantadas e cada postura adotada reflete os pressupostos que cada autor carrega acerca do termo pianeiro.  
**Palavras-chave:** Pianeiros; Pianistas; Revisão de literatura.

### *Pianeiros: issues of a classification of pianistic practice*

**Abstract:** A class of pianists who performed in entertainment between the 19th and 20th centuries is known today as *pianeiros*. This term has been the subject of controversy in academic literature, with different (and sometimes contradictory) conceptions about it. This text seeks to list recurrent issues in the literature through different approaches to this word. Authors whose works discussed the pianist phenomenon are analyzed (Almeida, 1999; Augusto, 2014; Bloes, 2006; Rosa, 2014; Tinhorão, 2005) and others who somehow addressed the topic. Questions about the origin of the term (by whom it was created and when it started to be used) are discussed, as well as its your conceptualization (what is or is not to be a pianist) and historic demarcations (generations and disappearance of this professional profile). It is concluded that the literature does not present a consensus on the mentioned issues and each posture adopted reflects the assumptions of each author about the term *pianeiro*.  
**Keywords:** Pianeiros; Pianists; Literature review.

### Introdução

Com a intensificação da vida social e urbana ocorrida no Rio de Janeiro em meados do século XIX, músicos passaram a atuar em ocasiões voltadas ao entretenimento e lazer, promovendo a então incipiente música popular urbana, rodeada por gêneros dançantes (Rosa, 2014). São exemplos os ternos de pau-e-corda, compostos por violão, cavaquinho e flauta; as bandas, com destaque para as militares; e os pianeiros, que transpunham para o piano a música em voga na época. O termo “pianeiro” tem sido alvo de discussões e controvérsias entre autores acerca de sua origem (por quem foi criado e quando começou a ser usado), conceituação (o que define o ser pianeiro) e demarcações históricas (gerações e desaparecimento desse perfil profissional). Este trabalho tem como objetivo fazer uma revisão de literatura acerca dos pianeiros, buscando identificar como os autores tratam as questões mencionadas. Busca demonstrar como concepções diferentes – e, por vezes, conflitantes – em relação à prática pianeira aparecem na literatura.

### Pianeiros: contextualização histórico-social

Durante a primeira metade do século XIX, devido à importação de novos instrumentos, as famílias da elite carioca acabavam vendendo os pianos velhos e estes se tornaram mais acessíveis a uma boa parcela da população: a princípio entre “comerciantes, profissionais liberais bem-sucedidos e burocratas de bom nível salarial” e, a partir dos anos 1850, entre a população mais pobre (Augusto, 2014, p. 48). Tal fenômeno foi chamado por Tinhorão (2005, p. 195) de “democratização do piano”. Em decorrência desse maior acesso, houve uma disseminação do instrumento, que passou a aparecer em locais onde até então incomuns:

salas dos bairros mais modestos, distantes das mansões, as gafieiras das camadas populares – onde a presença do piano era fundamental para animar os bailes –, os palcos das orquestras de teatro de revista, as casas de chá, as confeitarias, cafés-cantantes, os restaurantes, os bares, as casas de música e instrumentos, as academias, as escolas de danças de salão, os bordéis [...], enfim, uma ampla gama de novos espaços. (Rosa, 2014, p. 36)

Essa abundância de pianos na cidade rapidamente levou ao aparecimento de um profissional que veiculasse a música popular urbana em voga através do piano nos novos espaços de entretenimento: os pianeiros. A necessidade dessa nova classe profissional se deve ao fato de que outros tipos de pianistas não se encaixavam para tais atividades. De um lado, os pianistas com repertório clássico-romântico, já que os ideais e repertórios da formação tradicional não eram compatíveis com o cotidiano pianeiro. De outro, as moças “bem-nascidas”,

chamadas de sinhazinhas, também não poderiam assumir tal espaço, já que o incentivo para a prática pianística era restrita ao ambiente doméstico (Rosa, 2014).

### Apropriações e controvérsias sobre o termo

Em 1963, Pinto se referia aos pianeiros nos seguintes termos: “compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados, e que, *na época*, eram conhecidos por pianeiros” (Rosa, 2014, p. 53, grifo meu). Embora afirme que os pianeiros eram chamados por esse termo, o autor não fundamenta sua declaração. Segundo Rosa (2014, p. 53), esta é uma característica de autores do período: não evidenciam a origem do termo e consequentemente dão a impressão de que seu uso era comum na época desses músicos. Tinhorão (2005, pp. 196–197), escrevendo em 1976, segue essa linha ao comentar sobre o surgimento da nova profissão: “o tocador de piano possuidor de pouca teoria e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar (algo depreciativamente) de *pianeiro*”. Já para Diniz, em 1984, o termo surgiu no fim do século XIX para designar o músico que tocava piano sem formação musical (Bloes, 2006, p. 62). Tal concepção, apesar de nunca esclarecida, parece ter formado certo consenso entre pesquisadores. Até trabalhos mais recentes deixam transparecer a ideia da ocorrência antiga do termo e seu inerente caráter pejorativo. Entretanto, assim como Pinto, não apresentam qualquer fundamentação para suas afirmações. É o caso, por exemplo, de Almeida (1999, p. 72): “O termo *pianeiro* surgiu para designar um tipo de músico que apareceu principalmente no Rio de Janeiro da segunda metade do século passado. [...] Durante muito tempo, o termo *pianeiro* apresentou forte caráter pejorativo, minimizando de maneira preconceituosa o real valor destes pianistas”. Marçílio (2009, p. 21) também segue a mesma linha: “Pianeiro foi um termo utilizado para designar um tipo de músico que apareceu principalmente na cidade do Rio de Janeiro e tocava piano, geralmente de ouvido. Tratava-se de um termo de cunho depreciativo para o pianista que tocava a música popular”.

Augusto (2014, p. 48) também afirma: “Esses intérpretes logo foram chamados de pianeiros, termo de conotação algo pejorativa, uma vez que se contrapunham na escala social estes músicos populares aos de formação erudita, que executavam o repertório clássico-romântico e, por isso, chamados de pianistas”. Por fim, Zimbres (2019, p. 175) também compreende o surgimento precoce e pejorativo do termo: “O neologismo ‘pianeiro’ surge no Brasil do século XIX em referência a um tipo de músico intuitivo, de pouca instrução, que tocava ‘de ouvido’ o repertório popular da época em ambientes comerciais”.

Acerca da origem do termo, Rosa (2014, p. 46) alega que a ocorrência mais antiga da palavra encontrada até então foi de uma publicação do jornal *Correio da Manhã* em 1926, quando José Barbosa da Silva, o Sinhô, era chamado com desdém de “pianêro” numa canção de Cícero de Almeida, o Baiano. Rosa (2014, p. 47) defende que se tratou de um uso isolado, já que os jornais da época não faziam menção ao termo “pianeiro” (os anúncios se referiam a “pianistas”) e não foi encontrado nenhum uso do termo se referindo a músicos conhecidos posteriormente como pianeiros, tanto os que ainda estavam vivos como os já falecidos. Almeida, biógrafo de Ernesto Nazareth, também afirma desconhecer o uso do termo durante o século XIX, apenas a partir dos anos 1940. A mesma ausência é notada no livro de Pinto (1978), escrito em 1936. Em suas memórias sobre pessoas ligadas ao choro, o autor cita músicos conhecidos hoje como pianeiros, porém usando expressões como “pianista chorão” e “chorão no piano”. Defendendo sua tese de que o termo não era recorrente nem conhecido até as décadas iniciais do século XX, Rosa (2014, pp. 48–49) apresenta ainda outros textos do período nos quais não se encontra o termo “pianeiro”. Dessa forma, Rosa (2014, p. 51) conclui que houve uma classificação *a posteriori* de músicos do século XIX e início do XX como pianeiros, já que um uso mais significativo do termo passou a ocorrer a partir de 1939. Nesse ano, Brasília Itiberê, em sua conferência *Ernesto Nazareth na música brasileira* (publicada em 1946), emprega o termo para destacar a figura do “pianeiro carioca”, aproximando a figura do pianeiro a de maestro popular (Rosa, 2014, p. 50). Embora Diniz (1963), Machado (2007) e Sandroni (2001) afirmem que Itiberê cunhou o termo, Madeira (2016) e Rosa (2014) defendem que, na verdade, houve uma inauguração do uso da palavra com uma acepção bem definida, já que Itiberê não inventou o termo, mas apropriou-se dele e o ressignificou ao ressaltar a função social desempenhada por esses músicos.

De fato, Itiberê (como citado em Rosa, 2014, p. 168) promove uma exaltação dos pianeiros: “conquistavam admirações, tinham fãs, despertavam paixões ferozes – iguais em intensidade às que hoje despertam os astros do cinema ou os cracks de futebol”. A postura do autor abre caminho para que outros também exaltem a figura do pianeiro. De acordo com Rosa (2014, p. 53) um segundo momento da historiografia musical brasileira, a partir da década de 1960, volta-se para o fenômeno da música popular urbana e, na abordagem de diferentes autores, segue o tom de enaltecimento acerca dos pianeiros. É o caso de França (como citado em Rosa, 2014, p. 53), em 1953, para quem os pianeiros “se caracterizam pela extraordinária e peculiar virtuosidade instintiva, por um dom de tocar piano de ouvido, dentro de um estilo próprio e inimitável”. Muricy (como citado em Rosa, 2014, p. 53), em 1963, também valorizava os “pianistas populares profissionais, muita vez hábeis e de talento”. Ainda no mesmo ano, Magalhães (como citado em Diniz, 1963, p. 18) também expressava: “Eram os pianeiros grandes improvisadores e grandes tocadores de valsas, polkas e maxixes, personagens obrigatórios de bailes, casamentos, aniversários e batizados”. Siqueira (1967) considerava os pianeiros “verdadeiros malabaristas do teclado” (Bloes,

2006, p. 62). Para Efege (como citado em ROSA, 2014, p. 55), os pianeiros eram: “exímios executantes, sabendo dar a cada música o seu exato valor melódico e rítmico, dispensavam as sinalizações do pentagrama das partituras e valiam-se de sua fiel riqueza auditiva que os fazia excelentes intérpretes”. Pinto, em 1963, destacava a importância dos pianeiros em relação à transposição da sonoridade dos grupos de choro para o piano e afirmava: “Realizavam essa tarefa os compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados, e que, na época, eram conhecidos por pianeiros” (Rosa, 2014, p. 53). Dessa forma, Zimbres percebe uma ressignificação do termo durante o século XX:

O termo “pianeiro” foi ressignificado, no entanto, com a valorização, já no século XX, da obra de compositores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, nascida nesses ambientes comerciais. Passou, então, a apontar para um gênero, uma linhagem musical que unia os elementos rítmicos de origem africana presentes nas danças populares a características melódicas e instrumentais que remetiam à *Belle Époque* europeia, passando a simbolizar um estágio da cultura nacional associado a uma certa “época de ouro” do Rio de Janeiro. (Zimbres, 2019, p. 176)

Do lado oposto do tom de enaltecimento, alguns autores olham para o termo com uma conotação negativa. Em 1940, um ano após a conferência de Itiberê, Mário de Andrade publica um texto em que assinala um sentido negativo (não inédito) do termo: o de mau pianista. Andrade (como citado em Rosa, 2014, p. 52) descreve os pianeiros como “Gente semiculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo”. Já Afifi Craveiro de Almeida (como citado em Rosa, 2014, p. 54), falando sobre Ernesto Nazareth, chega a fazer uma diferenciação entre um pianeiro, termo “antipático e menosprezível” e um “verdadeiro artista”, com “imaginação criativa, percepção e sensibilidade musical”.

Rosa (2014, p. 54) analisa que, num terceiro momento da historiografia musical brasileira, a partir do fim dos anos 1970, houve um silêncio em relação à figura do pianeiro. Diante disso, o autor percebe que as influências das posições antagônicas de Itiberê e Andrade ressoaram em estudos posteriores:

as abordagens de Itiberê e de Andrade ressoam nas reflexões acerca da figura do pianeiro, as quais ora citam esse músico popular e valorizam-no como profissional intuitivo cheio de habilidade e conhecedor de seu ofício – visão de Itiberê –, ora o tornam invisível, por meio do silêncio, e/ou desvalorizam-no como um músico prático sem domínio de técnica ou teorias musicais, que só “toca de ouvido”, ou seja, como um mero tocador de piano – visão de Andrade. (Rosa, 2014, p. 54)

Dessa forma, fica clara a confusão existente acerca dos pianeiros. Talvez seja nesse sentido a afirmação de Bloes (2006, p. 12) de que o termo “nunca foi retratado com maiores esclarecimentos”.

### Em busca de uma (multi)conceituação

Rosa (2014, p. 23) propõe uma definição para os pianeiros que surgiram no século XIX: “eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (dos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (das salas e terreiros da ‘camada’ pobre), por meio de uma música de entretenimento pago, voltada para os urbanitas”. O autor define o pianeiro primeiramente como uma prática laboral, um ofício: o pianeiro é um profissional de entretenimento musical remunerado. Em segundo lugar, essa atividade tem sua especificidade marcada pela “imersão no cotidiano” e por estar “conjugada a outras atividades” (Rosa, 2014, p. 57). A música feita pelos pianeiros não concorria com a conversação, mas a ambientava. Dessa forma, os pianeiros dificilmente faziam música para serem escutados com atenção:

Os frequentadores das confeitarias e casa de chá, por exemplo, estavam interessados em um momento agradável acompanhado de música. Ir a um restaurante em que um pianeiro estivesse tocando para apenas ouvi-lo, sem almoçar ou jantar, era algo pouco provável. Se fosse essa a demanda da clientela, logo o proprietário do restaurante montaria uma casa de espetáculos e cobraria ingressos para que o público apreciasse aquelas habilidades musicais. Observa-se, então, que a atuação do pianeiro está sempre conjugada a outras atividades. Todas coexistem e, na falta de alguma delas, o resultado fica prejudicado, como um baile, que não acontece se faltar música ou dança. (Rosa, 2014, p. 57)

Nesse sentido, pode-se pensar numa diferenciação entre os termos “pianeiro” e “pianista”. Rosa (2014, p. 55) defende que, quando Itiberê passou a usar o primeiro, estabeleceu-se simultaneamente a identidade e a diferença de ambos: “dizer que é pianeiro, na acepção de Itiberê, equivale a dizer que não é pianista”. Se o ofício de pianeiro é definido pelo local de atuação, o mesmo critério serve para distingui-lo do pianista: enquanto o pianeiro tem sua atuação conjugada a outras atividades, o pianista atua para um público que o escuta atentamente, em salas de concerto que objetivam um distanciamento do mundo e da vida cotidiana (ROSA, 2014, p. 58). Portanto, diferente do que defendiam autores como Andrade e Almeida, a caracterização do pianeiro não se dá no nível técnico:

são atividades distintas, a do pianeiro e a do pianista, e a configuração da diferença entre elas está mais associada ao espaço prioritário onde cada uma é desempenhada do que à capacidade técnica de execução do instrumento. Ambas as atividades utilizam saberes básicos necessários às práticas musicais, mas dispõem de especificidades, e nem por isso se excluem. (Rosa, 2014, p. 58)

Nesse sentido, Zimbres (2019, p. 175) contrapõe os dois termos em relação ao tipo de prática instrumental a que estão relacionadas: “Os dois termos se inserem numa tendência, que ainda hoje vigora, de hierarquizar as

práticas instrumentais, de acordo com seu caráter mais ‘popular’ ou mais ‘culto’, por meio dos sufixos usados para designar seu praticante”.

### Afinal, ainda há pianeiros?

A literatura pesquisada também aponta uma tendência a agrupar os pianeiros em gerações. Tinhorão (2005) separa os pianeiros em 4 fases (Quadro 1), seguidas por Canaud (2013) e Augusto (2014).

Geração	Início	Características	Destaques
1ª	1870	Formação no repertório clássico-romântico e composições com pretensões eruditas	Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth
2ª	Últimos anos do século XIX	Pianeiros autodidatas que tocavam músicas dançantes em bailes. Muitos também eram compositores	Aurélio Cavalcanti, Azevedo Lemos, Chirol, J. Bulhões, J. Cristo, etc.
3ª	Início do século XX	Pianeiros em casas de música, clubes e cinemas. Influência de ritmos norte-americanos	Ary Barroso, Augusto Vasseur, Eduardo Souto, Mário Penaforte, Sinhô, etc.
4ª	Fim dos anos 1930	Arranjadores e componentes de orquestras de estúdio e dança	Bené Nunes, Carolina Cardoso de Menezes, Radamés Gnattali, Vadico, Waldir Calmon, etc.

Quadro 1: Gerações de pianeiros conforme Tinhorão (2005).

Outra problemática decorrente da classificação em gerações é o desaparecimento dos pianeiros. Almeida (1999, p. 73), por exemplo, considera que esses profissionais se extinguíram nos anos 1930, devido à ascensão do rádio e o desaparecimento de “*pianeiros* lendários”. Canaud (2013, p. 60) afirma que a tradição dos pianeiros se perpetuou até os anos 1950, tendo sido interrompida pela “influência do *jazz*, dos gêneros musicais modernos e da *Bossa Nova*”. A autora considera ainda que, a partir dos anos 1960, o termo “pianeiro” foi substituído por “pianista de música popular” ou “pianista popular”. Já Tinhorão enxerga uma transição entre a “tradição do velho piano popular” e os novos pianeiros da bossa nova:

Tradição, aliás, que seria ainda um grupo de pianistas jovens que se encarregaria de retomar num novo plano musical: o da música produzida no escuro das boates, nos anos 1960, sob a forte influência dos modernos gêneros e estilos da música popular norte-americana, principalmente o *jazz*, e que foi chamada de bossa nova. Bossa nova que, por sinal, teria no pianeiro carioca de transição do velho estilo, Antonio Carlos Jobim (1927-1994), a sua maior figura de compositor, e no igualmente carioca João Alfredo, o Johnny Alf (1929), o seu primeiro pianeiro propriamente dito. (Tinhorão, 2005, p. 205)

Rosa (2014) também considera nomes da bossa nova como Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim enquanto pianeiros, embora não faça distinção alguma sobre tipos de pianeiros como os autores anteriormente citados. Aliás esse autor identifica uma linha de continuidade entre a influência do *jazz* em Ary Barroso e Farney: “As características do *jazz* que Ary via com significativo desconforto em sua maneira de tocar agora são assumidas pela geração de Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim como elementos intrínsecos e estruturantes de seus universos sonoros” (Rosa, 2014, p. 212). Indo mais além, Rosa cogita:

Teimosamente, porém, como “cenas de um próximo capítulo”, prossigo para além da finalização formal. E em pensamento, representações de outros tantos pianeiros me rondam, na verdade me comovem. Difícil não pensar em Scott Joplin, não há como esquecer Bola de Nieve, e, entre nós, no tempo presente, o som de Ivan Lins, as performances de Guilherme Arantes, de Eduardo Dussek, e de outros tantos anônimos que resistem às reconfigurações de outra temporalidade, aos quais esta pesquisa pretendeu homenagear. (Rosa, 2014, p. 20)

Dessa forma, Rosa propõe uma expansão na concepção de pianeiro em termos temporais – citando músicos atuantes no século XXI – e territoriais – mencionando o norte-americano Scott Joplin e o cubano Bola de Nieve (Ignacio Jacinto Villa Fernández). A postura atemporal e desterritorializada de Rosa é única entre os autores analisados. O autor ainda explica:

As atividades músico-laborais no decorrer do recorte temporal considerado podem ser entendidas como variadas expressões da experiência pianeira, as quais se inscrevem em múltiplos lugares e, assim, instauram diferentes práticas. É preciso reter ainda as condições sócio-históricas em jogo, que conferem feições peculiares aos gêneros musicais em cada momento e fazem de cada fase uma manifestação singular daquela experiência, que, sendo a mesma, se reveste, porém, dos matizes conjunturais em que se engendra. (Rosa, 2014, pp. 59-60)

Em seu trabalho, Rosa (2014) descreve mudanças na atividade pianeira ao longo do século XX, como, por exemplo, o surgimento das gravações logo no início do século, do rádio em 1922 e da televisão em 1950, que exigiu adaptações por parte desses profissionais. Algumas modificações ocorreram também devido à extinção de funções, como no surgimento do cinema falado em 1929, já que muitos pianeiros perderam o emprego como sonorizadores de filmes, outros continuaram trabalhando com piano nos estúdios que gravavam as trilhas sonoras

e alguns migraram para a carreira de ator, se tornando “pianistas-galãs” (Rosa, 2014, p. 180). Talvez a problemática em torno da continuidade ou não dos pianeiros e a necessidade de classificá-los em gerações venha em decorrência dessas mudanças que a experiência pianeira e seus lugares de atuação sofreram ao longo do tempo, o que confere ainda mais dinamismo para o termo, torna essa classe artística multifacetada.

### Considerações finais

Este trabalho buscou levantar problemáticas envolvidas na literatura acerca dos pianeiros e, diante disso, fica clara a falta de consenso entre os autores elencados sobre as questões levantadas. Há os que reivindicam sua origem ainda no século XIX e os que não encontram fundamento para tal afirmação. Há os que consideram a palavra “pianeiro” como algo depreciativo e outros que a enxergam de forma mais “neutra”. Há os que veem pianeiros na atualidade e os que os consideram extintos. Cada postura adotada reflete pressupostos sobre o que é a prática pianeira. Cabe aqui o alerta de Rosa (2014, p. 55): “As diversas acepções da palavra ‘pianeiro’ são igualmente fortes, mas, muitas vezes, excludentes entre si [...]. Esse caráter lábil da palavra exige que, a cada uso, seu sentido seja, necessariamente, explicitado”.

Longe de colocar um ponto final a qualquer questão, as discussões apresentadas aqui suscitam outras que vão muito além do propósito deste texto. Seria de fato 1926 o ano do registro mais antigo do termo “pianeiro”? Até que ponto essa palavra se aproxima de outras com uso antigo (organeiro, por exemplo) e quais as implicações disso? Os pianistas da atualidade poderiam ser considerados pianeiros? Mesmo em caso afirmativo, quais seriam as consequências tendo em vista as concepções e interpretações pejorativas suscitadas ao longo das últimas décadas? Se pianistas de outros países e épocas fossem classificados como pianeiros, o que isso acarretaria para uma definição do que é ser pianeiro? Como “cenas de um próximo capítulo” – tomando emprestadas as palavras de Rosa (2014) – deixo em aberto tais questões na expectativa da contribuição deste trabalho em futuras discussões.

### Referências

- Almeida, A. Z. (1999). *Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
- Alves, R. (2004, fevereiro 14). A arte de saber ler. *Folha de S. Paulo*, Sinapse, p. 23. Recuperado de: [www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u744.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u744.shtml). Acesso em: 20 jul. 2021.
- Augusto, P. R. P. (2014). Pianistas, pianeiros e o tango brasileiro na *belle époque* carioca: 1870-1920. *Revista Interfaces*, n. 21, v. 2, pp. 46-61.
- Bloes, C. C. A. (2006). *Pianeiros: Dialogismo e polifônica no final do século XIX e início do século XX* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP, Brasil.
- Canaud, F. (2013). *O virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Costa, H. (2005). *Ernesto Nazareth: pianeiro do Brasil*. Rio de Janeiro: ND Comunicação.
- Diniz, J. (1963). *Nazareth – estudos analíticos*. Recife: DECA.
- Machado, C. (2007). *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Madeira, M. T. (2016). *Carolina Cardoso de Menezes, a pianeira* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Marcílio, C. C. (2009). *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, SP, Brasil.
- Marques, A. R. (2017). *Interpretações da música de Ernesto Nazareth: Pianistas, pianeiros e os chorões* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP, Brasil.
- Oliveira, L. C. M. (2017). *Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravação dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Pinto, A. G. (1978). *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Ritto, B. (2016). *O Rio de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Rosa, R. L. (2014). *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cãnone Editorial.
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ.
- Siqueira, B. (1967). *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Casa Bruno Mandarino.
- Tinhorão, J. R. (2005). *Os sons que vêm da rua* (2ª ed). São Paulo: Ed. 34.
- Zimbres, P. (2019). Pianistas ou pianeiros?: duas interpretações do tango *Fon-fon!*, de Ernesto Nazareth. *Orfeu*, v. 4, n. 2, pp. 169-189.

Apesar da tendência musicológica em classificar a obra de Nazareth como erudita ou ao menos diferenciá-la dos pianeiros, a palestra de Itiberê parece ter inaugurado uma aproximação entre o nome de Ernesto Nazareth e sua classificação como pianeiro (e consequentemente a música popular) seguida por autores como Almeida (1999), Bloes (2006), Costa (2005), Marques (2017), Oliveira (2017), Ritto (2016) e Tinhorão (2005).

## Três modos de expressão e sua influência sobre o timing na performance musical: autoestudo sobre *Syrinx* de Debussy

Leonardo Loureiro Winter

UFRGS

leonardo.winter@ufrgs.br

Vinicius Dias Prates

UFRGS

viniciusprates@yahoo.com.br

**Resumo:** A presente pesquisa investiga três modos de expressão – exagerado, normal e sem expressão – e sua influência no *timing* da performance musical de um flautista ao executar a obra *Syrinx*, para flauta solo, de Claude Debussy (1862–1918). Modos de expressão são possibilidades performáticas que permitem variar intenções e características expressivas de uma obra musical. *Timing*, segundo Clarke (1998), refere-se a variações temporais na microestrutura da obra durante a performance musical, estando associada a concepção estrutural da obra pelo performer. A metodologia da pesquisa, um autoestudo com um dos autores da pesquisa, se processou através coletas em laboratório com registro em áudio e vídeo das performances que mapearam as variações no *timing* nos três modos de expressão propostos: exagerado, normal e sem expressão. Como resultados, a pesquisa aponta que modos de expressão influenciam a estrutura temporal e *timing* da obra bem como a movimentação corporal do performer, estando associado às intenções performáticas do músico. A variação dos modos de expressão tem implicações performáticas e pedagógicas no ensino instrumental e auxiliam o performer e/ou professor a comparar modos de expressão e seus diferentes resultados na performance musical.

**Palavras-chave:** Modos de expressão; Timing; Performance; Debussy; Flauta transversal.

### Three expression modes and their influence on timing in music performance: self-study in Debussy's *Syrinx*

**Abstract:** This research investigates three modes of expression – exaggerated, normal and without expression – and their influence on flutist's timing in *Syrinx*, by Claude Debussy (1862–1918). Expression modes are performative possibilities that allow varying intentions and expressive characteristics of a musical work. Timing, according to Clarke (1998), refers to temporal variations in the microstructure of the work during the musical performance, being associated with the performer's structural conception. The research methodology, a self-study, was processed through audio and video recording which mapped the flutist's timing variations on three expression modes: exaggerated, normal and without expression. As a result, the research points out that expression modes influence the timing and the performer bodily movement, being associated with the musician's performative intentions. The variation of expression modes has performative and pedagogical implications on instrumental learning and allow the performer and/or teacher to compare modes of expression and their results on musical performance.

**Key Words:** Expression modes; Timing; Performance; Debussy; Flute.

### Introdução

A presente pesquisa investiga diferenças no *timing* de performance de um flautista registradas em três diferentes modos de expressão – modo exagerado, normal e sem expressão – na obra “*Syrinx*”, para flauta solo, do compositor francês Claude Debussy (1862–1918). *Timing*, segundo Clarke (1998, p. 496), refere-se a variações na “...microestrutura temporal da obra, [...] considerada como uma consequência a partir da concepção estrutural pelo performer”<sup>1</sup>. A possibilidade do performer de provocar variações micro estruturais temporais em performances de uma obra, permitem com que esta, a cada execução, apresente características expressivas distintas que influem na transmissão e recepção da mensagem ao ouvinte. A possibilidade de variação do *timing* da performance musical pode ser utilizada tanto com finalidades didáticas (na simulação e estudo de diferentes performances e na análise de seus resultados interpretativos), quanto em finalidades expressivas (no estudo de diferentes modos de expressão e do fraseado em geral).

### Modos de expressão: conceito e tipologias de modos

Modos de expressão são compreendidos como possibilidades performáticas à disposição do intérprete e que permitem variar intenções e características expressivas na performance de uma obra. Para Davidson (1998, p. 104), uma possibilidade de examinar o conteúdo expressivo de uma performance musical é fornecer intenções expressivas explícitas, ou seja, pedir aos intérpretes para executarem de diferentes maneiras (modos de expressão) e, assim, averiguar suas possíveis consequências na performance.<sup>2</sup> A autora utiliza o modelo de Especificação Cinemática de Dinâmicas proposto por Runeson e Frykholm (1983). Esses autores investigaram



as sensações de comunicação de sentidos, tendo como base um experimento em que os participantes erguem caixas e, através deste gesto, transmitem sensações de diferentes pesos e forças para a tarefa. Cada participante realizou o procedimento em três diferentes modos: *natural*, *emphatic* e *deceptive*<sup>3</sup> (Runeson & Frykholm, 1983, p. 605). Davidson (1998, p. 104), ao transpor esta metodologia para o campo musical, solicita que os participantes de sua pesquisa executem uma obra musical em três modos distintos, denominados como exagerado, projetado (ou planejado) e impassível<sup>4</sup>. Para Davidson (1998, p. 104), o modo projetado (ou planejado) deveria ser o mais consistente com uma situação de performance pública e outros dois modos – exagerado e impassível – equivalentes a situações hipotéticas de ensino, onde o professor solicita ao aluno maximizar ou minimizar as intenções expressivas com finalidade didática. No modo impassível, o performer foi solicitado a minimizar suas intenções expressivas da música; no modo exagerado, o performer foi solicitado a enfatizar a expressividade musical.

Kendall e Carterette (1990, *apud* Clarke 1998, p. 491) utilizam a tipologia neutra, normal e exagerada para diferentes modos de expressão. Os autores afirmam que ouvintes obtiveram sucesso em identificar diferentes intenções expressivas por meio do *timing* e dinâmicas em diferentes instrumentos e que não houve diferenças entre músicos e não-músicos na habilidade para realizar o julgamento perceptivo das performances. Assim sendo, podemos conjecturar que modos de expressão e *timing* estão intimamente conectados e, ao variar os modos de expressão, provocamos mudanças no *timing* do performer ao executar uma obra musical.

Neste trabalho adotaremos as denominações exagerada, normal e sem expressão. Quanto à caracterização das performances, identificamos como performance normal aquela visando uma apresentação pública; sem expressão, como sendo a performance onde são minimizadas dinâmicas, variações de andamento, timbres e características expressivas; e exagerada, a performance onde são maximizadas dinâmicas, variações de andamento, timbre e expressão musical.

### Metodologia

Esta pesquisa foi realizada com um flautista profissional e um dos autores desta pesquisa, escolhido por conveniência e disponibilidade. O flautista, que possui ampla experiência em performance e docência superior de ensino, executou a obra três vezes utilizando diferentes modos de expressão, (exagerado, normal e sem expressão, segundo seu entendimento), gerando três coletas de performances diferentes.

A obra, escolhida pela representatividade e relevância dentro do repertório do instrumento, não apresenta demandas técnicas extremas e possibilita explorar aspectos tímbricos, dinâmicos e expressivos na execução, bem como interpretações relativas ao fraseado, cesuras e agógicas musicais. Os dados coletados foram analisados e discutidos através observações empíricas, tendo como suporte a experiência pregressa dos pesquisadores/autores do artigo – ambos flautistas profissionais e docentes – no campo da performance e do instrumento musical (flauta transversal).

As coletas foram realizadas no Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX) da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em caráter não-ecológico. Para captação dos movimentos do participante, foram fixados em seu corpo e em seu instrumento refletores luminosos. Tais equipamentos são identificados por um sistema de captura de imagens e transformadas em imagens gráficas que representam o corpo e movimento do flautista durante a performance. Com o objetivo de otimizar a precisão dos dados de movimentos, os refletores foram fixados com o participante em trajes de atividade física, conforme mostra a figura abaixo (figura 01, abaixo). Os áudios foram registrados em um celular e, após a coleta, sincronizados com os vídeos.

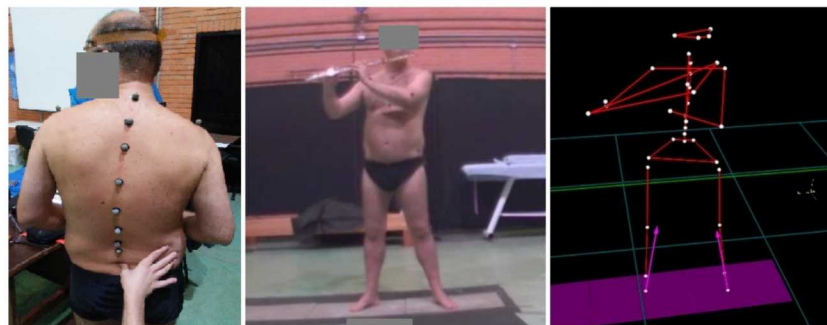


Fig. 1 - Preparação para coleta, execução e tradução gráfica pelo software.

Na figura acima (figura 1), observamos a fixação dos refletores e a tradução gráfica realizada pelo software da performance do flautista. O flautista foi convidado a executar a obra *Syrinx* de Claude Debussy em três modos de expressão com breve intervalo de descanso entre as performances. Este, por sua vez, optou por realizar as três execuções sem auxílio de partitura. A análise de dados da presente pesquisa teve como objeto os 8 (oito) compassos iniciais da obra, conforme mostra o exemplo abaixo:

Ex. 1: Excerto de *Syrinx* para flauta solo de Claude Debussy. Compassos 1 a 8.

## Resultados e discussão

Os dados coletados em laboratório foram analisados através observações empíricas e tendo como embasamento a experiência progressa dos pesquisadores no campo da performance e do ensino instrumental. Os registros dos três modos de expressão podem ser acessados nos seguintes endereços:

- Modo normal ( <https://www.youtube.com/watch?v=o3hl6yAb8A4> );
- Modo exagerado ( <https://www.youtube.com/watch?v=APVIsS-bsXY> );
- Modo sem expressão ( [https://www.youtube.com/watch?v=\\_QyHSAIRPjc](https://www.youtube.com/watch?v=_QyHSAIRPjc) ).

Quanto à performance musical e sua duração – considerado desde o ataque da primeira nota ao ataque da nota no compasso 09 – observamos que a performance em modo exagerado foi a de menor duração (36.179 segundos ao total), comparada com as outras performances (modo normal: 49.789; e modo sem expressão: 39.967 segundos, respectivamente), conforme representado na tabela abaixo:

Modos de expressão	Duração (em segundos)
Exagerado	36.179
Normal	49.789
Sem expressão	39.967

Tab. 1: Duração em segundos de *Syrinx*. Compassos 1 a 8. Modos de expressão exagerado, normal e sem expressão.

A análise dos dados demonstra que a performance em modo normal – a mais extensa em duração com 49.789 segundos – apresenta uma relação mais equilibrada e aproximada de uma situação de performance ecológica, onde a execução do flautista valoriza pausas, cesuras, conexões entre frases e andamento, buscando um *timing* mais equilibrado no fazer musical e valorizando os elementos contidos na superfície musical (pausas, cesuras, frases, conexões entre seções). No modo exagerado, o *timing* do excerto (andamento, fraseado, pausas, cesuras e conexões entre frases musicais) apresenta-se mais comprimido, fazendo com que este modo apresente a menor duração em segundos (36.179 segundos), ou seja, existiu uma maior celeridade nas decisões interpretativas que refletiram-se no modo de expressão do flautista, inclusive quanto à preparação e ataque da nota inicial (conforme pode ser observado no seguinte link : <https://www.youtube.com/watch?v=APVIsS-bsXY>).

Outro elemento que se destaca através da observação do áudio e do vídeo do modo exagerado é a utilização de acentos nas frases musicais, ou seja, o flautista associou o modo exagerado de expressão com a maior utilização de acentos (quando comparado com o modo normal e sem expressão). Já no modo sem expressão, a

conexão entre frases, pausas e cesuras pode ter induzido o performer a diminuir e minimizar o *timing* na performance musical, fazendo com que fraseado, cesuras, respirações, dinâmicas e acentos fossem menos enfatizados. Observa-se também que no modo sem expressão, a movimentação do flautista foi menor do que, comparativamente, com o modo exagerado ou normal: o flautista minimizou os movimentos inclusive na sua preparação e ataque da nota inicial, contrastando com as execuções nos outros modos de expressão, conforme pode ser observado no seguinte link : <https://www.youtube.com/watch?v=QyHSAIRPjc>.

Apesar das diferenças de *timing* observadas nos três modos de expressão apresentadas pelo participante, é possível observar padrões interpretativos recorrentes às execuções, demonstrando a consolidação interpretativa da obra. Para Clarke (1998, p. 492), a estabilidade de performance no tempo pode ser compreendida como a estabilidade da representação da estrutura musical do performer.<sup>5</sup> Ao comparar a citação de Clarke (1998, p. 492) com os áudios e vídeos das coletas, podemos observar que, nos três modos de expressão, o flautista executa as nota Si bemol do primeiro tempo do compasso 1, bem como a repetição da mesma figura no compasso 4, com pulsação mais estendida em proporção às pulsações que aparentemente emprega nas seqüências de cada performance, demonstrando a consolidação interpretativa pelo performer no trecho citado. Outro trecho que demonstra a consolidação interpretativa do performer é o prolongamento da nota Sol bemol (último tempo do compasso 1, em semicolcheia), bem como sua repetição em semicolcheias no compasso 4: sua execução prolongada em todas as execuções caracteriza-se como variação agógica que, apesar de recorrentes, podem ser entendidas como pontos que influenciam as diferenças de execução nos modos expressivos, ou seja, apesar de as intenções interpretativas serem similares nas três performances, tais nuances descritas para as notas Si bemol e Sol bemol diferem no *timing*, estando ligadas às diferenças dos modos de expressão. Nesse sentido, Clarke (1998, p. 493), afirma que performers concordam substancialmente sobre níveis estruturais mais profundos e impõe a marca de sua individualidade manipulando detalhes da estrutura e de sua implementação expressiva<sup>6</sup>. Portanto, a manipulação e variação do *timing* nos modos de expressão influenciaram a performance musical, estando *timing* e modos de expressão interconectados.

Da mesma forma, as execuções aparentemente não mesuradas das notas longas dos três últimos compassos do excerto se caracterizam como elementos recorrentes nas performances do participante. Independente do caráter métrico, este elemento temático da obra foi executado com menor duração no modo exagerado, sendo sua execução mais longa no modo normal. Tais variações descritas anteriormente sobre os compassos 1 e 3 do excerto, como estes referentes às notas longas finais do trecho também nos remetem à afirmação de Clarke (1998) de que "...mudanças na expressão, sejam espontâneas ou resultantes de instrução, são uma consequência do fato de que estruturas musicais podem ser interpretadas em uma variedade de caminhos" (Clarke, 1998, p. 492)<sup>7</sup> e que "...variações expressivas na flutuação do tempo não possam ser compreendidas como um padrão aprendido e aplicado a cada peça, mas originadas do entendimento do performer sobre a estrutura musical" (Clarke, 1998, p. 492)<sup>8</sup>. Assim sendo, podemos afirmar que as variações de *timing* no excerto em questão estão relacionadas a diferentes modos de expressão, mas que mantém uma estrutura musical sedimentada e consolidada pelo entendimento do flautista.

## Conclusão

Diferentes modos de expressão mostraram uma relação com o *timing* utilizado pelo flautista. O modo exagerado apresentou menor duração temporal e maior movimentação corporal, com preparação mais rápida para o início da obra, comparada com outros modos de expressão. O fraseado musical apresenta-se mais anguloso e direcional, ao ser comparado com os modos de expressão normal e sem expressão. As fermatas e pausas foram minimizadas, tornando a expressão geral do excerto mais angulosa, com utilização de acentos mais pronunciados, principalmente no início de frases.

No modo normal, com maior duração de tempo - em comparação com os outros dois modos de expressão e que equivale a uma situação de performance natural - observou-se uma menor movimentação na preparação corporal e ataque da primeira nota do que na comparação com o modo exagerado. O fraseado e desenho melódico valorizaram o texto musical na performance, as pausas e cesuras foram valorizadas e a acentuação no início de frases minimizadas (comparado com o modo exagerado). Já no modo sem expressão, onde a duração temporal do excerto foi maior do que no modo normal, mas menor do que no modo exagerado, observamos pouco movimento na preparação corporal e nos movimentos do flautista para iniciar a peça. Embora o fraseado tenha sido, em geral, regular e proporcional às outras execuções, as pausas e cesuras foram minimizadas, sem valorizar a separação das seções e utilização de acentos menos pronunciados (comparado com os modos exagerado e normal). Com isso, a interpretação no modo sem expressão tornou-se mais linear e plana do que nas outras performances. Apesar das variações de *timing* relacionadas aos diferentes modos de expressão no excerto, a estrutura musical da obra mostrou-se sedimentada e consolidada na interpretação musical como um todo, com pontos comuns independentes dos modos de expressão.

Estudar modos de expressão tem implicações na performance e na pedagogia do ensino instrumental: através das diferentes possibilidades de expressão são variadas e enfatizadas o *timing* de performances musicais.

Este estudo poderia ser replicado com mais participantes para verificarmos se essas variações são consistentes entre diferentes músicos e quais resultados são produzidos entre *timing* e modos de expressão.

## Referências

- Clarke, Eric. (1998). Rhythm and Timing on Music. In: Diana Deutsch (ed), *Psychology of Music*. 2 ed (p.473 – 500). California: Academic Press.
- Davidson, Jane W. (1998). Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. *Psychology of Music*, 21 (2) :103-113.
- Deutsch, Diana (ed) (1998). *Psychology of Music*. 2º ed. California: Academic Press.
- Kendall, R.A.; Carterette, E. C. (1990). The communication of musical expression. *Music Perception*, 8, 129-164.
- Runeson, Sverker; Frykholm, Gunilla . (1983). Kinematic Specification of Dynamics as an informational basis for person-and-action perception: expectations, gender, recognition, and deceptive intention. *Journal of Experimental Psychology: General*, 112 (4), 585-615.

---

<sup>1</sup> "... temporal microstructure that is characteristic of performances of music and is widely regarded as the generative consequence of a performer's conception of musical structure." (Clarke, 1998 , p. 496)

<sup>2</sup> "A simple way to begin to examine the expressive content of musical performance movement is to give the performers explicit expressive intentions-that is, to ask them to perform in particular manners". (Davidson 1998, p.104 ).

<sup>3</sup> Natural, enfático e deceptivo.

<sup>4</sup> Exaggerated, Projected (Planned) and Deadpan. (Davidson, 1998, p. 104)

<sup>5</sup> "The stability of performances over time is thus understood as the stability of a performer's representation of the musical structure" (Clarke, 1998, p. 492).

<sup>6</sup> "...performers agree substantially about the deeper structural levels of a piece of music, and impose the stamp of their own individuality by manipulating the finer details of structure and its expressive implementation." (Clarke, 1998, p. 493)

<sup>7</sup> "changes in expression, either spontaneous or the result of instruction, are a consequence of the fact that musical structures can be interpreted in a variety of different ways" (Clarke, 1998, p. 492)"

<sup>8</sup> "...expressive timing cannot possibly be understood as a learned pattern that is applied to a piece each time it is played, but must be generated from the performer's understanding of the musical structure". (Clarke, 1998, p. 492)

## A poética de Theodoro Nogueira no ciclo *5 Valsas-Choro* para violão solo

Neil Yonamine  
IA/UNESP  
neilyon.guitar@gmail.com

Resumo: Este artigo se constitui em uma síntese dos resultados da dissertação. *As 5 Valsas-Choro do período 1955-1960, para violão solo, de Theodoro Nogueira*, que encontra-se em processo de finalização. Propomos que este trabalho revele elementos característicos da obra para violão de Theodoro Nogueira, em específico, do ciclo *5 Valsas-Choro*. Para tanto, o estudo, realizado em nossa dissertação, consistiu em uma pesquisa que percorreu três caminhos distintos: compreensão do gênero valsa-choro, como resultado das influências sofridas pela prática dos chorões e pela modinha; contextualização biográfica do compositor; e análise musical do objeto, sendo esta centrada sob o prisma da análise motivica e formal das peças, com pontos específicos de investigação sobre os processos harmônicos. Como objetivo principal, deste artigo, elaboramos uma abordagem dos pontos centrais verificados na poética de Nogueira; como suporte conceitual para a poética de um autor, utilizamos o pensamento do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991). Na conclusão, abordamos esse repertório sobre a ótica do idiomatismo instrumental e da dificuldade técnica resultante. Por fim, compreendemos que os resultados encontrados aqui podem servir como base para trabalhos performáticos e/ou analíticos que abordem a obra de Theodoro Nogueira.

Palavras-chave: Theodoro Nogueira. Valsas-Choro. Análise musical. Violão.

### Theodoro Nogueira's poetics in the *5 Valsas-Choro* cycle for solo guitar

Abstract: This article summarizes the results of the dissertation *As 5 Valsas-Choro do período 1955-1960, para violão solo, de Theodoro Nogueira*, which is in the finalization phase. We propose that this work reveals characteristic elements of Theodoro Nogueira's guitar work, in particular, from the cycle *5 Valsas-Choro*. Therefore, the study, carried out in our dissertation, consisted of a research that followed three different paths: comprehending the *valsa-choro* genre, as a result of the influences suffered by the practice of *chorões* and the *modinha*; biographical contextualization of the composer; and musical analysis of the object, which is centered on the motivic and formal analysis of the pieces, with specific points of investigation about the harmonic processes. As the main objective of this article, we elaborate an approach of the central points verified in Nogueira's poetics; as conceptual support for the poetics of an author, we use the thought of philosopher Luigi Pareyson (1918-1991). In conclusion, we approach this repertoire from the perspective of instrumental idiom and the resulting technical difficulty. Finally, we understand that the results found here can serve as a basis for performance and/or analytical works that address the work of Theodoro Nogueira.

Keywords: Theodoro Nogueira. Valsas-Choro. Musical Analysis. Guitar.

### Introdução

Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002), compositor de Santa Rita do Passa Quatro, interior do estado de São Paulo, está inserido dentro da escola de composição de Camargo Guarnieri (1907-1993).

Sua obra abrange diversas formações, incluindo: cinco sinfonias, uma missa, nove quartetos de cordas, canções e peças para instrumento solo – dentre elas, uma produção significativa para violão.

Segundo levantamento realizado pelo professor e violonista Edelton Gloeden (2002, p. 32), Nogueira foi o compositor brasileiro que escreveu a maior quantidade de ciclos para violão solo, no período de 1944-1975, contendo um total de cinco obras editadas e publicadas: *5 Valsas-Choro* (1955-60), *6 Brasileiras* (1957-59), *12 Improvisos* (1958-59), *4 Serestas* (1959) e o *Concertino para violão e orquestra* (1969).

Além das obras disponíveis comercialmente, o compositor deixou duas transcrições para violão de obras autorais para piano, *Ponteio* (1949) e *Canto Caipira n.º 5* (1954); três miniaturas originais para violão, *Caçada de Tatu* (1979), *Estória de Assombração* (1979) e *O Remédio que Cura Tudo* (1979); e, por fim, nas décadas de 1980 e 1990, revisita os gêneros das obras escritas anteriormente, e compõe mais quatro Brasileiras, seis Serestas e cinco Valsas-Choro.

Segundo João Nogueira, filho de Theodoro, a majoritária produção para violão era fruto das suas amizades. Ele tinha como alguns de seus amigos próximos os violonistas Geraldo Ribeiro (1939-), Carlos Barbosa-Lima (1944-) e Ronel Simões (1919-2010), que o incentivavam a escrever para o instrumento (NOGUEIRA, J., 2017).

O principal instrumento de Nogueira, em sua carreira como intérprete, foi o violino, mas ele tinha o piano como ferramenta de apoio para o seu processo composicional. Curiosamente, não possuía conhecimento profundo sobre a arte de tocar violão. Segundo Geraldo Ribeiro (2017, 2021), ele, provavelmente, não saberia nem mesmo afinar um violão e o seu instrumento preferido era a viola caipira de dez cordas, e a denominava como *Viola Brasileira*.

O objetivo geral, desse artigo, é trabalhar a obra de Theodoro Nogueira, em específico, o ciclo *5 Valsas-Choro*. Para tanto, apresentaremos: um panorama desse ciclo, contendo informações editoriais, gravações e

uma concepção do gênero valsa-choro para o próprio compositor; e aspectos integrantes da poética de Nogueira.

Como aspectos importantes, que incidiram sobre nosso olhar analítico, observamos as principais influências entre os meios erudito e popular, com enfoque na compreensão do gênero valsa-choro. Uma síntese, desse entendimento, pode ser encontrada em nosso artigo *Theodoro Nogueira e as Valsas Chôro: contextualização e análise da Valsa Chôro n. 1* (2020).

### 1. O ciclo 5 Valsas-Choro para violão solo

O ciclo 5 *Valsas-Choro* foi composto entre 1955/60, com edição da *Ricordi Brasileira*, em 1971. Apenas duas Valsas receberam uma gravação oficial: a *Valsa-Choro n.º 4*, realizada pelo violonista Milton Nunes (1925-2006), em seu LP *Recital*, para o selo *Chantecler*, em 1961; e a *Valsa Choro n.º 5* através do registro do violonista Carlos Barbosa-Lima, também para a gravadora *Chantecler*, em 1959.

Em seu programa para a Rádio Cultura FM, Fabio Zanon (1966-) comenta que as 5 *Valsas-Choro* para violão são:

[...] possivelmente suas obras mais introspectivas e de linguagem mais hermética. São uma verdadeira antítese das extrovertidas e expansivas Valsas homônimas de Mignone. Parece aqui que o autor está mais tocando uma valsa para si, que escrevendo algo para ser ouvido por alguém (ZANON, 2007).

Em busca de uma compreensão mais profunda sobre a valsa-choro para Nogueira, trazemos para a discussão o artigo jornalístico intitulado *O Longo Caminho da Valsa do Choro*, escrito para o jornal *A Gazeta*, da cidade de São Paulo, em 1970. Nesse texto, Nogueira caracteriza dois tipos de valsas-choro, a Cabocla e a Urbana.

A Cabocla é simples, pesadona e rústica, o instrumental em geral é sanfona, violão e clarineta. O acompanhamento sem notas de passagem como diz o chorista (na base do quem-qué-pão), era a orquestra de dança da roça, quase sempre o sanfoneiro ou o clarinetista eram italianos. A Urbana é romântica, cheia de rubatos a maneira de Chopin, a baixaria movimentada, a melodia é contrapontada pela flauta com trinados, arpejos, escalas cromáticas, etc. O instrumental varia muito, em geral é composto de flauta, violino, violão e cavaquinho, é uma valsa para ser ouvida (NOGUEIRA, 1970).

As valsas-choro, de Nogueira, não foram idealizadas para serem dançadas, tratam-se de valsas estilizadas, com objetivo de fruição puramente sonora. Nossa compreensão está de acordo com a visão de Zanon (2007), que as percebe como “algo para ser ouvido por alguém”, e conforme a descrição apresentada pelo compositor, aproximamos essas peças com o tipo Valsa-Choro Urbana. Do ponto de vista do intérprete, esta constatação abre espaço para um uso maior de rubatos, com a presença de elementos que remetem à flauta e ao baixo movimentado.

Assim como Guarneri, Nogueira ambienta essas peças por meio de títulos expressivos, que deixam pistas para os intérpretes trilharem suas leituras. A *Valsa-Choro n.º 1* tem como indicação *Vagoso*; a *n.º 2*, *Expressivo*; a *n.º 3*, *Animado* – como contraste –, e as duas últimas retomam um caráter que tende para o melancólico, com as indicações *Lentamente* e *Saudoso*.

Formalmente, as *Valsas-Choro n.º 1,3,4 e 5* são constituídas por três Partes, configurando a estrutura A-B-A'. A *Valsa-Choro n.º 2* apresenta-se como uma exceção, moldada sobre a forma binária composta A-B, com a retomada da Parte A reduzida como subseção da Parte B.

Posteriormente, em 1987, Nogueira compôs uma segunda série de cinco valsas-choro. Apesar de se tratar de um novo ciclo, o compositor numera a coleção como *Valsa-Choro n.º 6 a 10*. Curiosamente, são as únicas composições de Nogueira para violão que não possuem uma dedicatória. Segundo Ribeiro (2021), as peças do primeiro ciclo de valsas foram dedicadas para amigos próximos e músicos amadores, com a exceção de Milton Nunes.

### 2. A poética de Theodoro Nogueira no ciclo 5 Valsas-Choro

Os resultados advindos deste estudo nos conduzem para uma síntese das características da poética composicional de Nogueira nas 5 *Valsas-Choro* (1955-60) e, para tanto, o pensamento do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991) nos auxilia para essa reflexão. Segundo esse autor, a poética é concebida como:

À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte, mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte. Embora em linha de princípio todas poéticas sejam equivalentes, uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia. A definição de um conceito de poética é muito útil ao crítico, antes de tudo porque esclarecer a poética de um artista, isto é, colher sua espiritualidade no ato de individualizar-se num gosto de arte, colher este gosto no ato de manifestar-se na sua eficácia normativa e operativa e colher estas normas e estas operações no ato de concretizar-se em obras, é um dos melhores trabalhos que o crítico pode fazer (PAREYSON, 2001, p. 18).

Com base nessa concepção, compreendemos que a poética de um compositor pode ser relacionada aos seus traços característicos de escrita, ou seja, de sua escritura. No âmbito analítico, é baseada na identificação dos procedimentos técnico-composicionais utilizados pelo compositor, que expressam sua personalidade artística e seus caminhos trilhados até alcançar seu ideal e confeccionar sua obra.

A partir da nossa análise das 5 *Valsas-Choro*, identificamos quatro aspectos principais da poética de Nogueira: 1) preferência pelo procedimento de variação/transformação motivica; 2) presença de sonoridades que remetem à viola caipira; 3) apreço por possibilidades harmônicas tonais e/ou modais mais abertas e ambíguas; e 4) uso intenso de texturas contrapontísticas.

### Variação/transformação motivica

Como referenciais teóricos dos processos analíticos, nossos principais interlocutores foram Arnold Schoenberg (1874-1951) e Rudolph Reti (1885-1957).

A partir do pensamento de Schoenberg, podemos compreender possíveis maneiras nas quais os motivos são construídos, conectados e como podem ser utilizados na construção de frases, sendo que, a partir da análise desses materiais, a estrutura formal se torna observável.

Reti, por sua vez, acreditava que o processo de elaboração temática/motivica era o cerne da composição musical. Em seu livro *The Thematic Process in Music* (1951), os mais diversos procedimentos utilizados para variar um tema ou motivo são apresentados. O autor compreendia que a partir do entendimento mais profundo dos processos temáticos, o conteúdo formal e estético-dramático se torna mais transparente (RETI, 1978, p. 3).

No ciclo 5 *Valsas-Choro*, o recurso da variação/transformação motivica é o pilar central da poética de Nogueira e, por isso, consideramos esse procedimento como sendo a força motriz da escrita desse compositor. Essa constatação se deu após compreendermos que o desenvolvimento das linhas, através dos motivos, é responsável pela condução da construção fraseológica, bem como pela articulação da estrutura formal das Partes.

Como exemplo, observaremos os procedimentos apresentados na Parte A (c. 1-15) da *Valsa-Choro n.º 3*. No primeiro compasso, Nogueira apresenta o motivo principal, gerador das variações que acontecerão durante a peça. Formado por uma bordadura inferior, seguida de um movimento descendente por graus conjuntos, totalizando um âmbito intervalar de 5.<sup>a</sup>.



Ex.1: Motivo Principal – *Valsa-Choro n.º 3*

A Parte A, dessa peça, pode ser dividida em 4 segmentos de frase. As semifrases Aa (c. 1-3) e Ab (c. 4-6) compartilham a mesma estrutura: os dois compassos iniciais apresentam o motivo principal com um contraponto com a voz inferior, e o terceiro compasso manifesta um movimento isolado da voz inferior, realizado através de movimentos ondulares. A semifrase Ab trata o motivo a partir de uma transposição, em sua totalidade, para uma 6.<sup>a</sup> menor acima. Esse tratamento motivico é, segundo Schoenberg, uma forma literal de variação, na qual a estrutura original é preservada (2015, p. 37).



Ex.2: Semifrase Aa – c. 1-3



Ex.3: Semifrase Ab – c. 4-6

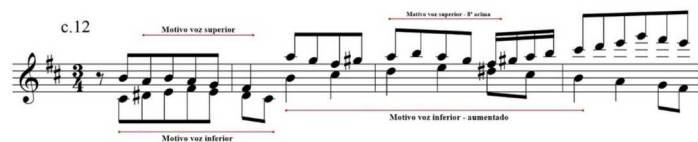
A semifrase Ac (c. 7-11) engendra variações a partir de um fragmento do motivo inicial. Nogueira elimina as notas do primeiro compasso e, com isso, resulta na figuração de duas colcheias e uma mínima,

caracterizando o ritmo anapéstico variado, com o valor longo quadruplicado em relação à nota mais breve. Essa forma motivo é apresentada por três vezes consecutivas.



Ex.4: Semifrase Ac – c. 7-11

A semifrase Ad (c. 12-15) apresenta um contraponto imitativo. Na voz superior do compasso 12, Nogueira apresenta a seguinte figura: bordadura superior, seguida de movimento descendente. No compasso 14, a mesma figura ocorre em uma transposição oitava acima. Na voz inferior, temos uma figuração ondular (c. 12-13) com sete notas, sendo essa variada por aumentação nos compassos 13 e 14. Esse “novo” material motivico apresenta uma construção similar com os elementos trabalhados anteriormente.

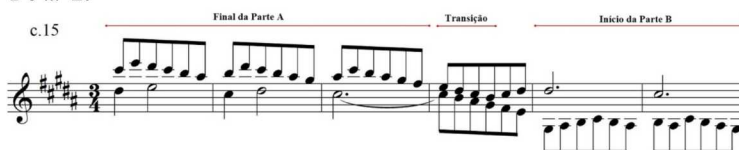


Ex.5: Semifrase Ad – c. 12-15

### Sonoridade da viola caipira

As obras para violão de Nogueira, têm a sensibilidade da música paulista, trazem a recordação da conhecida ‘música caipira’ (GLOEDEN, 2002, p. 22). Essa percepção é evidenciada através do uso de intervalos harmônicos paralelos, proporcionando uma alusão à sonoridade da viola caipira. Os intervalos de 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> são recorrentes, e para o compositor “a quarta é a mesma que a terça, só que desafinada, para dar a atmosfera do povo do interior cantando, porque quando eles cantam em terça às vezes desafinam, cantando em quarta” (RIBEIRO, 2017).

Além da sonoridade que reverbera essa tradição proveniente da viola caipira e do canto em dupla dos violeiros, os intervalos harmônicos paralelos são utilizados, frequentemente, como elemento conector, seja entre frases, seções ou Partes, e, com isso, carregam em si uma função transitivo-conclusiva com uma sonoridade característica. A seguir, trazemos dois exemplos dessa possibilidade composicional, presentes nas *Valsas-Choro n.º 1* e *n.º 2*.



Ex.6: Transição entre as Partes A e B com terças paralelas – *Valsa-Choro n.º 1*



Ex.7: Quartas paralelas como conexão entre os membros de frase – *Valsa-Choro n.º 2*

Geraldo Ribeiro, ao relatar sobre algumas características fundamentais para a interpretação das *Valsas-Choro*, aponta que a música de Nogueira se aproxima da simplicidade do campo e do choro, e declara “a pessoa não pode tocar uma música do Theodoro Nogueira pensando em música europeia [...] Tem que pensar na viola dos sertanejos, pensar nos choros, em um ambiente simples do choro e da viola. Não pensar em cidades” (RIBEIRO, 2021).



## Harmonia

Nestas 5 *Valsas-Choro*, Nogueira apresenta um instigante pensamento harmônico, afastando-se das funções tonais hierárquicas (tônica, subdominante e dominante) e de cadências que evidenciam a tonalidade. Curiosamente, a *Valsa-Choro n.º 3* é a única peça que encerra com uma cadência mais perceptível: trata-se de uma cadência plagal; contudo, os acordes não possuem 3.ª e são acrescidos de 2.ª Maior.



Ex.8: Cadência plagal – *Valsa-Choro n.º 3* – c. 47-48

Sua harmonia ocorre como reflexo de uma concepção que prioriza o desenvolvimento de linhas contrapontísticas e, a partir disso, cria uma abertura para o uso de diversos empréstimos modais.

O uso de modos distintos, simultaneamente, além das ambiguidades possíveis em um plano vertical, aponta para uma quase autonomia harmônica das linhas, proporcionando uma gama de sonoridades particulares. Apesar dessa pluralidade modal, especialmente nas *Valsas-Choro n.º 2* e *n.º 4*, o compositor elege centros gravitacionais que geram diversas possibilidades escalares.

Na *codeta* da Parte A, presente na *Valsa-Choro n.º 2*, as notas realizadas pela voz superior (c. 24 e 28) apontam para um Fá frígio. Paralelamente, o movimento da voz inferior apresenta uma escala de Láb menor natural (circulada na figura), aproximando-se do centro gravitacional da Parte B, sendo essa construída sobre uma armadura de clave que corresponde as tonalidades Láb Maior/Fá menor.



Ex.9: *Codeta* (Parte A) – *Valsa-Choro n.º 2* – c. 24-28

Como exemplo da *Valsa-Choro n.º 4*, podemos observar que o primeiro membro da frase inicial (c. 1-3) manifesta-se pela sobreposição de duas possibilidades escalares distintas. A voz superior (c. 2-3) apresenta um Sol# frígio e, paralelamente, a voz inferior apresenta a escala de Mi menor com 6.ªM e 7.ªM, mesmo na descendente, também conhecida como escala Bachiana.



Ex.10: Primeiro membro da frase inicial – *Valsa-Choro n.º 4*

Modulações harmônicas mais tradicionais (I-vi), e a exploração do ambiente sonoro entre os modos Maior e menor homônimos são encontradas nas outras valsas. Na *Valsa-Choro n.º 1*, Nogueira transita entre as tonalidades de Sol# menor e Si Maior; a *Valsa-Choro n.º 3* apresenta o mesmo pensamento, e apresenta-se entre Ré Maior e Si menor. Por fim, a *Valsa-Choro n.º 5* opera entre os modos Maior e menor com centro em Mi.

## Textura contrapontística

Através dos exemplos abordados até o momento, podemos observar uma constante presença de texturas contrapontísticas. No entanto, apresentaremos um momento específico em que Nogueira confirma o seu apreço pelas texturas polifônicas.

A Parte A' (c. 28-48), da *Valsa-Choro n.º 3*, é urdida com base em dois motivos: principal (ex. 1) e secundário (ex. 11). O motivo principal é apresentado desde o primeiro compasso da peça. O motivo secundário, por sua vez, é inserido nessa Parte, constituído por sete notas e realiza um movimento ondular, que pode variar em seu sentido – pode começar ascendente/descendente e terminar em uma de suas possibilidades.

Ex.11: Motivo secundário – *Valsa-Choro n.º 3*

A alternância entre os dois motivos é evidente, com uma predominância do motivo secundário. Essa alternância ocorre de maneira semelhante às Invenções a duas vozes de J. S. Bach (1685–1750). Para facilitar a localização desses motivos, durante essa Parte, apresentaremos uma figura com a indicação de todas as entradas dos motivos principais e secundários.

Ex.12: Parte A' - *Valsa-Choro n.º 3* - c. 28-48

Para finalizar a peça (c. 46), Nogueira retorna para o motivo principal, em uma variação mais próxima do original, com acréscimo textural de uma voz inferior realizando o motivo secundário. Esses dois motivos, que aparecem simultaneamente, podem ser compreendidos como um resumo motivico da peça, no qual Nogueira deixa explícito que essas foram as estruturas principais utilizadas.

### Conclusão

Para finalizarmos esse artigo, observaremos esse ciclo através da ótica do idiomatismo instrumental e da sua dificuldade técnica resultante.

A escrita polifônica apresenta uma dificuldade, própria da natureza do contraponto, que se encontra na apropriada condução das vozes. Em princípio, isso não seria uma dificuldade para a prática violonística, e, para obtermos uma visão mais completa, precisamos associar essa escrita com outros elementos da fundamentação técnica do instrumento, tais como: escolha de tonalidades e digitações, e uso de recursos idiomáticos.

No primeiro aspecto, ressaltamos que o repertório violonístico apresenta uma recorrência de algumas armaduras de clave, com até quatro sustenidos ou dois bemóis. Essa reincidência é fruto da construção e afinação do instrumento, na qual essas opções favorecem um uso mais intenso de cordas soltas, colaborando com uma sonoridade mais ampla e um legato mais acessível.

Paralelamente, o emprego de tonalidades com diversas posições “presas” dificulta a obtenção de um legato que se aproxime de um caráter vocal e de uma sonoridade rica em harmônicos agudos, resultando em um timbre escuro. Do ponto de vista técnico, implica em um condicionamento apurado da mão esquerda, que requer uma grande quantidade de aberturas e pestanas.

Aproximando essa discussão das 5 *Valsas-Choro*, observamos que as escolhas de tonalidades realizadas por Nogueira podem ser associadas com a procura de sonoridades específicas, que ecoem o caráter desejado, estando o compositor despreocupado, talvez, com as possíveis dificuldades técnicas resultantes. Como exemplo, as tonalidades de Sol# menor/Si Maior, presentes na *Valsa-Choro n.º 1*, colaboram com uma sonoridade velada, proporcionada pelo uso majoritário de posições presas, enfatizando o caráter *Vagoso*, e contribuindo com a percepção de um repertório mais intimista, que não procura se valer por um timbre expansivo.

Edelton Gloeden acredita que, justamente, o pensamento contrapontístico pode ser um dos motivos para a ausência das obras de Nogueira no repertório violonístico, e isso ocorreria porque essa escrita apresentaria uma dificuldade técnica instrumental não proporcional ao rendimento sonoro (GLOEDEN, 2002, p. 22).

Por outro lado, temos a *Valsa-Choro n.º 3*, que apresenta o maior andamento no ciclo e indicação de caráter *Animado*, que pode ser associada a uma sonoridade expansiva e brilhante. Portanto, uma escolha de tonalidade que aproveite de uma reverberação natural do instrumento seria esperada, e Nogueira emprega o Ré Maior, confirmando a expectativa. Além disso, utiliza uma *scordatura* com a sexta corda em Ré, ampliando o registro e adicionando mais uma corda solta que integre as notas dessa tonalidade. Contudo, essa peça apresenta uma grande quantidade de saltos, cuja dificuldade técnica é enfatizada pela velocidade. Apesar disso, a escolha da tonalidade confirma uma compreensão técnica que favorece o caráter da peça a partir de recursos instrumentais.

Cotejando a música de Nogueira com os recursos idiomáticos implícitos e explícitos, tais como definidos por Scarduelli (2007), percebe-se quão particular é o pensamento técnico violonístico empregado por Nogueira. A exploração de recursos idiomáticos explícitos, “aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais” (Scarduelli, 2007, p. 143), também não aparece com frequência na poética desse compositor.

Ele se afasta de sonoridades produzidas pelos usos característicos do instrumento, tais como: arpejos com padrões de mão direita, tremolos, rasgueados, escalas rápidas, paralelismos de mão esquerda, e nota pedal em corda solta. Em nenhum momento ocorrem concessões para o uso de elementos que chamem a atenção pelo efeito sonoro; sua escrita prioriza o rigor da textura contrapontística.

Considerando essa discussão, compreendemos que a musicalidade de Nogueira não se manifesta através da expressividade sonora que encontramos, frequentemente, no repertório violonístico, aumentando a dificuldade de sua popularização e inclusão no repertório habitual de estudos e de concertos. Sobre esse aspecto, Gilson Antunes comenta:

Outro motivo é a dificuldade extrema de muitas de suas músicas. Creio que os violonistas acham melhor gastar toda essa energia em alguma obra já estabelecida do repertório. A fama desse compositor, aliás, acaba precedendo esse julgamento: eu sempre ouvi, desde adolescente, que esse repertório era muito difícil de ser tocado e também de difícil escuta, e essa opinião vem sendo recorrente desde então (ANTUNES, 2017, p. 150).

As tramas polifônicas exigem que cada peça receba uma dedicação do intérprete para encontrar as melhores resoluções técnicas, que favoreçam a fluência do discurso e inteligibilidade das vozes. Acreditamos que uma digitação planejada e coerente pode trazer uma nova luz para as peças desse compositor, possibilitando uma interpretação efetiva e que não sacrifique elementos musicais para facilitar o aspecto técnico-instrumental.

Finalizando, esperamos que as nossas discussões contribuam para a compreensão desse repertório, ampliando o possível interesse da realização dessas obras, tanto no ambiente performático quanto acadêmico.

## Referências

- Antunes, G. (2017). Entrevista com Gilson Antunes por Lais Fujiyama. Online. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>
- Gloeden, E. (2002). *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Nogueira, A. T. (1970, outubro 05). O longo caminho da Valsa do Choro. *A Gazeta*.
- Nogueira, J. (2017). Entrevista com João Nogueira por Lais Fujiyama. Online. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>
- Pareyson, L. (1997). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Reti, R. (1978). *The thematic process in music*. Westport: Greenwood Press.
- Ribeiro, G. (2017). Entrevista com Geraldo Ribeiro por Lais Fujiyama. Tatuí, SP, Brasil. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>
- Ribeiro, G. (2021). Entrevista com Geraldo Ribeiro por Neil Yonamine. Online.
- Scarduelli, F. (2007). *A obra para violão solo de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Schoenberg, A. (2015). *Fundamentos da composição musical* (3.ª ed.). São Paulo: EDUSP
- Zanon, F. (2007, novembro 21). *Violão com Fabio Zanon n. 99*. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2007/11/99-theodoro-nogueira.html>

# Obras de mulheres compositoras para violão: um panorama histórico-estilístico a partir de reflexões sobre música e gênero na universidade

Thaís Nascimento Oliveira  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)  
thaismusica.nascimento@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta dados de pesquisa de mestrado em andamento com o objetivo principal de apresentar um panorama histórico-estilístico de um recorte de obras de mulheres compositoras para violão. O recorte foi selecionado a partir de um levantamento originado por reflexões sobre música e gênero na universidade, considerando revisão de literatura sobre a produção de compositoras, acervos, livros, discos e outras fontes. O panorama de obras nesse contexto será apresentado em diálogo com a análise do currículo de repertório para violão solo na universidade brasileira, instituições federais e estaduais com cursos de licenciatura e bacharelado, a partir dos dados coletados sobre provas específicas de música e do referencial de Scarduelli e Fiorini (2015), que realizaram questionário com docentes desses cursos. A análise e justificativa de escolha do recorte selecionado para conferir um panorama, através de informações das obras e das compositoras, ocorrem a partir de características histórico-estilísticas do repertório no contexto analisado. Tal proposta visa sistematizar informações sobre repertório de mulheres compositoras para violão a fim de contribuir para a renovação de repertório e mais igualdade de gênero no que tange a pesquisa em Práticas Interpretativas e a construção de performances na universidade, sendo interdisciplinar com o campo de música e gênero.

Palavras-chave: Mulheres compositoras. Música e gênero. Violão na universidade. Repertório como currículo. Performance.

## Works by women composers for guitar: a panorama historical-stylistic from reflections on music and gender at the university

Abstract: This work presents data ongoing master's research with the main objective of presenting a panorama historical-stylistic of a selection of works by women composers for guitar. The works were selected from a survey originated by music and gender at the university' reflections, considering a literature review on the production of composers, collections, books, records and other sources. The panorama of works in this context will be presented in dialogue with the analysis of the repertoire curriculum for solo guitar at the Brazilian university, federal and state institutions with licentiate and bachelor's degrees, based on data collected on specific music tests and the referential Scarduelli and Fiorini (2015), who applied a questionnaire with professors of these courses. The analysis and justification for choosing the selected clipping to give a panorama, through information about the works and the composers, occur from historical-stylistic characteristics present in the repertoire of the analyzed context. This proposal aims to systematize information on the repertoire of women composers for the guitar in order to contribute to the renewal of the repertoire and more gender equality with regard to research in the Performance' research and the construction of performances at the university, providing interdisciplinarity with the music and gender's area.

Keywords: Women composers. Music and gender. Guitar at university. Repertoire as curriculum. Performance.

## Introdução

Com dados de pesquisa de mestrado<sup>1</sup> em andamento, o objetivo principal é apresentar um panorama histórico-estilístico de um recorte de obras de mulheres compositoras para violão: *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue* de Mlle Bocquet, *Variazioni Su um tema di Mercadante* de Emilia Giuliani, *Carnaval de Venise* de Madame Sidney Pratten, *Suíte Imperial* de Clarisse Leite e *Impresiones Argentinas* de María Luísa Anido, considerando os períodos barroco, clássico, romântico, brasileiro e latino-americano no século XX. A pesquisa está no âmbito da investigação de repertório de mulheres compositoras que foca na análise com apresentação do levantamento organizado em apêndices conforme períodos históricos (barroco, clássico, romântico, século XX, século XXI, considerando também a prática específica de repertório latino-americano e brasileiro) contendo, dentre outras informações, estilo, datas e endereços eletrônicos das partituras.

O recorte do presente artigo foi selecionado a partir desse levantamento originado por reflexões sobre música e gênero na universidade. Uma análise geral com informações das compositoras e das obras indica, dentre outros aspectos, o que irei enfocar de diversidade histórica e estilística, sendo justificativa para escolha dessas obras e característico do repertório solo praticado no contexto dos cursos de graduação, bacharelado e licenciatura em música de universidades federais e estaduais brasileiras conforme referencial e dados coletados que também indicam a ausência de repertório de compositoras.

O repertório nesse contexto é uma seleção de obras a serem interpretadas durante o curso pelo/a discente trabalhadas em estudos individuais, orientado por professores(as) durante os encontros das disciplinas tronco destes cursos. A constatação da ausência de compositoras nessa prática só foi possível, no caso desse trabalho, devido minha tomada de consciência de gênero a partir do caso emblemático de feminicídio de Mayara Amaral (MS, 1989-2017), violonista e pesquisadora sobre a temática. Amaral (2017) refletiu sobre a desigualdade de gênero na produção musical, apresentando biografia, análise e performances de obras de compositoras brasileiras

para violão da década de 1970, o que me impulsionou a sair da posição de neutralidade quanto ao silenciamento de mulheres no repertório na universidade.

As reflexões sobre o currículo de obras nesse contexto será apresentado a partir da análise do repertório para violão solo na universidade, instituições federais e estaduais, a partir dos dados coletados sobre provas específicas de música e do referencial de Scarduelli e Fiorini (2015), que realizaram questionário com docentes desses cursos; e análise do recorte selecionado de obras de mulheres compositoras a partir de características histórico-estilísticas presentes no repertório do contexto analisado. Tal proposta visa sistematizar informações sobre repertório de mulheres compositoras para violão a fim de contribuir para a renovação de repertório e mais igualdade de gênero no que tange o próprio objeto da performance.

### O repertório para violão nos cursos de licenciatura e bacharelado em música

Pensar sobre os programas musicais que interpretamos requer reflexões sobre como são determinados e impactam no imaginário social pela nossa difusão do repertório através da performance. No âmbito da universidade, os repertórios são parte do currículo a ser cumprido para completar a formação. Sá e Leão (2015), no trabalho sobre educação musical e currículo, afirmam que a escolha do repertório é processo metodológico para construir currículo, no caso do presente trabalho, discutimos essa construção na universidade. Por ser escolhido, o repertório se torna disputa de poder e interesses apoiados nas concepções do que deve ser conservado culturalmente, inclusive os aspectos técnico-musicais que não são universais. Isso se reproduz na performance musical pelos cânones de obras de homens compositores majoritariamente brancos e europeus. Essa estrutura contribui para um imaginário que reproduz a desigualdade de gênero, silenciando as práticas das mulheres e de interseccionalidades considerando também raça e classe.

A pesquisa sobre música e gênero surge dos movimentos feministas impulsionados por lutas desde o direito à vida das mulheres, à participação na sociedade. Dessa forma,

trabalhar nas ações de pesquisa em gênero, de histórias de mulheres ou das epistemologias feministas é trabalhar com a noção de que existe uma relação de poder desigual entre homens e mulheres [e outros gêneros e interseccionalidades como raça, classe] que se materializa no mundo real através da divisão sexual do trabalho, das violências sofridas pelas mulheres e tantos outros". (Neiva, 2018, p.8)

Essa relação de poder desigual se expressa também no repertório musical, por uma prática que ainda exclui as mulheres compositoras. Para o repertório no contexto da universidade, trabalhamos com os dados da pesquisa de Scarduelli e Fiorini (2015) que apresentam um questionário feito com docentes violonistas de universidades federais e estaduais, com cursos de licenciatura e bacharelado, sobre o repertório no ensino de violão. Para buscar mais informações com dados atuais, levantamos o repertório no período posterior dessa pesquisa, de 2016 à 2020 através da análise de provas específicas, que são exames de ingresso que universidades federais e estaduais brasileiras com o violão sendo o instrumento principal em cursos de licenciatura e bacharelado em música solicitam.

A pesquisa de Scarduelli e Fiorini (2015) obteve mais de 90% dessas instituições participantes e 54,2% de professores respondentes. A investigação consistiu em verificar a

existência e aplicação do programa de curso na instituição, formação do professor, seu direcionamento técnico e estilístico, a maneira como aborda técnica e repertório com os alunos e como distribui os conteúdos nos semestres / anos do curso. (Scarduelli & Fiorini, 2015, p.216)

O questionário conteve 9 perguntas sobre essas temáticas como referências de professores na formação, utilização de escola de técnica, repertório e estilos musicais específicos no trabalho como intérprete e docente, e compositores que costumam trabalhar. Segundo Scarduelli e Fiorini (2015, p. 217), 90% dos docentes afirmaram ter programa de repertório no curso onde lecionam, "tomando como base três linhas: renasça-barroco, clássico-romântico, contemporâneo-brasileiro" (Scarduelli & Fiorini, 2015, p.218).

Na pergunta sobre compositores, docentes mencionaram 83 nomes dos quais os mais citados são "compositores renascentistas, barrocos, clássicos, românticos, neoclássicos e modernos, prevalecendo a variedade" (Scarduelli & Fiorini, 2015, p.225). Os autores escolheram citar um recorte de 19 compositores constando os que foram mencionados pelo menos 5 vezes, a exemplo de alguns como Villa-Lobos, Fernando Sor, Johann Sebastian Bach, Leo Brouwer, Mauro Giuliani, Francisco Tárrega. Em relação a uma possível tendência nacional na escolha do repertório, os autores ressaltam

uma declaração de um docente que revela que seu curso é baseado em um triplice orientação, a partir de Sor, Bach e Villa-Lobos, justamente os autores mais citados e que representam os três primeiros em nossa tabela. Isso demonstra, de certa forma, uma unidade no pensamento das instituições brasileiras. (Scarduelli & Fiorini, 2015, p.226)

Essa unidade no pensamento de docentes nessas instituições revela um cânone de repertório musical praticado no violão principalmente a partir dos três compositores Bach, Sor e Villa-Lobos, que também são requeridos em provas específicas, como será mencionado a seguir. Os conteúdos solicitados nas provas, incluindo o repertório, traçam um perfil musical como pré-requisito para cursar a graduação. Assim, o repertório musical exigido na etapa de ingresso é semelhante ao que será abordado e aprofundado durante o curso.

Mapeei editais de quatro universidades de quatro regiões do país (com exceção da região norte por não especificar compositores<sup>2</sup>) para uma amostra mais nacional: UFBA, UFG, UFRJ, e UFRGS, constatando 15 compositores em que 12 desses são citados pelos docentes no questionário. Os compositores com obras requeridas são: Fernando Sor, Villa-Lobos, Johann Sebastian Bach (os três mais citados), Abel Carlevaro, Francisco Tárrega, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani, Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Federico Torroba, Dionísio Aguado, Napoleon Coste, Emilio Pujol, Andrés Segóvia e Isaias Sávio. Não se questiona a importância do alto nível e da diversidade histórico-estilística representada nesses compositores, porém a exclusão da produção de mulheres. No capítulo seguinte, referencio pesquisas que vêm elencando essa produção. Posteriormente, apresentarei obras cujas características musicais, especialmente o foco da diversidade histórico-estilística requeridas no repertório do âmbito analisado, estão presentes no repertório de mulheres compositoras.

### A produção sobre mulheres compositoras para violão no Brasil

Na revisão de literatura, a perspectiva que levanta repertório e realiza performances de obras de mulheres compositoras está no campo dos estudos de gênero que advém de reflexões sobre o papel das mulheres na história, revisto ao longo dos últimos vinte anos (Amaral, 2017, p.14). A produção de trabalhos nesse campo tem marco inicial o fim dos anos 1970, relacionado à segunda onda feminista no Brasil (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018, p.5), tendo crescimento progressivo produção até a atualidade. Nas Práticas Interpretativas a temática de gênero ainda é pouco explorada, sendo a maior parte dos trabalhos, conforme Barrenechea (2003) e Borém e Ray (2012) sobre ensino, técnicas de execução e análise.

No âmbito das pesquisas em pós-graduação no Brasil já realizadas em Performance, a dissertação de Mayara Amaral (2017) pela Universidade Federal de Goiás (UFG), é a primeira publicada sobre obras de compositoras para violão que inclui levantamento com partituras, análise, biografia e performances, no caso do recorte de obras brasileiras da década de 1970. Pela mesma universidade, consta a dissertação de Luis Ranna sobre transcrições para canto e violão de canções de Dinorá de Carvalho, incluindo também as partituras.

Nos eventos SIMPOM e ANPPOM, foram publicados dois trabalhos de André Cotta (2016; 2017) sobre a obra de Conceição Tavares Coimbra, com fontes musicais manuscritas para violão. Além de citar as intérpretes Nair de Tefé, que também foi compositora, e Josefina Robledo, Cotta ressalta a presença da Conceição em um “espaço simbólico tipicamente ocupado pelo gênero masculino, ainda mais no início do século XX” (Cotta, 2017, p.8), o que ainda permanece no século XXI nos repertórios como podemos constatar. Nos mesmos anos e eventos, Mayara Amaral também publicou sobre as obras *Ponteio nº1* de Adelaide Pereira da Silva, *Ponteio e Toccatina* de Lina Pires de Campos e *Estudo nº1* de Esther Scliar, ambos últimos em co-autoria de Eduardo Meirinhos.

Luisa Lacerda (2017) no *1º Simpósio Internacional de Violão*, publica sobre a contribuição de Eunice Katunda para o repertório violonístico, discutindo as relações de gênero e resgate de trajetória. Oliveira (2018), em *Encontro Regional da ABEM*, apresenta reflexões sobre o repertório para violão nos cursos superiores brasileiros e um quadro de obras de compositoras.

A dissertação de Valdemir da Silva (2018) contém edição e catálogo das obras de Adelaide Pereira da Silva, entre as quais, duas para violão. Na *Revista Vórtex* de 2018, Bruno Madeira trata sobre revisão e digitação do primeiro movimento de *Desterro*, peça para violão de Maria Ignez Cruz Mello.

Em 2019, Kauê Paiva e Paulo Martelli publicaram um artigo com biografia e catálogo das obras de Lina Pires de Campos. No mesmo ano, Maria Luca apresentou TCC de graduação sobre violonistas compositoras do século XIX, contendo informações biográficas e análise de obras. De 2020 no portal online da Revista Concerto, há o artigo de Luciana Medeiros, *Descobertas em série: Humberto Amorim e o Violão no Brasil*<sup>3</sup>, sobre uma peça para violão de Nair de Tefé pesquisada por Humberto Amorim.

Há trabalhos sobre mulheres violonistas e relações de gênero, citando repertórios e refletindo sobre cânones predominantemente masculinos. Porto e Nogueira (2007) observaram “importantes características identitárias e simbólicas assumidas pelas mulheres instrumentistas” (Porto; Nogueira, 2007, p.1) e contribuições das suas práticas para a difusão do violão. As autoras citam a violonista espanhola Josefina Robledo pelo papel essencial na aceitação do violão como instrumento concertista no início do século XX no Brasil.

Em relação ao repertório, Porto e Nogueira (2007, p.2) afirmam que a partir do século XIX surge interesse histórico na produção musical de períodos anteriores, adquirindo a(o) intérprete função de difusão ao público. Esse interesse histórico ainda exclui o repertório de mulheres, o que configura um cânone musical masculino. Sendo intérpretes responsáveis por publicizar obras, também é função buscar diversidade.

Assim, tenho construído performances de obras de mulheres compositoras considerando, especialmente no âmbito acadêmico, diversidade histórico-estilística conforme constatada no referencial e em dados coletados sobre o repertório para violão na universidade. Portanto, no capítulo a seguir, apresento um panorama de obras selecionadas a partir desse aspecto de diversidade, considerando compositoras que também tiveram vastas e importantes atuações e produções. As obras do panorama são parte do repertório de mestrado vinculado à pesquisa e são aqui descritas a partir de uma breve análise geral das formas composicionais, tendências estilísticas

dos períodos barroco, clássico, romântico, brasileiro e latino-americano no século XX, informações como datas, dedicatórias, edições, gravações e dados biográficos das compositoras. Fontes como livros, gravações, acervos e pesquisas acadêmicas serão descritas como referencial teórico e aporte com informações das compositoras e obras.

### Panorama histórico-estilístico do recorte de obras de mulheres compositoras para violão

No repertório barroco temos, por exemplo, as transcrições da violonista, compositora e pesquisadora Annette Kruisbrink (2009) do repertório alaudista de Anne or Marguerite Bocquet (Mlle Bocquet). Parte da *Académie Française*, Bocquet foi uma compositora e alaudista francesa, nascida no início do século XVII, vivendo até cerca de 1660 em Paris. Na Biblioteca Nacional da França contém diversas de suas obras, incluindo prelúdios em que explorou possibilidades do cromatismo no alaúde. Demais obras como danças Allemande, Sarabande, Gigue, Courantes e Sérénades foram publicadas no livro *Oeuvres de Bocquet* de Monique Rollin e André Souris de 1972 (Kruisbrink, 2009, p.4). As obras do recorte considerando o período barroco são *Prélude*, *Allemande*, *Sarabande* e *Gigue*, transcritas para violão no livro e disco *Guitar Music by Woman Composers*<sup>4</sup> de Kruisbrink.

*Prélude* apresenta caráter rítmico mais livre pela ausência de fórmula e barras de compasso, embora esteja escrito em grupos de colcheias que indicam apoios rítmicos, prevalecendo ora na unidade da mínima, ora na semínima pontuada. A tonalidade é Ré maior na scordatura com a sexta corda em Ré.

#### Prélude

Mlle Bocquet  
(early 17th century-after 1660)

Ex.1: *Prélude* de Bocquet. Primeiro sistema.

As demais peças possuem fórmulas e barras de compasso, constituídas por duas seções cada, sendo a primeira na tonalidade da peça e a segunda iniciando na tonalidade da dominante. *Allemande* está na tonalidade de Ré menor, formada por duas seções repetidas com variações escritas, no total de 32 compassos. A *Sarabande*, em lá menor com 16 compassos, é a única com scordatura tradicional, da sexta corda em Mi, porém, adaptando-se a digitação, pode ser tocada com a sexta corda em Ré como as demais para não modificar a afinação entre as quatro peças. Juntas podem ser interpretadas como uma suíte barroca em quatro movimentos, um prelúdio seguido por três danças contrastantes com duração média de 7 minutos. Por fim a *Gigue* está na tonalidade de Ré menor, com 20 compassos.

Uma das compositoras do período clássico que mais vem sendo gravada no cenário internacional<sup>5</sup>, também por Kruisbrink<sup>6</sup>, com performances por violonistas no Brasil<sup>7</sup>, é a Emilia Giuliani-Guglielmi (Áustria, 1813-1850). Suas obras permeiam prelúdios e variações sobre temas de óperas e/ou inspiradas em compositores da época como os italianos Bellini e Rossini. A exemplo, citamos a *Variazioni su un tema di mercadante*<sup>8</sup>, de 1836 um tema, quatro variações e finale com duração média de 10 minutos.

#### VARIAZIONI SU UN TEMA DI MERCADANTE per chitarra op. 9

Revisione di  
CARLO CARFAGNA

Emilia GIULIANI GUGLIELMI  
(1813 - ?)

(Molto moderato)

TEMA  $\frac{1}{2}$ B.V

Ex.2: *Variazioni su un tema di mercadante* de Giuliani. Primeiro sistema.

Outra compositora do século XIX com obras de caráter transitório entre a estética dos períodos clássico e romântico é a Catharina Pratten (Alemanha, 1824-1895), a Madame Sidney Pratten. Violonista, compositora e professora, Pratten deixou uma significativa obra de em torno 250 composições e métodos para violão<sup>9</sup> (KRUISBRINK, 2009, p. 5). Teve também algumas de suas obras editadas e gravadas por Kruisbrink. O exemplo da obra *Carnaval de Venise* é inspirada na versão de Paganini. Editada em Londres, é um de seus grandes temas e variações, gravada no projeto *Le donne de la chitarra* e por Heike Mattiessen<sup>10</sup>, com importante pesquisa

publicada em lista com mais de 700 nomes de compositoras<sup>11</sup>. A obra contém uma introdução, o tema e 7 variações na tonalidade de Lá maior.

GUITAR.

MADAME R. SIDNEY PRATTEN'S REPERTOIRE FOR THE GUITAR.

No. 31.

CARNIVAL DE VENISE.

Dedicated to MISS CARR by CATHARINA JOSEPHA PRATTEN.

First performed by her at her Matinée Musicale at the residence of the Rt. Hon. Lady John Somerset.

ANDANTE CON ESPRESSO:

INTRODUCTION (By kind permission of Signor Bottesini.)

Cres. Dolce.

Ex.3: *Carnaval de Venise* de Pratten. Primeiro sistema.

No século XX no Brasil tivemos a significativa produção da paulista Clarisse Leite (1917–2003). Para piano temos mais de 60 obras, além da produção para outros instrumentos e formações (Barban; Cavini, 2014). *Suíte Imperial*<sup>12</sup> é obra para violão com manuscrito datado de 1966<sup>13</sup>, editada pela Musicália em 1976. A forma é uma suíte em três movimentos: I. *Sinhá Moça Chorou*, II. *Minha Rêde e Meu Violão* e III. *Senzala (batuque)*. Amaral (2017), cita a obra como parte do contexto da produção violonística dos anos 1970 no Brasil.

Buscando conversar com violonistas a quem foi dedicada a obra, conseguimos entrevista gentilmente fornecida a essa pesquisa pelo violonista e compositor Geraldo Ribeiro (2021), relatando que Clarisse se emocionou ao vê-lo tocar o violão em uma ocasião na casa de Theodoro Nogueira, fato representado no título do primeiro movimento dedicado ao violonista. O segundo movimento foi dedicado a Maria São Marcos e o terceiro a Ronoel Simões.

Pelos títulos, percebemos alusão histórica ao imperialismo no Brasil oitocentista e aspectos culturais. *Sinhá* era como mulheres casadas, especificamente brancas, eram chamadas.

1

A Geraldo Ribeiro

SUÍTE IMPERIAL

Sinhá Moça Chorou

CLARISSA LEITE

Dolente  $\text{ff}$

VIOLÃO

Ex.4: *Suíte Imperial: I. Sinhá Moça Chorou* de Leite. Primeiro Sistema.

Em relação ao título do segundo movimento, a presença da história brasileira pode estar no elemento da rede de descanso de origem ameríndia, com relatos de sua existência desde o século XV pela Carta de Pero Vaz de Caminha. *Senzala*, título do terceiro movimento, foi o local onde pessoas escravizadas eram mantidas em cárcere, o que fez parte da trágica história de escravidão e genocídio, com graves consequências sociais até hoje às pessoas negras. O caráter percussivo sincopado presente nesse movimento é um dos elementos mais importantes da música afro-brasileira, presente nas religiões de culto aos orixás denominada, em geral, de batuque. Dessa forma, o terceiro movimento fecha a obra com esses elementos culturais que são alguns dos que mais originaram a música brasileira.

A valorização da cultura originária nacional também está na obra de María Luisa Anido (Argentina, 1907–1996), do repertório latino-americano. De carreira internacional, María tocava um programa estruturado em três partes: espanhol, transcrição de repertório não original para violão e composições próprias, conforme Mansilla (2015) e Costa (2010), o que contribuiu na difusão do repertório original, ampliação pelas transcrições e produção principalmente com temática latino-americana.

A série *Impresiones Argentinas*, editada pela Editorial Julio Korn (1952) e pela Ricordi Americana (1968), em Buenos Aires, contém 9 peças criadas a partir de gêneros musicais que inter cruzam regiões da pampa, Argentina, Uruguai, norte do Chile e região amazônica, influenciadas por etnias indígenas de toda a sul-américa como descrito por Gastón Talamón no prefácio da edição Ricordi. Dedicada à violonista compositora Laly Almoron (Argentina, 1914–1997), *Boceto Indígena*<sup>14</sup> é a primeira peça da série. Na tonalidade de Ré maior com a scordatura da sexta corda em Ré, possui um tema em harmônicos seguido por uma seção em ritmo de vidala (JECKEL, 2010, p.37) com pizzicatos para efeito do tambor acompanhador de canções desse gênero argentino.



María Luisa Anido a Lalgia Almaraz

**IMPRESIONES ARGENTINAS**  
para Guitarra

**Boceto indígena**

6ª en Re Lento

φ = armônicos (ou el grave) ritem. ....

C. 7 poco animato C. 12

↓ Pizzicato

Ex.5: *Impresiones Argentinas: I. Boceto Indígena* de Anido. Primeiros sistemas.

### Considerações finais

Uma breve análise e informações do recorte selecionado permitiu constatar, até o momento, que há repertório de mulheres compositoras com obras e trajetórias importantes podendo contribuir na formação de violonistas, no que tange às práticas na universidade. Ademais, foi possível referenciar as obras a partir de edições publicadas e gravações, buscando instigar novas interpretações, pesquisas sobre diversos aspectos, outras obras e compositoras.

Além das múltiplas possibilidades de pesquisa sobre repertórios já conhecidos, acredito que um caminho para a pesquisa em performance no século XXI seja buscar conhecimento sobre obras e personagens ainda silenciadas, o que a interdisciplinaridade com o campo de música e gênero pode contribuir não somente à essa produção, mas para a tomada de consciência que busque uma sociedade mais igualitária.

### Referências

- Amaral, M. (2017). *A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*. (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Amaral, M. (2016). Ponteio nº1 para violão de Adelaide Pereira da Silva: uma análise estética. *Anais do IV SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Belo Horizonte, 1320-1329.
- Amaral, M.; Meirinhos, E. (2016). A obra *Ponteio e Toccatina* de Lina Pires de Campos: uma reflexão sobre seu estilo dentro do repertório violonístico nacional da década de 1970. *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Belo Horizonte.
- Amaral, M.; Meirinhos, E. (2017). Aspectos idiomáticos do *Estudo n. 1* para violão de Esther Scliar. *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Campinas.
- Barrenechea, L. (2003). Pesquisa no Brasil: balanço e perspectivas. *Opus*, 9, 113-118.
- Borém, F.; Ray, S. (2012). Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 2, 121-168.
- Caminha, P. V. A carta de Pero Vaz de Caminha. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, p. 1-14. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf) Acesso em: 4.jul.21.
- Costa, M. T. F. da. (2010). *O violão clube do Ceará: habitus e formação musical*. (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Ceará, Ceará.
- Cotta, A. (2016). Uma valsa para violão solo no Museu da Música de Mariana. *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Belo Horizonte.
- Cotta, André. (2017). Conceição Tavares Coimbra: violonista e compositora brasileira. *SIM: Simpósio Internacional de Violão*, 1, 196-205.
- Freire, V. L. B.; Portella, A. C. H. (2013). Mulheres Compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel Porto, FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens Metodológicas*. Série Pesquisa em Música Goiânia, ANPPOM, Porto Alegre, 279- 303.
- Kruisbrink, Annette. (2009). *Guitar music by women composers*. Québec, Canadá: Les Production d'OZ.
- Leite, Clarisse. (1976). *Suíte Imperial* [I.Sinhá Moça Chorou, II.Minha Rêde e Meu Violão, III.Senzala (Batuque)]. *Musicália S/A*, São Paulo, 9 p. 1 partitura.
- Luca, M. F. (2019). *Violonistas compositoras do século XIX: um panorama histórico e a análise de obras do repertório*. (Monografia). Faculdade de Artes e Comunicação, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo.
- Madeira, B. (2018). Revisão e digitação de Desterro – Noite, para violão solo, de Maria Ignez Cruz Mello. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.6, 3, 1-23.

- Mensilla, S. L. (2015). Los conciertos de la guitarrista María Luisa Anido en la ciudad de San Juan, Argentina (1952-1963). *Revista de música latinoamericana y caribeña* - Boletín Musica, 39, 97-106.
- Neiva, T. M. (2018). *Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista*. (Doutorado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- Nogueira, I.; Porto, P. P. (2007). Imagem e representação em mulheres violonistas. In: *Congresso da ANPPOM*, 17, São Paulo, 1-12.
- Oliveira, T. N. (2018). Repertório de violão no curso superior de música: relato de experiência de uma estudante de graduação. In: *XVIII Encontro Regional Sul da Associação Brasileira de Educação Musical*, Santa Maria.
- Paiva, K. M.; Martelli, P. C. (2019). A obra para violão de Lina Pires de Campos. *Anais do VII Congresso – PERFORMUS'19 Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM*. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 109-116.
- Ranna, L. C. C. da S. (2017). *Transcrições para canto e violão de sete canções de Dinorá de Carvalho: Processos composicionais e idiomatismo técnico-instrumental*. (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Ribeiro, G. Clarisse Leite [10 abr. 2021]. Entrevistador: Thaís Nascimento. Entrevista particular.
- Sá, F. A. da S.; Leão, E. (2015). Educação e currículo: reflexões sobre o repertório musical no ensino de música. *XXI Seminário Latinoamericano de Educação Musical – FLADEM*, Rio de Janeiro, 377-387.
- Scarduelli, F.; Fiorini C. F. (2015). O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. *Per Musi*, 31, 215-234.
- Silva, V. A. da. (2018). *Edição e catálogo comentado das obras não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva*. (Mestrado em Música). Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.
- UFBA. Provas Específicas do Concurso Vestibular de 2016 a 2020. Disponível em: <https://ingresso.ufba.br/processo-seletivo-artes>. Acesso em 19.jul.21.
- UFG. Prova Específica do Concurso Vestibular de 2020. Disponível em [https://centrodeselecao.ufg.br/2020/ps-ufg-inclui/sistema/anexo/ANEXO\\_V\\_PROGRAMA\\_DAS\\_PROVA\\_PS\\_UFGINCLUI\\_2020.pdf](https://centrodeselecao.ufg.br/2020/ps-ufg-inclui/sistema/anexo/ANEXO_V_PROGRAMA_DAS_PROVA_PS_UFGINCLUI_2020.pdf). Acesso em 19.jul.21.
- UFG. Prova Específica do Concurso Vestibular de 2019. Disponível em [https://centrodeselecao.ufg.br/2019/ps\\_vhce/sistema/anexos/ANEXO\\_II\\_PROGRAMA\\_DAS\\_PROVA\\_PS\\_VHCE\\_2019.pdf](https://centrodeselecao.ufg.br/2019/ps_vhce/sistema/anexos/ANEXO_II_PROGRAMA_DAS_PROVA_PS_VHCE_2019.pdf) acesso em 19.jul.21.
- UFG. Prova Específica do Concurso Vestibular de 2018. Disponível em <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/Voce%CC%82%20quer%20se%20formar%20em%20M%CC%81sica%20-2018-1-1-FINAL.pdf>. Acesso em 19.jul.21.
- UFG. Prova Específica do Concurso Vestibular de 2017. Disponível em [https://centrodeselecao.ufg.br/2017/ps2017\\_1\\_vhce/sistema/anexo/ANEXO\\_II\\_PROGRAMA\\_PROVA\\_PS\\_2017\\_1\\_VCHE.pdf](https://centrodeselecao.ufg.br/2017/ps2017_1_vhce/sistema/anexo/ANEXO_II_PROGRAMA_PROVA_PS_2017_1_VCHE.pdf) Acesso em 19.jul.21.
- UFG. Prova Específica do Concurso Vestibular de 2016. Disponível em [https://centrodeselecao.ufg.br/2016/ps2016\\_1/sistema/anexos/ANEXO\\_V\\_PROGRAMA\\_PROVAS\\_VHCE\\_PS\\_2016\\_1\\_UNIFICADO.pdf](https://centrodeselecao.ufg.br/2016/ps2016_1/sistema/anexos/ANEXO_V_PROGRAMA_PROVAS_VHCE_PS_2016_1_UNIFICADO.pdf). Acesso em 19.jul.21.
- UFRGS. Provas Específicas do Concurso Vestibular de 2016 a 2020. Disponível em <https://www.ufrgs.br/institutodeartes/index.php/musica-vestibular-e-provas-especificas-2/> acesso em 20.jul.21.
- UFRJ. Prova Específicas do Concurso Vestibular de 2020. Disponível em [https://acessograduacao.ufrj.br/2020-1/2020-the/conteudo-programatico-teste-de-verificacao-de-habilidade-especifica-2020/2020-THE-Programas\\_e\\_Instrucoes.pdf](https://acessograduacao.ufrj.br/2020-1/2020-the/conteudo-programatico-teste-de-verificacao-de-habilidade-especifica-2020/2020-THE-Programas_e_Instrucoes.pdf). Acesso em 20.jul.21.
- UFRJ. Prova Específicas do Concurso Vestibular de 2019. Disponível em [https://acessograduacao.ufrj.br/processos/2019-1/2019-the/conteudo-programatico-teste-de-verificacao-de-habilidade-especifica-2019/2019-THE-Programas\\_e\\_Instrucoes.pdf](https://acessograduacao.ufrj.br/processos/2019-1/2019-the/conteudo-programatico-teste-de-verificacao-de-habilidade-especifica-2019/2019-THE-Programas_e_Instrucoes.pdf). Acesso em 20.jul.21.
- UFRJ. Prova Específicas do Concurso Vestibular de 2018. Disponível em [https://acessograduacao.ufrj.br/processos/2018-1/2018-the/conteudo-programatico-teste-de-verificacao-de-habilidade-especifica-para-o-acesso-2018/2018-Programas\\_e\\_Instrucoes-THE\\_2018.pdf](https://acessograduacao.ufrj.br/processos/2018-1/2018-the/conteudo-programatico-teste-de-verificacao-de-habilidade-especifica-para-o-acesso-2018/2018-Programas_e_Instrucoes-THE_2018.pdf). Acesso em 20.jul.21.
- UFRJ. Prova Específicas do Concurso Vestibular de 2017. Disponível em [https://acessograduacao.ufrj.br/processos/2017-1/2017-the/edital-programas-e-instrucoes-para-realizacao-do-teste-de-habilidade-especifica-para-o-acesso-2017/2017-Programas\\_e\\_Instrucoes-THE\\_2017.pdf](https://acessograduacao.ufrj.br/processos/2017-1/2017-the/edital-programas-e-instrucoes-para-realizacao-do-teste-de-habilidade-especifica-para-o-acesso-2017/2017-Programas_e_Instrucoes-THE_2017.pdf). Acesso em 20.jul.21.
- UFRJ. Prova Específicas do Concurso Vestibular de 2016. Disponível em [https://acessograduacao.ufrj.br/processos/2016-1/2016-the/edital-programas-e-instrucoes-para-realizacao-do-teste-de-habilidade-especifica-para-o-acesso-2016/2016-Programas\\_e\\_Instrucoes-THE\\_2016.pdf](https://acessograduacao.ufrj.br/processos/2016-1/2016-the/edital-programas-e-instrucoes-para-realizacao-do-teste-de-habilidade-especifica-para-o-acesso-2016/2016-Programas_e_Instrucoes-THE_2016.pdf). Acesso em 20.jul.21.
- Zerbinati, C. D.; Nogueira, I. P.; Pedro, J. M. (2018). A emergência do campo da música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, Buenos Aires, 2(1), e034.

<sup>1</sup> Mestrado em Música, área de concentração Práticas Interpretativas, instrumento violão, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Agradecimentos à orientadora professora Dra. Isabel Nogueira pelos ensinamentos e contribuições para o presente texto.

<sup>2</sup> O que indica flexibilidade em relação a restrição de um programa de repertório, permitindo que candidatas(os) apresentem obras de livre escolha, aspecto que ocorre em alguns editais das universidades que especificam compositores, requerindo, desta forma, um programa híbrido entre obras específicas e de livre escolha.

- <sup>3</sup> Disponível em: [https://concerto.com.br/textos/reportagem/descobertas-em-serie-humberto-amorim-e-o-violao-no-brasil?fbclid=IwAR1fEuB3Nf6TrQmgpupsW\\_e0N5QJ87n\\_iU2YzyMomY6-uCmth-UXMqmqALY](https://concerto.com.br/textos/reportagem/descobertas-em-serie-humberto-amorim-e-o-violao-no-brasil?fbclid=IwAR1fEuB3Nf6TrQmgpupsW_e0N5QJ87n_iU2YzyMomY6-uCmth-UXMqmqALY). Acesso em 30.mai.2021.
- <sup>4</sup> Disponível em diferentes plataformas a exemplo da *Strings by mail* no endereço eletrônico: <https://www.stringsbymail.com/kruisbrink-guitar-music-by-women-for-solo-guitar-9579.html>. Acesso em 20.jul.2021.
- <sup>5</sup> Como nos discos: *Opera Omnia per Chitarra* gravado por Federica-Artuso em 2020, onde temos a obra completa de Emilia: <https://www.amazon.com/Opera-Omnia-Chitarra-Federica-Artuso/dp/B08T43T5NG>; *Le donne e la chitarra* – Guitar Music by 19th Century Women Composers (2018) por James Akers: [https://www.youtube.com/watch?v=hmBuU6tI4vo&list=OLAK5uy\\_m2aXuzSFe-oWQEnHIKceppe2MphqoYP\\_DQ](https://www.youtube.com/watch?v=hmBuU6tI4vo&list=OLAK5uy_m2aXuzSFe-oWQEnHIKceppe2MphqoYP_DQ); *The Woman's Voice* (2012) por Connie Sheu: [https://www.youtube.com/watch?v=KvRk7Ttbct4&list=OLAK5uy\\_mxtxTzGtUYXDjpAoo8jYHVL\\_q\\_VpJ9vgY](https://www.youtube.com/watch?v=KvRk7Ttbct4&list=OLAK5uy_mxtxTzGtUYXDjpAoo8jYHVL_q_VpJ9vgY); *Composition Féminine - Music composed for Classical Guitar – from Baroque to Modern* (2004) por Chris Bilobram: [https://www.youtube.com/watch?v=pNjItqOHSjcM&list=OLAK5uy\\_kH6l1YH0--ZqCQQgofU7pov9D3Hi7Af30](https://www.youtube.com/watch?v=pNjItqOHSjcM&list=OLAK5uy_kH6l1YH0--ZqCQQgofU7pov9D3Hi7Af30). Acessos em 20.jul.2021.
- <sup>6</sup> Disco disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W\\_XSJwF2NIw&list=PLXPx2R2uR7UXHRN7i4K3Lm9fGzRHA67Gf](https://www.youtube.com/watch?v=W_XSJwF2NIw&list=PLXPx2R2uR7UXHRN7i4K3Lm9fGzRHA67Gf). Acesso em 20.jul.2021.
- <sup>7</sup> A exemplo do evento *Bravio Compositoras* organizado pela *Associação Brasileira de Violão*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jrweOVYg6C0>. Acesso em 2.jun.2021.
- <sup>8</sup> A partitura editada pela Bêrben foi gentilmente fornecida pela violonista e professora Flávia Domingues Alves.
- <sup>9</sup> Catálogo de suas composições disponível em: <https://madame-sidney-pratten.jimdosite.com/compositions/>. Acesso em 7.jul.2021.
- <sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YBxv1b5ZJc>. Acesso em 7.jul.2021.
- <sup>11</sup> Disponível em: <https://womenoftheclassicalguitar.wordpress.com/female-composers/guitar-solo/>. Acesso em 10.mai.2021.
- <sup>12</sup> Gravação nossa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5rIRZZp97ek>. Acesso em 22.jul.2021.
- <sup>13</sup> Na Coleção Ronoel Simões abrigada no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo (CCSP). Agradecimentos à (aos) pesquisadora (es) responsáveis pela catalogação do material, Flavia Prando, Humberto Amorim e Jefferson Motta.
- <sup>14</sup> Gravação de Isabel Siwers disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVuijeJkLgw>. Acesso em 16.jul.2021.

## Que ladeira é essa? "preguiça baiana" e "samba moderno" no violão e voz de Gilberto Gil em 1973

Almir Côrtes

UNIRIO

almir.barreto@unirio.br

Filipe Silva Rêgo de Sousa

UNIRIO

filipe.sousa@edu.unirio.br

Tássio da Rosa Ramos

UNIRIO

tassioramos@edu.unirio.br

Resumo: De volta ao Brasil, depois de um período de exílio entre 1969 e 1972, Gilberto Gil inicia um novo momento de sua trajetória artística, que ficou conhecido como pós-tropicalista. No seio de um horizonte artístico ampliado, onde o virtuosismo ao violão constitui um de seus traços marcantes, Gil compõe a canção Ladeira da Preguiça a pedido de Elis Regina. No ano de 1973, ano em que a música é lançada por Elis, Gil grava uma versão da canção em estúdio e tem uma performance ao vivo registrada em fita durante um evento promovido pelos estudantes da Universidade de São Paulo-USP. Essas duas gravações serão objeto de análise do presente estudo. Bastante distintas da versão que se tornou amplamente conhecida na voz de Elis Regina, elas só apareceram à público nas décadas de 1990 e 2010, respectivamente. Através da comparação entre as duas versões buscamos compreender como Gil aborda o mito da "preguiça baiana", lançando mão de vários recursos idiomáticos do violão e interagindo com o universo do "samba moderno". Ao evidenciar o modo como o artista se relaciona com determinados aspectos da composição, arranjo e performance, procuramos oferecer subsídios para o desenvolvimento de novas possibilidades de abordagem desta e de outras canções de Gilberto Gil.

Palavras-Chave: Gilberto Gil; Ladeira da preguiça; violão e voz; preguiça baiana; samba moderno.

### Which hill is this? "baiana laziness" and "modern samba" through Gilberto Gil's guitar and voice in 1973

Abstract: Back in Brazil after a period of exile, between 1969 and 1972, Gilberto Gil began a new moment in his artistic trajectory, which became known as post-tropicalist. In the midst of an expanded artistic horizon, where the virtuosity of the guitar is one of its outstanding traits, Gil composed the song Ladeira da Preguiça at the request of Elis Regina. In 1973, the year the song was released by Elis, Gil recorded a studio version of the song and had a performance recorded on tape during an event promoted by USP students. These two recordings will be analyzed in this article. They are quite distinct from what became widely known in Elis Regina's voice, and they only appeared to the public in the 1990s and 2010s respectively. By comparing the two versions, we seek to understand how Gil approaches the theme of "baiana laziness", making use of various idiomatic guitar resources and interacting with the universe of "modern samba". By showing how Gil intertwines his celebrated guitar technique with some aspects of composition, arrangement and performance, we seek to offer subsidies to develop new possibilities of approaching both this and other songs by Gilberto Gil.

Keywords: Gilberto Gil; Ladeira da preguiça; guitar and voice; baiana laziness; modern samba.

### Introdução

Depois de viver em Londres entre 1969 e 1972, por causa de sua prisão e exílio pelo regime ditatorial, Gilberto Gil retorna ao Brasil, iniciando o período que ficou conhecido como pós-tropicalista de sua carreira. Em 1973, Gil se apresenta em um show solo de voz e violão na USP, durante quase três horas, com um repertório que perpassa vários estilos. O show foi organizado pelos estudantes como uma forma de mobilização contra a repressão da ditadura, que havia se intensificado com a instauração do Ato Institucional n.º 05. É importante destacar que o sequestro, tortura e assassinato do aluno Alexandre Vannuchi Leme do curso de Geologia da USP havia acontecido num período próximo ao show. Neste artigo<sup>1</sup> vamos focar em duas performances da música Ladeira da Preguiça: a que está presente no começo do show da USP e uma gravação de estúdio feita por Gil entre 73 e 74<sup>2</sup>, lançada posteriormente no disco Cidade do Salvador (Polygram, 1998). Através de uma análise comparativa entre tais versões, buscamos compreender como Gil aborda o mito da "preguiça baiana", lançando mão de vários recursos idiomáticos do violão e interagindo com o universo do "samba moderno" da época.

## Samba moderno

A música havia sido composta para a cantora Elis Regina, que a gravou e lançou no álbum "Elis" (Phonogram, 1973). No começo dos anos 70, o trabalho de Elis Regina contava com arranjos do pianista César Camargo Mariano e de instrumentistas como Luizão Maia, Hélio Delmiro e Paulinho Braga, músicos envolvidos nos processos de transformação pelos quais o samba passava no período. Para entender melhor tais transformações no campo do samba, que atualmente costumam ser englobadas no termo "sambajazz", podemos recorrer ao trabalho de Joana Saraiva:

[...] o uso da expressão [sambajazz] acontece tanto para atribuir uma "origem" e uma "identidade" – "o som de Copacabana" no início dos anos 60 – quanto uma caracterização musical – "o jazz com sotaque de sambão" ou a "mistura original" do ritmo do samba com a harmonização e improvisação do jazz. Além disso, a despeito do que esses usos querem dizer do ponto de vista estritamente musical, soma-se um tipo de instrumentação característico a todos estes lançamentos: a trilogia piano-baixo-bateria como base da "cozinha", a qual às vezes aparece acrescida de violão e percussão, e instrumentos de sopro (Saraiva, 2007, p.15).

Outro trabalho que nos auxilia na compreensão de tal prática é a tese de doutorado do violonista Gabriel Improta França, que nos diz:

"O sambajazz é como um rio, com muitos afluentes e desagües, que corre mais forte entre suas duas margens: a do samba e do jazz, do nacional e do estrangeiro, do tradicional e do moderno, do branco e do negro, do popular e do erudito, do sucesso e do fracasso de vendas na indústria cultural. Não há, porém, dualismos nesta entre-navegação que é una, e não uma oscilação entre contrários. No sambajazz não se vai do samba de "raiz" à "influência" do jazz, mas se está entre ambos, em uma trajetória impulsionada pluralmente, sem contradições (França, 2015, p.14).

## Mito da preguiça baiana

De acordo com Elisete Zanlorenzi (1999) a indústria de turismo se aproveita de alguns estereótipos atribuídos ao baiano para vender a imagem de um lugar mágico, sem trabalho, onde se pode relaxar. Porém, tal estereótipo acarreta preconceitos, dentre eles, a ideia de que o baiano não trabalha. A autora busca a origem desse pensamento e demonstra como ele não confere com a realidade.

Ao mesmo tempo em que a preguiça pode se apresentar como algo pejorativo, que insulta o baiano, ela também pode ser vista de forma positiva, como uma marca de sua identidade, uma "baianidade". Em um show de 1996 em Campinas, Gil pontua: "A preguiça é uma especiaria que a Bahia serve em bandeja para todo o Brasil" (Zanlorenzi, 1999, p.3).

Essa ladeira  
Que ladeira é essa?  
Essa é a Ladeira da Preguiça

Preguiça que eu tive sempre  
De escrever para a família  
E de mandar contar pra casa  
Que esse mundo é uma maravilha  
E pra saber se a menina  
Já conta as estrelas  
E sabe a segunda cartilha  
E pra saber se o menino  
Já canta cantigas  
E já não bota mais a mão na "barguilha"<sup>3</sup>

E pra falar do mundo falo uma besteira  
Formentera é uma ilha  
Onde se chega de barco, mãe  
Que nem lá, na Ilha do Medo  
Que nem lá, na Ilha do Frade  
Que nem lá, na ilha de Maré  
Que nem lá, Salina das Margaridas

Essa ladeira, que ladeira é essa?  
Essa é a Ladeira da Preguiça  
Ela é de hoje  
Ela é desde quando  
Se amarrava cachorro com linguça

Ex.1 Letra da música Ladeira da Preguiça, de Gilberto Gil

Como vemos na letra acima, a Ladeira da Preguiça se apresenta como símbolo desse preconceito. Trata-se de uma ladeira real, extremamente íngreme, situada no centro de Salvador. Na época colonial, os escravizados

subiam e desciam com mercadorias e eram frequentemente chamados de preguiçosos pelos transeuntes. Esse fato histórico acabou perpetuando um estereótipo, no qual podemos observar o domínio do discurso do branco sobre o negro. Complementarmente, o estudo de Wallace Rodrigues nos informa:

A ladeira se coloca, então como um marco físico significativo das representações dadas aos baianos, representações boas e ruins. Ou seja, a presença imaginária das memórias trazidas pela Ladeira da Preguiça dá força poética às representações do negro de hoje e de ontem. A desvalorização do trabalho do baiano e a cristalização de uma lembrança de maltrato são a própria figura da Ladeira (Rodrigues, 2014, p.7).

Wallace conclui seu artigo destacando como a música Ladeira da Preguiça consegue fazer críticas contundentes através de ironia e sagacidade na construção de imagens que remontam à época da escravidão.

A quarta e última estrofe mostra que a ladeira, e tudo que ela representa, é de hoje e de "...quando se amarrava cachorro com linguça" (ontem). Podemos notar que a ironia é utilizada como elemento compositivo da letra da música. Claro que não é uma ironia inocente, mas cheia de significações. Neste caso específico ela remete ao passado, aos trabalhos pesados dos escravos (Ibidem, 2014, p.6).

### A gravação, o cânone e a aura

Sabe-se que a importância da gravação para o processo de aprendizagem, transmissão e estudo da música popular é comparável àquela da partitura para a música de concerto. Numa oposição ideal, pode-se dizer que, ao invés de ser base para o proceder da performance, a gravação contém a performance que é a base para um novo proceder. [...] muitas das gravações canônicas são revestidas por uma aura que, ao singularizá-las, as destacam do fluxo infundável e olvidável dos registros sonoros que compõem o múltiplo e fragmentado universo da música popular" (Lima Rezende; Côrtes, 2015, p.1).

É notório que a gravação de Elis Regina ganhou maior projeção no meio musical, tornando-se a principal referência da composição. O fato de Gil não ter lançado a música na época possivelmente contribuiu para tanto. Além de estar presente no álbum de 1973, "Elis", Ladeira da Preguiça também aparece no programa "Ensaio" com Elis Regina (1973)<sup>4</sup>, exibido na TV Cultura. Podemos perceber também que no songbook Gilberto Gil Vol.2, produzido por de Almir Chediak, a transcrição de Ladeira da Preguiça é baseada na versão do álbum de Elis de 1973 (Chediak, 1992, p.96-97).

A versão de Gil, tocada ao vivo na USP, traz vários elementos diferentes em relação à gravação de Elis. Dentre eles, podemos destacar que, na versão da cantora, a melodia do refrão é acompanhada a maior parte do tempo por dois acordes dominantes - C7(9) e F7(13), enquanto a versão de Gil foge um pouco desse formato. Gil utiliza uma figura rítmica e uma condução de vozes que funcionam como um tipo de *riff*<sup>5</sup>, que dá suporte para a melodia cantada.

Outro fato que chama a atenção, é que Gil gravou nesse mesmo período uma versão que traz ainda mais variações. Na gravação de estúdio presente no álbum Cidade do Salvador, feita entre 73 e 74, encontramos um arranjo diferente.

### As cores do samba

Para analisar alguns trechos das versões de Gil, vamos adotar estruturas sonoras elencadas pelo professor e pesquisador Thiago de Oliveira Pinto (2000). A saber: pulsação elementar, marcação e linha rítmica. Junto com tais estruturas, utilizaremos a escrita rítmica desenvolvida dentro da musicologia africana, a partir dos estudos do pesquisador austríaco Gerhard Kubik (1995). A seguir faremos um resumo dessas estruturas.

A **pulsação elementar** é a menor unidade de tempo. Na notação ocidental, a forma mais próxima e usual de representar seriam as 16 semicolcheias. A **marcação** estabelece um referencial de tempo, uma base métrica. Na prática das Escolas de samba, os surdos são os instrumentos responsáveis pela marcação. No violão, é muito comum traduzir o surdo nos baixos tocados pelo polegar. A marcação no exemplo abaixo se situa nas unidades de tempo do compasso, representada pelo símbolo X. O toque do surdo de segunda tem o acento típico da levada do samba.

(16) [ X . . . X . . . X . . . X . . . ]



Ex.2 Pulsação elementar e marcação. Escrita rítmica sobreposta com a notação ocidental.

Outra estrutura importante para nossa análise é a **linha rítmica**. Trata-se de um ciclo formado por uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica, chamado também de *timeline* – termo criado pelo pesquisador Ganense Joseph Nketia (1974). A linha rítmica corresponde aos toques do candomblé, às claves da

música cubana e ao toque do tamborim no samba (Ex. 4). Para representar uma das linhas rítmicas de grande recorrência dentro do samba, podemos escrever o tamborim utilizando os seguintes símbolos:

x - pulsação percutida

. - pulsação muda

Ex.3 Símbolos usados para representar a linha rítmica

(16) [ x . x . xx . x . . x . x . . x x . ]



Ex. 4 Linha rítmica em comparação à notação ocidental do toque do tamborim no samba.

**USP vs Cidade do Salvador: violão do refrão**

Tendo a abordagem acima em mente, vejamos alguns detalhes sobre as versões da USP e do álbum Cidade do Salvador. Para fins de análise e visando uma aproximação mais didática com a canção, optamos por abordar as seções em uma ordem diferente de como elas se apresentam em ambas as gravações. Esperamos que, dessa maneira, as características enfocadas em cada parte da análise se acumulem de forma progressiva para uma melhor compreensão do todo.

As duas versões utilizam o princípio do riff para sustentar a melodia cantada. Um procedimento que aponta tanto para as big-bands de jazz norte-americanas quanto para as orquestras de gafieira brasileiras<sup>6</sup>.

[ . X . x . x . . X . x x X x . x X . x . x x . . x . X . x x X x . x ]



Ex.5 Transcrição do riff do refrão tocado no violão por Gilberto Gil - USP.

No Ex.5 observamos que, se retirarmos as notas que compõem os blocos e a linha do baixo, teremos a seguinte linha melódica principal que estrutura o riff.



Ex. 6 Linha melódica principal extraída do riff de violão.

A parte de maior contraste entre essas duas versões vai surgir justamente no fim do refrão. No show da USP, após tocar o riff inicial, Gil conclui da seguinte forma:



Ex.7 Variação do final do refrão de Ladeira da Preguiça - USP.

Como podemos observar no terceiro compasso do Ex.7, Gil desloca os blocos iniciais, jogando-os para a segunda pulsação. A partir do quarto compasso ele utiliza os "garfinhos" (figura formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia), que são comumente encontradas nos toques de samba ao violão. A passagem intercala blocos e cordas soltas, tema que vamos discutir mais a fundo quando abordarmos elementos idiomáticos do violão.



Ex. 8 Variação do final do refrão de Ladeira da Preguiça - "Cidade do Salvador".

Na gravação do álbum "Cidade do Salvador", após concluir o *riff*, Gil começa a desenvolver aproximações cromáticas a partir da fôrma<sup>7</sup> presente na primeira pulsação do segundo compasso do Ex.8.

#### USP vs Cidade do Salvador: violão da seção A

Vejam agora a seção A das duas versões. Na gravação da USP, Gil toca a música com uma levada de samba vigorosa, cheia de variações. Contudo, é plausível destacar a figuração rítmica a seguir como aquela que aparece com maior frequência:



Ex. 9 Figuração rítmica de samba mais presente na versão ao vivo - USP.

Uma variação utilizada para complementar essa parte, é justamente aquela que surgiu nos compassos finais do refrão (Ex.7): o recurso de jogar o bloco completo para a segunda pulsação elementar e complementar a quarta com as cordas soltas ré e sol (quinta e quarta cordas):



Ex. 10 Variação na levada de samba - USP.

Tratando agora da seção A, na versão presente no álbum "Cidade do Salvador", temos uma levada que faz alusão ao toque do ijexá.



Ex. 11 Violão da seção A de Ladeira da Preguiça - "Cidade do Salvador".

No exemplo acima, percebemos uma marcação contínua, utilizando mais uma vez uma corda solta. Neste caso, a segunda corda do violão, a nota si, tocada com o dedo anelar, que simula o gã ou agogô. O bloco, tocado por polegar, indicador e médio, por sua vez, aponta para os tambores rumpi (médio grave) e rum (grave)<sup>8</sup>. Esse recurso de realizar a marcação no instrumento agudo e não no instrumento grave é uma característica muito forte das práticas afro-brasileiras. Vale observar ainda que essa levada aparece justamente quando a letra fala da preguiça que ele teve sempre de escrever para a família, que ficou na Bahia, enquanto ele teve que viajar para São Paulo. É importante destacar que a "baianidade" se mostra presente não apenas na letra, mas no jeito como Gil toca.

#### USP vs Cidade do Salvador: voz do refrão e seção A

Iremos agora mudar o foco do violão por um momento para analisar diferenças na interpretação vocal que Gil emprega nas versões que estamos discutindo. O andamento é um fator evidente de diferença entre as duas interpretações. A versão ao vivo é mais acelerada (100 bpm) e a versão do álbum soa mais relaxada (81 bpm) e, por que não, preguiçosa. Ao tocar mais lento, Gil alonga algumas sílabas que na versão da USP são mais curtas e destacadas.



Ex.12 Transcrição do refrão de Ladeira da Preguiça - "Cidade do Salvador".



Refrão 1

Ex. 13 Transcrição do refrão de Ladeira da Preguiça - USP.

Fausto Borém e Ana Paula Taglianetti (2014) identificam como a malemolência, sugerida pela letra da canção, é expressa na melodia através do apoio de sílabas tônicas em momentos que não coincidem com a marcação (ou com a cabeça dos compassos). Esse aspecto, muito comum no samba, é encontrado também na versão da USP de 1973 na seção A1.

Ex. 14 Transcrição da voz da seção A1 de Ladeira da Preguiça - USP.

Essas duas iterações se distinguem mais pela dimensão rítmica do que melódica, que se mantém bem semelhante no geral. Em um último exemplo, vemos novamente como o andamento da música influencia na forma como Gil canta. No álbum "Cidade do Salvador", Gil canta o trecho "Pra saber se a menina" usando a divisão rítmica em tercina de colcheias, que, devido à flutuação de motivos rítmicos (OLIVEIRA PINTO, 2000, p. 99), assemelha-se a um "garfinho" (semicolcheia-colcheia-semicolcheia).

Ex. 15 Transcrição do trecho "Pra saber se a Menina" - "Cidade do Salvador".

Na versão do show da USP, que é mais acelerada, o próprio "garfinho" é utilizado nessa mesma frase.

Ex. 16 Transcrição do trecho "Pra saber se a Menina" - USP.

### USP e Cidade do Salvador: introdução do violão

Retornando a análise para o violão, vamos abordar os elementos presentes na introdução das duas versões, que são construídas de maneira similar. Elaborada para funcionar como violão solo, ou seja, cobrindo tanto a melodia quanto o suporte rítmico-harmônico, ela é composta por blocos que são muito usuais na prática dos violonistas ligados ao "samba moderno" e dos guitarristas de jazz<sup>9</sup>. Convém lembrar que Gil estava estudando guitarra elétrica no começo dos anos 70. Basicamente, a maior diferença entre as introduções das duas versões é o andamento.

\* ima - golpe

Ex. 17 Transcrição da Introdução no violão de Ladeira da Preguiça - USP.

O asterisco na partitura, presente no início do Ex. 17, indica que o bloco é executado com um golpe para baixo, realizado com os dedos indicador, médio e anular. Tal recurso aparece com maior frequência e fica mais evidente na gravação da USP. Do ponto de vista técnico, é possível inferir que o uso de tal recurso favorece a execução da música no andamento de 100 bpm.

### Elementos idiomáticos do violão

A performance de Gilberto Gil ao vivo na USP se apresenta como um excelente recorte para compreender os detalhes de sua celebrada técnica de violão. Vamos analisar e identificar a utilização de alguns elementos idiomáticos do instrumento<sup>10</sup> que se destacam na performance de Ladeira da Preguiça.

O primeiro elemento idiomático a ser discutido aqui, já foi ilustrado anteriormente em outros exemplos: o uso de **cordas soltas**. Variando seu uso nos tempos fortes e fracos, ou para preencher a linha rítmica na mudança de um acorde para outro, tais casos podem ser vistos nos Ex. 10 e 17.

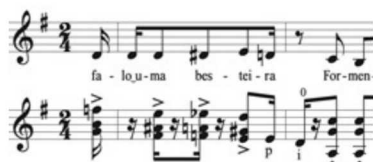
No *riff* inicial, ilustrado no Ex. 5, temos o uso de outro elemento: as **notas percussivas**. Denominadas também como *ghost notes*, elas estão representadas no pentagrama pelas notas com x na cabeça. O emprego destas notas se apresenta de forma bastante flexível, às vezes Gil percute a segunda e terceira cordas consecutivamente, outras vezes as duas cordas juntas e nem sempre as notas soam inteiramente percutidas. Tudo isso vai enriquecendo e trazendo aquele caráter único, que faz com que cada apresentação dele seja de um jeito.

Um recurso muito forte, que sem dúvida é um diferencial da técnica de Gil, é um tipo de **pinça** que ele desenvolveu utilizando polegar e indicador, mesclando cordas soltas e cordas presas. Tal pinça vai aparecer em outras músicas durante o show da USP, como Oriente, Expresso 2222 e Chiclete com Banana. Vejamos o trecho abaixo:



Ex.18 Transcrição de um caso do uso da técnica de "pinça" no violão por Gilberto Gil.

O polegar naturalmente tem um som mais forte, mais acentuado, e o indicador um som mais leve, aspectos que contribuem muito para o balanço, o aclamado *suingue* de Gil. Algumas vezes o polegar vai coincidir com a marcação, com os chamados "tempos fortes", como no caso acima, em outros, casos será o indicador que vai tocar no "chão", como se costuma falar no jargão musical. Vejamos o exemplo abaixo:



Ex.19 Transcrição de um caso do uso da técnica de "pinça" com deslocamento do "tempo forte" no violão por Gilberto Gil

Levando em consideração o ataque mais leve produzido pelo indicador, nota-se que quando Gil toca a nota ré (quarta corda solta) isso provoca uma sensação de deslocamento muito grande, porque não parece que ali é um ponto de marcação ("tempo forte"). Tal procedimento cria uma ilusão, pois soa como se Gil tivesse inserido um compasso ímpar naquele momento ou como se ali fosse um "tempo fraco" e não o momento da marcação.

### Considerações finais

A partir do estudo da apresentação de Ladeira da preguiça no show da USP, acabamos descobrindo também a gravação desse samba no álbum "Cidade do Salvador". Tais versões nos revelam de forma aproximada como Gil teria concebido a música. No entanto, a gravação de Elis com arranjo de César Camargo Mariano alcançou certa popularidade e tornou-se a principal referência, enquanto as gravações de Gil ficaram escondidas do grande público por algumas décadas.

Conforme vimos nos trabalhos de Joana Saraiva e Gabriel Improta França, temos aqui uma composição que interage com o universo do "samba moderno", universo do qual, décadas depois, emerge o rótulo *samba-jazz*. Tanto o arranjo gravado por Elis, assim como determinadas escolhas presentes nas gravações de Gil, apontam diretamente para tal estética.

Temos aqui um samba que tematiza a preguiça. Nele vemos a preguiça em duas cenas: a primeira associada à famosa ladeira de Salvador - ladeira símbolo de um preconceito histórico, que remete diretamente à época da escravidão; E a segunda cena, que retrata a preguiça como algo inerente ao ser humano. Mais especificamente, a preguiça de quem está longe de casa e precisa escrever para a família, como Gil e Elis.

Notamos que Gil lida de forma um tanto livre com a composição. Uma breve comparação entre as gravações da USP (ao vivo) e do álbum Cidade do Salvador (em estúdio), feitas no mesmo período, nos mostra diferenças claras de andamento, emprego de idiomatismos do violão e variações rítmico-melódicas do canto. Ao jogar luz sobre tais gravações menos conhecidas, chamamos a atenção para outras possibilidades de arranjo e interpretação dessa canção, que também foi acolhida no meio da música instrumental.

## Referências

- Borém, F., Taglianetti, A. (2014) Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de Ladeira da Preguiça, de Gilberto Gil e Atrás da porta, de Chico Buarque e Francis Hime *Per Musi [online]*. 29, 53-69
- Cardoso, Thomas Fontes Saboga. (2006). *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Chediak, A. (1992) *Songbook Gilberto Gil v.2* (1ª edição). Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora.
- França, G. (2015) *Sambajazz em movimento: O percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fim dos anos 1950 e início dos anos 1960*. (Dissertação de Doutorado). PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Kfoury, M. L. (2005) *ELIS - 1973*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/elis-1973>
- Lima Rezende, G; Côrtes, A. (2015, agosto 17-21). "Remeleixo": O improviso, os conflitos, as escolhas. [Comunicação] XXV Congresso da Anppom, Vitória, Espírito Santo, Brasil. [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2015/3773/public/3773-11692-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2015/3773/public/3773-11692-1-PB.pdf)
- Marques, F. (2004, setembro) *A invenção da indolência*. Pesquisa FAPESP Ed. 103, 84-87
- Pinto, T. O. (2000). *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África*, (22-23), 87-109.
- Polo, V. (2016, agosto 22-26) *O solo improvisado de Toninho Horta em "Stella by Starlight"*. XXXVI Congresso da Anppom, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2016/3961/public/3961-14307-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/3961/public/3961-14307-1-PB.pdf)
- Rodrigues, W. (2014, setembro) *A "ladeira da preguiça" e o estereótipo histórico da preguiça dos negros*. IV Congresso Internacional de História: Cultura, Sociedade e Poder, Jataí, Goiás, Brasil. [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(271\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(271).pdf).
- Saraiva, J. (2007) *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. (Dissertação de Mestrado), PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Zanlorenzi, E. (1999) *A banalização da preguiça*. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/24ee909a564a82ff795016dc2b8165d5.PDF>

<sup>1</sup> Este artigo é uma das produções derivadas do projeto de pesquisa: "Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973: voz e violão em contexto" – projeto cadastrado no Portal da Pesquisa da UNIRIO e coordenado pelo Prof. Dr. Almir Côrtes.

<sup>2</sup> Esta gravação ficou arquivada e foi resgatada e lançada mais de vinte anos depois pelo produtor musical e pesquisador Marcelo Frôes.

<sup>3</sup> Corruptela da palavra braguilha.

<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=j4NfM7e\\_QkU](https://www.youtube.com/watch?v=j4NfM7e_QkU). Acesso em 22/07/2021.

<sup>5</sup> Um ostinato melódico curto, geralmente com dois ou quatro compassos de duração, que pode ser repetido de forma intacta (*riff* estrito) ou variada para acomodar um padrão harmônico subjacente. (<https://dictionary.onmusic.org/terms/2907-riff>)

<sup>6</sup> Sabe-se que o *riff* constitui um elemento central na prática de vários estilos ligados ao universo do rock. Contudo, o *riff* utilizado nas versões aqui analisadas não parece derivar desse universo.

<sup>7</sup> A fôrma em questão compõe um acorde menor com sétima menor (*drop 2*), montado ao violão utilizando apenas o dedo 1, que realiza uma pestana.

<sup>8</sup> O idiofone gã compõe, junto com os tambores rum, rumpi e lé, a instrumentação básica do ijexá.

<sup>9</sup> Conferir tal abordagem no trabalho "O solo improvisado de Toninho Horta em "Stella by Starlight"" (Polo, 2016).

<sup>10</sup> Para maiores detalhes sobre o idiomatismo do violão, conferir a dissertação de mestrado: "Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música" (Cardoso, 2006).

## Comentários sobre colaboração entre compositores e intérpretes: problemáticas conceituais e empíricas no uso do termo

Daniel Gouvea Pizaia  
Universidade Federal da Paraíba  
danielgouveapizaia@gmail.com

Resumo: O objetivo do artigo é expor as problemáticas encontradas no debate teórico a respeito de colaboração entre compositores e intérpretes. Localizando os atributos do campo epistemológico em que o tema se encontra e estabelecendo uma comparação dos enunciados conceituais com as experiências empíricas (relatos de casos), nos propomos em realizar uma análise discursiva das narrativas emergentes sobre colaboração na pesquisa em performance musical no Brasil. Visando tal objetivo será possível problematizar o aspecto ético/performativo, vigente em grande parte dos processos colaborativos, enfatizando os limites conceituais e empíricos no uso do referencial.

Palavras-chave: Colaboração, Compositor, Intérprete, Enunciados Conceituais, Experiências empíricas.

### Comments about musical collaboration between composers and performers: conceptual and empirical problems in the use of the term

Abstract: This article aims to expose the problems found in theoretical debate on musical collaboration between composers and performers. Locating the attributes of the epistemological field in which the theme finds and establishing a comparison of conceptual statements with empirical experiences (case reports), we propose to carry out a discursive analysis of emerging narratives about collaboration in musical performance research in Brazil. It will be possible to problematize the current ethical/performative aspect in most of the collaborative processes, emphasizing the conceptual and empirical limits in the use of the reference.

Keywords: Musical Collaboration, Composer, Performer, Conceptual Statements, Empirical Experiences.

### Colaboração como referência para interações musicais

A colaboração musical entre compositores e intérpretes é um tema em relativa emergência no contexto de pesquisa em performance musical no Brasil. Embora a inauguração do termo nesse meio ocorra por volta dos anos 2000, a partir de 2010 é possível verificar um aumento de pesquisas, amparadas por uma tendência metodológica da etnografia, que se apropriam da referência à colaboração a fim de descrever experiências de interações diretas entre compositores e performers. Grande parte desses trabalhos ressaltam as características empíricas ocorridas nas interações, não se ocupando em estabelecer uma investigação epistemológica mais ampla a respeito de uma possível definição teórica e/ou metodológica para a temática. Podemos suspeitar, apenas como hipótese, que essa tendência é reflexo de um receio por parte de alguns autores que entendem uma compreensão geral de processos colaborativos como algo “desnecessariamente redutor” (Roe, 2007, p.22). No entanto, um debate acadêmico em desenvolvimento nas últimas décadas sugere implicitamente potenciais definições. Nos referimos aos trabalhos de John-Steiner (2000), Roe (2007), Hayden & Windsor (2007) e Fitch & Heyde (2007) e a produção conceitual de pesquisadoras brasileiras como Domenici (2010, 2012a; 2013), Ray (2016) e Cardassi (2016; 2019).

O objetivo deste artigo é expor as problemáticas encontradas no debate teórico a respeito de colaboração em música. Localizando os atributos do campo epistemológico ao qual o tema se encontra e estabelecendo uma comparação dos enunciados conceituais com as experiências empíricas (relatos de casos), nos propomos em realizar uma análise discursiva das narrativas emergentes sobre colaboração na pesquisa em performance musical no Brasil. Visando tal objetivo será possível problematizar o aspecto ético/performativo, vigente em grande parte dos empreendimentos colaborativos entre compositores e intérpretes, enfatizando os limites conceituais e empíricos no uso do referencial.

### O aspecto ‘negativo’ das narrativas teóricas

Domenici (2013) articula um comentário sobre colaboração que apresenta características discursivas gerais relacionadas ao termo:

De fato, a própria ideia de colaboração vai de encontro à estrutura tradicional da relação vertical compositor–obra–intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra. Nesse contexto, a divisão de trabalho apresenta-se como uma questão desafiadora ao trabalho colaborativo posto que pode invocar a rigidez da separação de tarefas dentro da estrutura de poder que rege suas relações. Considere-se também que a formação de compositores e performers é permeada pela ideologia dominante fomentando determinados comportamentos e atitudes de

acordo com o modelo vertical de relações. Este pressupõe uma ética tanto para a composição quanto para a performance, as quais devem ser repensadas tendo em vista o trabalho colaborativo. (Domenici, 2013, p.5)

Por meio desse breve enunciado é possível observar que a temática estaria em oposição à noção de obra como texto musical e visaria problematizar certas condutas éticas entre compositores e performers, induzindo os sujeitos a repensarem suas posturas 'tradicionais' associadas a certos tipos de ações. O comentário também anuncia uma crítica aos pressupostos conceituais de um campo epistemológico e de um ambiente social/musical específico, norteados por uma divisão de trabalho entre um sujeito criativo (vinculado à figura do compositor) e um sujeito considerado reproduzidor (intérprete). A fim de se opor às relações hierárquicas provenientes dessa divisão, a emergência do discurso sobre colaboração é marcada por uma ideia de protagonismo do intérprete e se sustenta por uma premissa 'negativa' (e de aparente problematização) à ideia de 'autonomia do texto' e 'obra' como mecanismo ético da performance musical. Roe (2007) nos auxilia a confirmar essa tendência:

A centralidade do 'conceito de obra musical' nesta música contribui muito para criar sua hierarquia (...) a partir de uma função reguladora que informa nosso pensamento sobre a música, sua natureza, propósito e também a relação entre compositores, partituras e performances (...). No entanto, músicos e acadêmicos estão desafiando essa separação e uma nova era de pensamento e prática compartilhados está surgindo. (Roe, 2007, p.39-40)

Expor as características do conceito-obra, proposto por Lydia Goehr (1992), nos permitirá compreender de que maneira o discurso sobre colaboração articula uma narrativa de oposição a esse enunciado e, em contradição, como será argumentado no final do artigo, reafirma atributos centrais pertencentes a tal conceito.

A abordagem de Goehr propõe a substituição de uma investigação de cunho ontológico, comum nas teorias analíticas sobre obra musical, para o exame histórico do surgimento de um conceito-obra e sua função reguladora da prática musical a partir da virada do século XVIII para o século XIX. Segundo a autora, "a principal transição metodológica é deixar de perguntar que tipo de objeto é uma obra musical para perguntar que tipo de conceito é o conceito de obra" (Goehr, 1992, p.90). Uma das premissas centrais para compreender tal abordagem é que o entendimento do conceito não dependeria mais de uma condição de identidade, mas de um domínio da norma (social e musical):

Uma diferença final entre condições de identidade e ideais é que os últimos, ao contrário dos primeiros, são guias de ação. Quando agimos de acordo com um ideal, agimos em um domínio da normatividade. Somos guiados por certas crenças e desenvolvemos habilidades apropriadas. Tudo isso passa a se refletir nas expectativas geradas institucionalmente que se vinculam, por exemplo, no mundo musical, à nossa produção e reconhecimento de eventos como performances de obras musicais. Em suma, ideais e condições de identidade têm pesos teóricos distintos: os últimos exigem ser atendidos, os primeiros, não (Goehr, 1992, p.101).

A fim de compreender o desenvolvimento dessa normatividade, a autora localiza certos atributos sociais no contexto da música europeia do início do século XIX que nos auxiliam a encontrar a consolidação de uma ideia de obra musical. O ato composicional individualizado, amparado pelo desenvolvimento de leis de direitos autorais que garantiriam autonomia econômica aos compositores, o surgimento dos conservatórios enquanto instituição pedagógica que visava a formação de intérpretes e produção de mão de obra especializada, foram algumas das características centrais para que a notação passasse a ser vista como 'a obra completa', considerada propriedade do compositor a ser representada em performance por intérpretes (Goehr, 1992, p.206). O consequente estabelecimento de uma noção dualista e hierárquica entre um sujeito compositor e um sujeito intérprete, foi consolidado na denominada 'ética modernista de performance' (Taruskin, 2005)<sup>1</sup>, sendo os enunciados de Schenker uma de suas bases conceituais:

Basicamente, uma composição não requer uma performance para existir. Assim como um som imaginado parece real na mente, a leitura de uma partitura é suficiente para comprovar a existência da composição. A realização mecânica da obra de arte pode, portanto ser considerada supérflua (Schenker, 2000, p.3)

Tal ética estabeleceu as bases para condutas performáticas motivadas pela busca de uma coincidência imediata (ou relação isomórfica) entre intenção composicional, notação e fenômeno sonoro, posicionando o texto enquanto suposto único recurso mediador na relação compositor-intérprete. O empenho no estabelecimento de uma relação isomórfica é presente nos diversos pressupostos das teorias ontológicas/analíticas da obra musical<sup>2</sup>. Goehr então problematiza tais abordagens, substituindo a premissa das condições de identidade pelo exame da estabilização do conceito regulativo de obra. O comentário de Caron (2011) resume a perspectiva da autora nos seguintes termos:

Goehr se dedica então a oferecer um conceito positivo de obra musical, a partir não de condições mínimas, mas do exame de processos históricos de implantação de conceitos regulativos de nossas práticas sociais. Em um movimento de pensamento bastante contundente, a busca por essenciais ou condições de identidades estáveis cede lugar aos dinamismos históricos de constituição de práticas e conceitos. (...). Goehr encontra precisamente um conceito-obra plenamente formado, com condições práticas e sociais que o reforçam. Goehr elabora então as características de um tal

conceito-obra, diferente das condições estáveis identificadas aos analíticos (Caron, 2011, p.43-44)

Desse modo, seria possível notar que a proposta da autora não apenas contesta a ideia de 'autonomia do texto musical', as proposições de identidade das teorias ontológicas ou os enunciados da ética modernista de performance, mas também nos auxilia a localizar em qual contexto social/musical específico tais enunciados emergiram e funcionam. Trata-se de uma proposição que possibilita entendermos que a noção de obra não se refere a um paradigma geral, mas é compreendida como um fenômeno específico presente em um contexto marcado por uma normatividade advindo da tradição da música de concerto europeia onde se atribui lugares e valores específicos para partituras, intérpretes e compositores.

Partindo das premissas conceituais aqui expostas retomamos o discurso da colaboração a fim de compreender de que modo a temática articulou uma narrativa de aparente problematização à noção de obra. Os trabalhos de Foss (1964) e Smalley (1970), pautados numa proposição de 'novas relações' entre os sujeitos musicais nos empreendimentos da música de concerto do pós-guerra, podem ser considerados as narrativas iniciais para o que posteriormente será denominado de forma explícita como colaboração entre compositores e intérpretes. Para Foss, o distanciamento de atributos específicos no *métier* de cada sujeito causou uma série de problemáticas: "a divisão metódica de trabalho (eu escrevo, você toca) nos serviu bem, até que o compositor e o intérprete tornaram-se duas metades de um verme separados por uma faca" (1964, p.45). Nesse sentido, a colaboração para o autor, sinônimo de relações diretas e presenciais entre compositores e performers, estaria em oposição à esses problemas, por "trazer o intérprete para dentro do laboratório do compositor e este sendo incluído no desdobramento da prática performática" (Foss, 1963, p.46). Contudo, essa proximidade entre os sujeitos não implicaria numa inversão de papéis, já que uma divisão de trabalho entre um sujeito responsável pelas demandas performáticas (intérprete) e outro encarregado de responsabilidades estéticas/formais (compositor) não deveria, segundo o discurso de Foss, ser abandonada (*ibid.*, p.46). Uma narrativa próxima é notável no trabalho de Smalley (1970) ao sugerir o uso de 'novas formas de notação' como sinônimo de colaboração. A narrativa do autor é construída por meio de uma dicotomia entre 'notações convencionais' e 'não-convencionais', sendo as segundas consideradas um meio de "libertar o intérprete de restrições severas" (Smalley, 1970, p.78).

A tendência discursiva nos textos de Foss (1964) e Smalley (1970) em estabelecer as relações presenciais e as novas formas de notação como sinônimo de colaboração terá um impacto significativo no discurso do século XXI sobre o tema. O comentário de Sonia Ray expõe de forma implícita que a colaboração estaria associada à certos tipos de notação:

Em meados da década de 1950, inovações na notação permitindo que compositores explorassem a grafia de sons não convencionais abriu um período extremamente criativo também para a busca de novas possibilidades de execução instrumental. Tal mudança foi provocada, entre outras razões, pela proximidade de compositores com outros artistas contemporâneos (pintores, arquitetos...), proximidade esta que estimulou a buscar outras formas de registrar sons imaginados. (Ray, 2016, p.125-126)

Domenici (2012a) expõe o vínculo entre colaboração e relações presenciais:

A pluralidade das linguagens musicais a partir do século XX coloca-nos, talvez mais do que nunca, diante da diversidade de estilos e práticas e da busca por novas linguagens musicais que resultam na criação de novas técnicas instrumentais e vocais e, conseqüentemente, de novos sistemas de notação. A dinâmica desse processo requer uma reaproximação entre compositores e performers bem como um novo paradigma que considere as zonas de contato compartilhadas. Nesse contexto, a notação musical e o som não são vistos como fenômenos autônomos, mas entrelaçados à trama sócio-cultural da qual a obra musical emerge como uma construção social (p.82)

É interessante observar que o discurso emergente sobre processos colaborativos nos empreendimentos do pós-guerra, a despeito de uma problematização à ideia de autonomia do texto (Domenici, 2012a), apropria-se de atributos próximos ao conceito de obra enunciado por Goehr (1992): para haver colaboração musical há um sujeito denominado intérprete responsável por explorar técnicas instrumentais estimuladas pelas novas formas de notações propostas pelos compositores. Desse modo, em oposição à crítica esperada nos enunciados colaborativos, haveria uma continuidade do mecanismo próprio a noção de obra, exemplificada por uma diferença de papéis musicais. Seria possível ressaltar que a substituição de um formato notacional e as relações presenciais entre compositores e intérpretes pouco implicaria numa mudança formal no discurso e na prática, visto que tais colaborações são caracterizadas por uma separação de funções que preserva as características do conceito norteador de obra musical pertencente a esse contexto.

### **Dos enunciados conceituais aos relatos de caso: tendências de classificação**

No meio da pesquisa em música no Brasil a temática da colaboração se desenvolveu motivada por demandas específicas como: resultados de projetos de pesquisa, encomendas de obras de intérpretes para

compositores e a busca do instrumentista por uma expansão técnica/idiomática incentivada por novas estéticas composicionais. O modo como as experiências colaborativas se manifestam nesse contexto é compreendido de maneira distinta da temática no período do pós-guerra:

No século XXI, o performer toma a frente dessa colaboração. As iniciativas de encomenda de obras partem de instrumentistas que querem ver escrito para seu instrumento uma obra na linguagem de “x” compositor, o que valorizaria seu instrumento. Atitude bem diferente da busca por novos timbres que dominou a música “contemporânea” do início do século XX. A colaboração do performer então era ainda de executante “experimentador” de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente numa autopromoção artística mas também no compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos. (Ray, 2016, p.127).

Ao localizarmos na literatura quais são as tendências colaborativas vigentes no século XXI, as categorizações são frequentemente determinadas pelas funções atribuídas a cada sujeito no decorrer do processo. Beal & Domenici (2014) sugerem três tipos de colaboração: a que ocorre antes do processo composicional, a partir da encomenda da obra de um intérprete para um compositor específico, a que ocorre durante o desenvolvimento da composição, quando o intérprete pode ser considerado um consultor, ou aquela que ocorre posteriormente a composição, ao qual o intérprete possui a função de executante. Esse tipo de categorização, orientada pelo nível de desenvolvimento do projeto composicional, também é presente na definição de Hayden & Windsor (2007, p.33) ao indicarem três graus de interações entre compositores e intérpretes. O grau diretivo é marcado por um processo limitado a pequenas questões interpretativas de performance. O grau interativo é caracterizado por contribuições técnicas/idiomáticas dos performers em revisões da peça. O nível colaborativo, por fim, evitaria o uso de notações convencionais, sendo que as decisões formais, estruturais e técnicas devem ser determinadas de forma coletiva.

A literatura também indica um outro tipo de categorização, baseada em uma narrativa de dissolução dos papéis musicais que se associa a um atributo discursivo comum no debate acadêmico sobre o tema: a premissa de ‘horizontalidade e reciprocidade entre os sujeitos musicais’ (Cardassi, 2019, P.5; Domenici, 2013, p.2; John-Steiner, 2000, p.204). Trata-se da classificação proposta por Fitch & Heyde (2007) e presente no texto de Cardassi (2016), baseada em uma oposição entre ‘colaborações tradicionais’ e ‘colaborações dinâmicas’. A primeira tendência pode ser exemplificada pelos artigos de Fausto Borém (1998; 2000) e é marcada por algumas características empíricas centrais: a busca de um ideal de colaboração entre compositor e instrumentista que vise resguardar o estilo composicional e, a partir do contato com o intérprete, ampliá-lo para novas possibilidades (BORÉM, 1998, p.18) e uma expectativa de que a aproximação entre tais sujeitos seja fundamental para garantir uma melhoria no resultado final do processo de composição (*ibid.*, p.19). Esse enunciado impacta diversos trabalhos posteriores: Domenici (2010), Morais (2013), Ramos (2013), Lobo (2016), Vieira (2016) e Gomes & Winter (2020). Domenici sintetiza que a função do intérprete nesse processo é: “sugerir ao compositor maneiras mais apropriadas de utilizar os recursos do instrumento e de ‘comunicar’ suas ideias composicionais” (2010, p.1146). A colaboração ‘tradicional’ então seria caracterizada por uma separação de papéis em que o performer assume responsabilidades por questões técnicas e gestuais da obra, auxiliando o compositor a verificar se a notação está sendo possível de ser executada.

A ‘colaboração dinâmica’, no entanto, seria definida por uma crítica à divisão de trabalho explícita nos relatos anteriores. Esse tipo colaborativo seria baseado então em um ideal de ‘dissolução de papéis’:

A colaboração é frequentemente uma questão do intérprete dar ao compositor acesso à sua “caixa de truques” ou de o compositor apresentar esboços notados para serem experimentados, adotados, descartados ou refinados. Essas abordagens pragmáticas podem ser benéficas para ambas as partes, mas elas vêm com o custo de reforçar as fronteiras inerentes a seus respectivos papéis (Fitch & Heyde, 2007, p.73).

O foco dessa tendência é supostamente abandonar as funções pré-estabelecidas de compositores e intérpretes (Cardassi, 2016, p.98) a fim de que os sujeitos explorem novos domínios musicais não pertencentes a sua formação. Entre os trabalhos vinculados a esse discurso, destacam-se: Rosa & Toffolo (2011), Domenici (2012b), Ishisaki & Machado (2013), Cardassi (2016), Freire & Campos (2018) e Silva (2019). As narrativas são caracterizadas por um questionamento em relação à ideia de autoria da obra, por uma crítica à dicotomia de condutas e pelo uso de ferramentas tecnológicas enquanto recursos musicais mediadores da colaboração. Apesar dessa aparente problematização à divisão de trabalho, a colaboração dinâmica se utiliza de um atributo vigente nas outras experiências: uma denominação de um sujeito compositor e um sujeito intérprete que comumente assumem diferentes funções nos casos relatados. O trabalho de Domenici (2012b) por exemplo, a partir da experiência *Intervenções*, enfatiza o papel do compositor como propositor de um campo de ideias conceituais que servirão de mote para a atuação dos intérpretes.

## Comentários finais

Nesse texto optamos por realizar uma análise discursiva das características presentes nos enunciados e nos relatos colaborativos entre compositores e intérpretes. Tal análise nos possibilitou localizar lacunas conceituais e empíricas pouco abordadas pelo debate acadêmico. Na premissa de se opor às hierarquias da relação compositor-intérprete, a colaboração enfatizou o aspecto contextual a fim de problematizar a ideia de 'autonomia do texto' prevista na ética modernista de performance. Porém, a crítica implícita no referencial não se atentou aos atributos normativos referentes a uma base conceitual mais ampla enunciada pelo conceito-obra: uma relação dualista de papéis musicais que induz a uma diferença de condutas e comportamentos específicos a partir da nomeação de um sujeito compositor e um sujeito intérprete. Nesse sentido, observamos tanto nos empreendimentos do século XX como no século XXI em âmbito da pesquisa em música no Brasil, a continuidade dessas nomeações e funções como eixo do discurso dos relatos de casos colaborativos. Ao nos questionamentos o motivo dessa continuidade, algumas hipóteses podem ser propostas: o desenvolvimento de narrativas obscurecidas por uma concepção ideológica de 'horizontalidade' e 'reciprocidade' entre os papéis musicais, o compromisso do termo com os enunciados de um campo conceitual/epistemológico específico que sugere limites na atuação dos compositores e dos intérpretes, a presença de uma institucionalização que norteia currículos acadêmicos brasileiros com demandas práticas distintas na formação de compositores e instrumentistas. São hipóteses a serem esclarecidas a longo prazo. No entanto, se ainda não é possível falar de uma terminologia geral para definição de processos colaborativos, é oportuno ao debate acadêmico atual apontar os diversos limites epistemológicos e empíricos implícitos no referencial, contribuindo para possíveis críticas no comum uso da ideia de colaboração.

## Referências

- Beal, T. Domenici, C. (2014). A colaboração compositor-intérprete: concepções e conceitos na ótica de compositores e intérpretes. *XXVI Salão de Iniciação Científica*, UFRGS.
- Borém, F. (1998). Lucíferez de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *OPUS*, 5, 48-75.
- Borém, F. (2000). Duo Concertant Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi (UFMG)*, 2, 89-103.
- Cardassi, L. (2016). Time and Place within a performer-composer collaboration. In J. Mendes & J. Noda (Eds.) *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. (pp. 76-100). Natal: EDUFRN
- Cardassi, L. (2019). Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia. *XXIX Congresso da Anppom*, 19, 1-9.
- Caron, J. (2011). *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical*. (masters dissertation). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Domenici, C. (2010). O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. *XX Congresso da Anppom*, 20, 1142-1147.
- Domenici, C. (2012a). His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do conservatório de Música da UFPel*, 5, 65-97.
- Domenici, C. (2012b). O intérprete (Re) Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de "Intervenções para piano Expandido, Interfaces e Imagens - Centenário John Cage". *Revista Música Hodie*, v.12, n.2, 171-187.
- Domenici, C. (2013). It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do conservatório*, 6, 1-14.
- Foss, L (1963). The changing composer-performer Relationship: A monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*, 1, 45-53.
- Fitch, F. Heyde, N (2007) 'Ricerca' - The collaborative Process as Invention. *Twentieth-century music*, Cambridge, 4, 71-95.
- Freire, P. Campos, C (2018). Processo colaborativo na obra Arengarôa (2017) - Uma performance para tororô, percussão e live electronics. *Revista Vórtex*, v.6, n.2, 1-36.
- Goehr, L (1992). *The imaginary museum of musical works: an Essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gomes, S. Winter, L. (2020). A colaboração Compositor-Intérprete na Reelaboração de Passagens Não-Idiomáticas no Violão. *Vortex*, v.8, n.3, 1-34.
- Hayden, S. Windsor, L. (2007). Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, Cambridge, v.61, n.240, 28-39.
- Ishisaki, B. Machado, M (2013). A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, 6, 71-102.
- John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. New York, NY: Oxford University Press.
- Lobo, R. (2016). *Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II-Quasi-Vanitas de Marçílio Onofre* (masters dissertation). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil.



- Moraes, A. (2013). *A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra "uma lágrima" de Arthur Rinaldi*. (masters dissertation). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.
- Ramos, P. (2013). *A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira*. (masters dissertation). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Ray, S. (2016). Colaborações compositor-performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In J. Mendes & J. Noda (Eds.), *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. (pp. 123-132). Natal: EDUFRN.
- Roe, P. (2007). *A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance*. (Doctoral dissertation). University of York, York, United States.
- Rosa, A; Toffolo, R. O resto no copo: colaboração compositor-intérprete. *XXI Congresso da Anppom*, 11, 1139-1144.
- Schenker, H. (2000). *The art of performance*. New York: Oxford University Press. Tradução de Irene Schreier Scott.
- Silva, D (2019). *Processos criativos colaborativos na música contemporânea: dois estudos de caso* (Doctoral dissertation). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Smalley, R (1970). Some aspects of the Changing Relationship Between Composer and Performer In Contemporary Music. *Royal Musical Association*, 96, 73-84.
- Taruskin, R (1995). *Text and act: Essays on music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Vieira, M (2016). Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process, *Opus*, 22, 471-492.

<sup>1</sup> Taruskin argumenta que apesar da emergência do conceito de obra no século XIX, a consolidação de um estilo performático pautado em uma 'ética modernista' ocorreu apenas no século XX, resultante da estética emergente durante a primeira guerra mundial (1995, p.55).

<sup>2</sup> A primeira parte do livro de Goehr (1992) é dedicada a uma crítica às teorias analíticas de Nelson Goodman, Alan Tormey e Jerrold Levinson.

## Tradução de fontes primárias em música: um olhar sobre o contexto brasileiro

Luciana Gifoni

Universidade de São Paulo  
Universidade Estadual do Ceará  
luciana.gifoni@usp.br  
luciana.gifoni@uece.br

Resumo: As fontes primárias em música constituem-se em um universo inesgotável de saberes que exigem um esforço de compreensão dos modos de se pensar e de se fazer música. A tradução destas fontes para a língua portuguesa tem proporcionado, ao meio artístico e acadêmico brasileiro, novas linhas de pensamento tanto para a performance historicamente orientada quanto para a musicologia. No intuito de evidenciar este conhecimento produzido no Brasil, realiza-se, neste artigo, um levantamento da literatura de fontes primárias disponíveis em português, com ênfase nas publicações dos últimos 25 anos. Os objetivos são: fornecer uma lista do material disponível em português a fim de subsidiar pesquisas artísticas e/ou acadêmicas; compreender as motivações e expectativas destes tradutores; e propor algumas reflexões sobre o material traduzido a partir de um olhar panorâmico das temáticas, dos lugares e dos momentos históricos evidenciados. A partir do método exploratório, descritores temáticos foram buscados em bases de dados nacionais, obtendo-se um *corpus* de 42 produções brasileiras que disponibilizam a tradução de 54 fontes primárias em música. Integram este material um largo escopo histórico, que vai desde *Elementos de Harmonia* de Aristóxeno de Tarento (séc. IV a.C) até o *Método para Guitarra* de Fernando Sor (1830), com predominância para as fontes do século XVIII. A maior parte dos tradutores constitui-se de músicos preocupados com aspectos de performance do seu instrumento ou voz, que realizam pesquisas no âmbito da pós-graduação. São investigados, também, os critérios tradutológicos adotados pelos(as) pesquisadores(as), a fim de se obter um entendimento específico do conteúdo de cada material.

Palavras-chave: Tradução. Fontes primárias. Tratados musicais. Performance historicamente orientada. Musicologia.

### Translation of primary sources on music: A look at the Brazilian context

Abstract: Primary sources on music embody a inexhaustible universe of knowledge that requires an effort to understand the ways of thinking and making music. The translation of these sources to Portuguese has provided new lines of thought to the artistic and academic Brazilian environment, both for historically oriented performance and for musicology. In order to expose this expertise produced in Brazil, a survey is carried out from primary sources literature available in Portuguese, with a focus on the last 25 years of publications. The objectives are: to provide a list of material available in Portuguese in order to support both artistic and academic research; to understand the motivations and expectations of these translators; and to propose some reflections about the material translated from a panoramic point of view of the topics, places and historical moments highlighted. Using an exploratory method, topical descriptors were researched in national databases, resulting in a corpus of 42 Brazilian works which contain the translations of 54 primary sources on music. This material includes a wide historical scope, ranging from *Elements of Harmony* by Aristoxenus of Tarentum (4<sup>th</sup> century B.C.) to *Method for the Guitar* by Fernando Sor (1830), with the predominance of the 18<sup>th</sup> century sources. Most of these translators are musicians concerned with performance aspects of their instruments or voices, who carry out postgraduate research. The translation criteria adopted by the researchers are also investigated in order to obtain a specific understanding of the content of each material.

Keywords: Translation. Primary sources. Musical treatises. Historically oriented performance. Musicology.

### Introdução

O processo de construção interpretativa de uma obra passa por uma série de procedimentos desde a leitura musical e os primeiros experimentos práticos, até o estudo detalhado e o amadurecimento técnico-expressivo mais amplo. Quando se trata do repertório histórico da chamada música antiga, os intérpretes alinhados com a performance historicamente orientada<sup>1</sup> buscam conhecimentos para balizarem suas práticas em torno do material disponível acerca da obra e/ou do contexto em que ela se inscreve. Assim, é de interesse destes(as) musicistas utilizar réplicas – ou mesmo originais – de instrumentos antigos, investigar edições e manuscritos da época da obra e estudar os saberes compartilhados por meio de tratados, correspondências, iconografia, dentre outros documentos. Estas fontes vêm sendo recuperadas, transcritas, revisadas, editadas e traduzidas para diversos idiomas ao longo do século XX<sup>2</sup>.

Neste artigo, apresenta-se um levantamento das traduções de fontes primárias de música, feitas para o português no contexto brasileiro, tanto de obras completas quanto de produções parciais. A maior parte dos tradutores constitui-se de músicos preocupados com aspectos de performance do seu instrumento ou voz, que realizam pesquisas no âmbito da pós-graduação. A partir de um recorte temporal recente, de 1996 até 2021, observam-se alguns desdobramentos deste fenômeno, que se apontam como objetivos deste artigo: fornecer uma lista do material disponível em português a fim de subsidiar pesquisas artísticas e/ou acadêmicas; compreender as motivações e expectativas destes tradutores; e propor algumas reflexões sobre o material

traduzido a partir de um olhar panorâmico das temáticas, dos lugares e dos momentos históricos evidenciados. Foram investigados, também, os critérios tradutológicos adotados pelos(as) pesquisadores(as), a fim de se obter um entendimento específico do conteúdo de cada material. Embora concluído apenas parcialmente, o levantamento bibliográfico já possibilita avaliar aspectos relevantes, sob um ponto de vista panorâmico, acerca do corpo intelectual que vem desenvolvendo a tradução de fontes primárias em música no contexto brasileiro<sup>3</sup>.

### Procedimentos e critérios

Em primeiro lugar, é necessário esclarecer o que se entende, nesta pesquisa, por fonte primária. Para o conhecimento histórico, a fonte é a origem da informação. As fontes consistem, em geral, de bens culturais. Um documento ou artefato cultural só se torna uma fonte histórica quando se firma enquanto objeto de estudo, dentro de uma problemática específica. As fontes históricas são classificadas em primárias ou secundárias, de acordo com a relação estabelecida com o(a) pesquisador(a): as primárias remetem diretamente ao objeto de estudo, enquanto as secundárias possuem uma intermediação intelectual entre o objeto e o(a) pesquisador(a). Conforme observa Camargo (2013, p. 57):

Ainda que, de uma forma geral, o documento de época seja considerado fonte primária e a produção historiográfica sobre o tema seja considerada fonte secundária, essa divisão não é estanque. De fato, apenas a existência ou não de uma intermediação intelectualizada entre objeto e pesquisador permite classificar uma fonte como primária ou secundária.

Nesta pesquisa, consideram-se fontes primárias em música os documentos de texto escrito que tratam sobre assuntos musicais<sup>4</sup> que se constituíram em objeto de tradução no contexto brasileiro, enquanto fontes históricas de primeira mão. Tratam-se, assim, de textos publicados e/ou manuscritos produzidos por filósofos e músicos em épocas distintas no contexto histórico-cultural europeu ocidental: tratados musicais, cartas, prefácios, livros, para citar os principais.

Embora algumas dessas obras traduzidas já fossem de conhecimento desta pesquisadora, para a elaboração da lista, tomou-se como ponto de partida um levantamento iniciado em 2020 pelas pesquisadoras Monica Lucas e Kristina Augustin, que vinha sendo alimentado de forma assistemática em um arquivo digital em formato de leitor de texto editável. A princípio, os dados foram subdivididos em duas categorias: livros e publicações acadêmicas (artigos, dissertações e teses).

A busca foi iniciada nas bases de dados CAPES e busca integrada da USP. Foram utilizados os seguintes descritores: “tradução”+”tratado”+”música”; “música”+”século XVIII”; e “música”+”tradução”. A dificuldade em localizar as pesquisas pretendidas deu-se pela diversidade de assuntos e títulos que o termo *tradução* abarca. Em todo caso, esse era o termo unificador dos títulos almejados, posto que as obras e os autores, alvos das traduções, são completamente distintos entre si. Como os resultados das buscas eram muito numerosos, procedeu-se uma busca mais direcionada em repositórios específicos de teses e dissertações de universidades federais<sup>5</sup>.

Outra dificuldade, ao realizar o levantamento, foi a verificação de pesquisas que continham traduções em apêndices ou subseções, como partes auxiliares e estratégicas do estudo, mas não como objetivo principal. Desta forma, fez-se necessário examinar o conteúdo de cada um dos trabalhos e classificar aqueles que produziram traduções textuais de fontes primárias. A listagem de artigos e livros foi possível, principalmente, pela consulta à bibliografia destas pesquisas elencadas.

Além disso, fez-se uma breve análise do conteúdo de cada pesquisa a fim de destacar informações da obra e critérios utilizados pelo pesquisador, tais como: título, local e ano (ou período) da fonte primária; se a tradução estava completa ou parcial e, neste caso, quais partes foram traduzidas; qual edição foi utilizada como fonte principal; quais edições foram utilizadas como cotejamento; se a pesquisa incluía o texto-base original em anexo; e que elementos o tradutor acrescentou ao material, por exemplo, comentários, notas, glossários, análises, índices, transcrições musicais, dentre outros. A descrição desta análise encontra-se no campo *observações* dos quadros construídos para a exposição dos resultados.

É válido destacar que, pelo fato de apresentar como problemática a questão da tradução, esta pesquisa não incluiu em seu *corpus* os estudos acerca de tratados históricos portugueses ou luso-brasileiros, bem como aquelas pesquisas sobre fontes primárias que não produziram material de tradução. No entanto, a pesquisa intenciona incorporá-los no escopo de uma investigação sobre a temática das fontes primárias nas produções brasileiras, em fase posterior.

### Resultados

É importante ressaltar que, embora seja uma investigação de escopo bastante compreensivo, este levantamento apresenta resultados ainda parciais e não definitivos. Em uma linha temporal que vai de 1996 até 2021, observou-se, até a presente fase da pesquisa, um total de 42 produções brasileiras com traduções de fontes primárias sobre música. De acordo com o gênero de texto, classificam-se da seguinte maneira estas

produções: 04 artigos científicos, 01 trabalho de conclusão de curso, 24 dissertações de mestrado, 03 teses de doutorado e 10 livros.

Tratam-se de publicações incentivadas, substancialmente, no âmbito das pós-graduações em Música/Artes (19 títulos), mas também ocorrem nas áreas das Letras/Linguística (06 títulos), Filosofia (02 títulos) e História (01 título). A seguir, apresenta-se uma tabela com a descrição, em ordem decrescente de publicações, dos locais e áreas de pesquisa encontrados, considerando-se os 28 títulos publicados pela academia brasileira (excluindo-se livros e artigos):

Locais	Áreas de pesquisa/ quantidade de produções	Total de produções
Universidade de São Paulo (USP)	Artes/Música (08) Letras/Linguística (03)	11
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)	História (01) Artes/Música (06) Letras/Linguística (01) Filosofia (01)	09
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)	Música (02) Filosofia (01)	03
Universidade Federal do Paraná (UFPR)	Música (02) Letras (01)	03
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	Letras (01)	01
Universidade Estadual do Ceará (UECE)	Música (01)	01

Quadro 1: publicações de tradução de fontes primárias nas universidades brasileiras.

Por sua vez, os artigos foram publicados em revistas científicas que também se vinculam a universidades. Sobre os livros, também há um vínculo acadêmico, sejam pelas editoras ou pelos(as) tradutores(as). É importante salientar que, deste total de 42 produções brasileiras, encontram-se contempladas 54 fontes primárias, posto que há produções que traduzem mais de uma obra<sup>6</sup> e outras que se voltam para a mesma obra<sup>7</sup>. Destas 54 fontes, incluem-se 30 traduções de obras completas e o restante consiste em traduções de partes das obras.

Para facilitar a exposição e leitura dos resultados, optou-se pela elaboração de quadros, classificados em ordem cronológica das próprias fontes primárias. Na primeira coluna de cada quadro, constam o nome do autor da fonte primária, seguido do local e ano de publicação, ou dados aproximados, quando não se sabe a informação. Na segunda coluna, consta o título original, conservando-se o idioma, excetuando-se os títulos em grego e quando não há um título (no caso das cartas, por exemplo). A terceira coluna traz o nome do(a) tradutor(a) e o tipo da publicação, seguidos do ano. Adotou-se abreviação específica para os termos dissertação de mestrado – DM – e tese de doutorado – TD. A quarta coluna contém as observações verificadas obra a obra neste levantamento, conforme detalhado na seção anterior.

Assim, as 42 produções brasileiras foram subdivididas em 05 quadros, dispostos conforme os seguintes lastros históricos: (a) quadro 2, Antiguidade e Alta Idade Média; (b) quadro 3, séculos XVI e XVII<sup>8</sup>; (c) quadro 4, século XVII e início do XVIII<sup>9</sup>; (d) quadro 5, primeira metade do século XVIII e XIX<sup>10</sup>; e (e) quadro 6, segunda metade do século XVIII e início do XIX.

O recorte temporal deste *corpus* de fontes primárias traduzidas ao português se inicia, assim, com Aristóxeno de Tarento, no séc. IV a.C e vai até o *Méthode pour la Guitare* de Fernando Sor, publicado em 1830. Observa-se, desde modo, uma amplitude substancial em relação a autores e períodos históricos, contemplando desde os tratados especulativos da Antiguidade e início da Idade Média até os métodos de instrumentos musicais do século XVIII e início do século XIX.

Autoria, local e ano da fonte primária	Título original	Autoria da tradução. Tipo e ano de publicação	Observações
ARISTÓXENO DE TARENTO, [?Atenas], séc. IV a.C.	[ <i>Elementos de Harmonia</i> ].	Nataly Ianicelli Cruzeiro. DM, 2021.	Tradução da obra completa, com comentários e notas. Feita a partir de edição crítica (Rosetta Da Rios, 1954) que utiliza seleção detalhada de manuscritos originais, com cotejamento de edição histórica (Maiborn, 1652).
ARISTIDES QUINTILIANO, [?] entre sécs. I-IV d.C	[ <i>Da Música</i> ].	Fernando Luís Barreto de Moraes. DM, 2016	Tradução do livro III, última parte da obra, com comentários e notas. Feita a partir do texto grego contido na versão alemã da obra, com cotejamento de versões e comentários dos tradutores de edições em espanhol, inglês e francês. Inclui o texto-base integral em grego.
[atribuído a] PLUTARCO, [?] séc. II d.C.	[ <i>Peri Mousikēs</i> ].	Roosevelt Araújo da Rocha Júnior. TD, 2007.	Tradução da obra completa, com comentários, notas e estudo da transmissão do texto. Feita com base na edição de Ziegler (1966), em grego antigo (até 1453), com cotejamento de vastas referências.
SEXTO EMPÍRICO, Alexandria ou Roma [?], ca. séc. II d.C	[ <i>Contra os músicos</i> ].	Sarah Roeder. DM, 2014.	Tradução da obra completa, com comentários, notas e glossário. Feita a partir do texto em grego contido na tradução inglesa da obra, com cotejamento desta versão em inglês. Inclui o texto-base integral em grego.
BOÉCIO, [?] ca. séc. VI d.C.	[ <i>De Institutione Musica</i> ].	Carolina Parizzi Castanheira. DM, 2009	Tradução do Livro I, com comentários, notas e análises. Feita com base na primeira e única edição crítica da obra (Friedlein, 1867), com cotejamento da edição em língua inglesa de 1989. Inclui o texto-base completo em latim.
JACOBUS DI SPANIA [Jacques de Liège], Paris, ca. 1340.	[ <i>Speculum musicae</i> ].	Fernando Schlithler da Fonseca Cardoso. DM, 2017.	Tradução, em apêndice, [versão de estudo do pesquisador] de parte da obra (capítulos I a V, VIII, X a XIV do Livro I), com base no cotejamento de versões em espanhol, inglês e latim. Utiliza a tradução ao português de Castanheira (2009) para os trechos citados da obra <i>De institutione musica</i> de Boécio. Inclui a transcrição do texto-base original em latim, capítulos I ao XX do Livro I.

Quadro 2: Traduções de fontes primárias da Antiguidade e Alta Idade Média.

Autoria, local e ano da fonte primária	Título original	Autoria da tradução. Tipo e ano de publicação	Observações
SILVESTRO GANASSI, Veneza, 1535.	<i>Opera Intitulata Fontegara.</i>	Giulia da Rocha Tettamanti, DM, 2010.	Tradução da obra completa, com notas explicativas e comentários. Feita a partir de edições <i>fac simile</i> com cotejamento de tradução do francês (belga) e de transcrição para o italiano moderno. Inclui o texto original em anexo.
(a) SILVESTRO GANASSI, Veneza, 1535; (b) BARTOLOMEO BISMANTOVA, Ferrara, 1677.	(a) <i>Opera Intitulata Fontegara</i> ; (b) <i>Compendio Musicale.</i>	Patricia Micheline Aguilari, DM, 2008.	Tradução, transcrição e análise de trechos referentes ao tema da articulação: em Ganassi, os capítulos 5, 6, 7 e 8. Em Bismantova, quatro páginas da parte <i>Regola per suonare il Flauto Italiano</i> . Ambos feitos a partir de edições <i>fac simile</i> do original, com cotejamento de estudos italianos.
GIOSEFFO ZARLINO, Veneza, 1558.	<i>Le Istitutioni Harmoniche.</i>	Paula Andrade Callegari, TD, 2019.	Tradução de trechos da obra, das partes III e IV, referentes à Música Prática, na forma de citação (com texto-base em rodapé), com análises, comentários e notas. Feita a partir do original digitalizado da primeira edição (1558), com cotejamento das edições seguintes do século XVI (de 1561, 1562, 1573 e 1589), e de traduções para o inglês e o italiano moderno.
(a) GIROLAMO MEI, Florença, 1572; (b) GIOVANNI BATISTA DONI, Roma, 1640; (c) VINCENZO GALILEI, Florença, 1581.	(a) [Carta a Vincenzo Galilei]; (b) <i>Trattato della Musica Scenica</i> ; (c) <i>Dialogo della musica antica et della moderna.</i>	Ibanez Chasin, Livro, 2004.	Tradução de três produções teórico-musicais da Itália quincentista: carta de Girolamo Mei a Vincenzo Galilei; três capítulos do <i>Trattato di Musica Scenica</i> , de Giovanni Batista Doni; extrato do <i>Dialogo della musica antica et della moderna</i> , de Galilei. Feita a partir de fac-símiles dos originais, com comentários, análises e notas. Inclui os textos-base em italiano ao final do livro.
GIROLAMO DIRUTA, Veneza, 1593 (Parte I), 1609 (Parte II).	<i>Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da pena.</i>	Delphim Rezende Porto Júnior, DM, 2013.	Tradução da obra completa, com contextualização inicial. Feita a partir do manuscrito original disponível no Museo Internazionale e biblioteca dela musica di Bologna (Itália): 1º vol., registro D. 16, edição de 1597; 2º vol., registro D. 19, edição de 1609, ambos publicados por Giacomo Vicenti. Inclui transcrição do texto-base integral, em coluna simultânea à tradução.
		Delphim Rezende Porto Júnior, Artigo, 2014.	Tradução do exórdio da Parte I do tratado, com análise e contextualização. Feita a partir de manuscrito original. Inclui o texto-base e argumentação de Aristóteles como elemento comparativo.
THOMAS MORLEY, Londres, 1597.	<i>A Plaine and easie Introduction to Practicall Musicke.</i>	Nathalia Domingos, DM, 2012.	Tradução da Parte I da obra, com comentários, notas explicativas e críticas, transcrições musicais e glossário. Feita a partir das edições fac-símile de 1597, 1608 e 1771 com cotejamento da versão inglesa moderna de 1973. Inclui, em anexo, partituras com notação original, transcrições para notação moderna e o texto-base completo transcrito.

Quadro 3: traduções de fontes primárias do século XVI e XVII.

Autoria, local e ano da fonte primária	Título original	Autoria da tradução. Tipo e ano de publicação	Observações
CLAUDIO MONTEVERDI, Mântua, Cremona, Veneza e Parma, entre 1601 e 1643.	[Correspondências pessoais do compositor].	Ligiana Costa, Livro, 2011.	Tradução das cartas escritas por Monteverdi, com comentários e notas. Feita a partir da transcrição contida na edição italiana (Eva Lax, 1994), com cotejamento da edição bilingue francesa (Russo, 2001) e da versão inglesa (Stevens, 1995). Inclui, ao final da edição, lista dos destinatários com informações acerca destes e índice onomástico.
THOMAS ROBINSON, Londres, 1603.	<i>The Schoole of Musicke.</i>	CARIN SWILLING, DM, 1996.	Tradução da obra completa, com comentários e transcrições musicais. Feita a partir de edição fac-símile do original.
AGOSTINO AGAZZARI, Siena, 1607.	<i>Del sonare sopra'l basso com tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto.</i>	Tatiane Marques Calloni, DM, 2019.	Tradução de obra completa, com glossários e comentários. Feita a partir de edição fac-símile do original. Tradução também de uma carta aberta do autor escrita em Roma, 1606, acerca da prática do baixo contínuo. Inclui, nos apêndices, transcrição dos textos-base.
RENÉ DESCARTES, [original desaparecido], 1618.	<i>Compendium Musicae</i>	Gustavo de Castro, DM, 2015.	Tradução da obra completa, com análises de alguns fragmentos. Feita a partir da edição francesa de 1668, com cotejamento de edições modernas em francês e em latim. As notas são traduzidas da edição moderna em espanhol. Inclui, em anexo, tradução da correspondência IX 1629 de Descartes [possivelmente destinada à Merseme]
ROBERT FLUDD, Oppenheim, (a) 1618, (b) 1617, (c) e (d) 1619.	(a) <i>De Templo musica</i> ; (b) <i>De musica mundana</i> ; (c) <i>De hominis interni et externi harmonia</i> ; (d) <i>De musica animae composita praxi.</i>	Carin Zwilling e Leonel Maciel Filho, Livro, 2020.	Tradução de partes da obra <i>História Metafísica, Física e Técnica do Macrocosmo e Microcosmo</i> (1617-1626), incluindo: <i>Templo da Música</i> (tratado II, parte II, 1618), <i>Sobre a música mundana</i> (tratado I, livro III, 1617), <i>Sobre a harmonia do homem interno e externo</i> (tratado I, seção I, livro XII, 1619) e <i>Sobre a prática da música composta para a alma</i> (tratado I, seção I, livro XIII, 1619). Feita a partir do fac-símile dos originais, com cotejamento de edições espanhola (1979) e bilingue [inglês/latim] (2011) além de uma tese da Universidade de Bolonha (2009). Com nota biográfica, cronologia, comentários e notas explicativas. Com colaboração de Nathalia Domingos e Luca Guariento. Inclui cinco apêndices com transcrições musicais e artigos.
ANÔNIMO, [Itália], ca. 1634	<i>Il Corago.</i>	Ligiana Costa, Livro, 2018.	Tradução da obra completa, com comentários e notas. Feita com base no texto original, manuscrito. Inclui sete artigos de outros pesquisadores sobre o tema e reconstrução histórica (feita por George Gütlich) de 43 desenhos descritos no original, que se perderam. Tradução dos trechos em latim: Stefano Lorenzetti.
GIROLAMO FANTINI, Florença [embora conste Frankfurt – lugar da impressão – no frontispício], 1638.	<i>Modo per Imparare a sonare di Tromba, tanto di Guerra, Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro instrumento.</i>	Flavio Fernando Boni, DM, 2008.	Tradução dos textos introdutórios da obra, com comentários, análise e notas. Feita a partir de fac-símile do original, com auxílio e revisões de Beatriz Cilla, Giorgio Pacchioni e Eleonora Di Maria. Inclui o texto-base integral em anexo.
DE MACHY, Paris, 1685.	<i>Pièces de Violle en Musique et en Tablature..</i>	André Luiz Tartas, DM, 2020.	Tradução de parte da obra (prefácio), com comentários e notas. Feita a partir de <i>fac-símile</i> digitalizado, obtido pelo site da Biblioteca Nacional Francesa, com cotejamento de edições modernas em inglês. Inclui, em anexo, o fac-símile do texto-base do prefácio.
MARIN MARAIS, Paris, (a) 1686; (b) 1689; (c) 1701; (d) 1711; (e) 1717; (f) 1725.	(a) <i>Pièces de Violes a une et deux violes</i> ; (b) <i>Basse Continue du Pièces de Violes a une et deux violes Paris</i> ; (c) <i>Pièces de Violes du second Livre</i> ; (d) <i>Pièces de Violes du troisième Livre</i> ; (e) <i>Pièces a une et a trois Violes du quatrième livre</i> ; (f) <i>Pièces de viole du Cinquième Livre.</i>	Kristina Augustin, Artigo, 2019.	Tradução dos prefácios dos cinco volumes de partituras impressas para viola da gamba entre 1686 e 1725, com comentários de notas. Feita a partir de edições fac-símile dos originais.
GASPAR SANZ, Saragoza, 1697.	<i>Instrucion de Musica sobre la Guitarra Española.</i>	Guilherme de Camargo Barros Affonso, TD, 2015.	Tradução da obra completa, com comentários, notas, transcrições musicais, análises e glossário. Feita a partir de edição fac-símile do original, com cotejamento de outras fontes primárias. Inclui, em apêndice, o fac-símile completo.

Quadro 4: traduções de fontes primárias do século XVII e início do XVIII.

Autoria, local e ano da fonte primária	Título original	Autoria da tradução. Tipo e ano de publicação	Observações
FRANÇOIS RAGUENET, Paris, 1702.	<i>Parallèle [sic] des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra.</i>	Paulo Mugayar Kühl. Artigo, 2014.	Tradução da obra completa, com comentários, análise e notas. Feita a partir de edição original.
JOHANN MATTHESON, Hamburgo, 1713.	<i>Das Neu-Eröffnete Orchestre.</i>	Lucia Becker Carpena. Artigo, 2012.	Tradução de parte da obra (capítulo II, Parte II), com comentários e notas. Feita a partir de edição fac-símile do original, com colaboração de Monica Lucas e Renate Sudhaus.
JACQUES MARTIN HOTTETERRE-LE ROMAIN, Paris, 1719.	<i>L'Art de Preluder sur la flûte traversiere, sur la flûte à bec, sur le hauboi et autres instruments de dessus.</i>	Renata Pereira. DM, 2009.	Tradução da obra completa, com comentários, análises e notas. Feita a partir de três edições facsimilares de 1966, 1978 e 1999. Inclui o texto-base integral, em versão fac-símile e índice remissivo.
BENEDETTO MARCELLO, Milão, 1720	<i>Il Teatro alla Moda.</i>	Ligiana Costa. Livro, 2010.	Tradução da obra completa, com notas e glossário. Feita a partir de fac-símile do manuscrito da Biblioteca Querini Stampaglia, na Itália, com cotejamento das versões modernas em francês, inglês e italiano. Revisão de Celso Araújo. Colaboração de Claudio Vela para os trechos em dialeto bolonhês.
(a) PIER TOSI, Bolonha, 1723; (b) GIAMBATTISTA MANCINI, Viena 1774 (1ª ed.), 1777 (2ª ed.); (c) MANUEL P. R. GARCIA, Paris, 1841 (Parte I), 1847 (Parte II).	(a) <i>Opinione de' cantori antichi e moderni, o siena osservazione sopra il canto figurato;</i> (b) <i>Riflessioni pratiche sui canto figurato;</i> (c) <i>Traité complet sur l'Art du Chant.</i>	Alberto José Vieira Pacheco. DM, 2004	Tradução de diversos trechos das obras na forma de citação (com texto-base em rodapé). Feita a partir de edições fac-símile dos originais das 03 obras, com os seguintes cotejamentos: em Tosi, de duas traduções. Artigo 21s inglesas – histórica, de 1742 e moderna, de 1995, que traduziu de edição em alemão de 1757 (de J. F. Agricola); em Mancini, da tradução inglesa da edição de 1777, feita em 1912; em Garcia, da tradução em italiano da Parte I, de 1990, e das versões inglesas da Parte II, de 1847 e 1872 reunidas em edição de 1972. Inclui, em anexo, tradução de comentários da versão alemã de Agricola de 1757 (edição em inglês de 1995) do tratado de Tosi.
HUBERT LE BLANC, Amsterdã, 1740.	<i>Defense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les pretensions du violoncello.</i>	Kristina Augustin. DM, 2001. Kristina Augustin. Livro, 2016.	Tradução da obra completa, com contextualização inicial e notas. Feita a partir de edição fac-símile do original. Inclui o texto-base digitalizado, disposto ao longo da tradução, em exposição bilingue. Tradução da obra completa, com comentários e notas. Feita a partir da edição fac-símile do original, com cotejamento das versões modernas alemã e inglesa. Revisada e publicada a partir da pesquisa de mestrado da tradutora.
FRANCESCO GEMINIANI, Londres, (a) ca. 1748; (b) 1749; (c) 1751; (d) 1756/7; (e) 1756/8; (f) 1758; (g) Edimburgo, 1760.	(a) <i>Rules for Playing in a True Taste;</i> (b) <i>Treatise of Good Taste in the Art of Musick;</i> (c) <i>The Art of Playing in the Violin;</i> (d) <i>The Art of Accompaniment;</i> (e) <i>Guida Armonica;</i> (f) <i>The Harmonical Miscellany;</i> (g) <i>The Art of Playing the Guittar or Cittra.</i>	Marcus Vinicius Sant'Anna Held Neves. DM, 2017.	Tradução da obra teórica completa (07 obras), com comentários e apresentação bilingue em da versão original em inglês ( <i>Early Modern English</i> ) e português. Feita a partir de fac-símile dos originais, com cotejamento de outras edições setecentistas em francês e alemão.

Quadro 5: traduções de fontes primárias da primeira metade do século XVIII e XIX.

Autoria, local e ano da fonte primária	Título original	Autoria da tradução. Tipo e ano de publicação	Observações
FRIEDRICH WILHELM MARPURG, Berlim, 1750.	<i>Die Kunst das Clavier zu spielen.</i>	Stéfano Paschoal. DM, 2001.	Tradução da obra completa, com comentários e notas. Feita a partir de fac-símile da quarta edição, de 1762, que inclui uma segunda parte sobre a arte do acompanhamento.
JOHANN JOACHIM QUANTZ, Berlim, 1752.	<i>Versuch Einer Anweisung Die Flöte Traversiere Zu Spielen.</i>	Renan Felipe Santos Rezende. DM, 2015. Alexandre Sousa Bezerra. TCC, 2016. Roberto Dorigatti. DM, 2019.	Tradução de cinco partes da obra (introdução, capítulos VIII, X, XI e XIV), com comentários, análises e notas. Feita a partir do cotejamento da versão francesa publicada em 1752, com as traduções em inglês (2001) e espanhol (2007). Tradução de parte da obra (capítulo XI), com comentários, análise e notas. Feita a partir de fac-símile do original em francês, publicado simultaneamente à edição alemã. Inclui o texto-base em anexo. Tradução de cinco partes da obra (capítulos XI a XV) que tratam do bom gosto na execução musical, com comentários, notas e transcrições musicais. Feita a partir de fac-símile do original alemão.
JEAN-JACQUES ROUSSEAU, Paris, 1753.	<i>Lettre sur la musique Française.</i>	Daniela de Fátima Garcia. DM, 2008.	Tradução, inserida como apêndice à dissertação, do documento completo, com comentários e notas. Feita com base na edição francesa de Olivier Pot (1995), com cotejamento para elaboração das notas, além deste autor, de Catherine Kintzler, edição de 1993.
Carl Philipp Emanuel Bach, Berlim, 1753 (parte 1), 1762 (parte 2)	<i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.</i>	Fernando Cazarini. Livro, 2009.	Tradução da obra completa, com comentários, notas e transcrições musicais. Feita a partir das edições fac-símile do original das partes 1 e 2. Inclui acréscimos de texto do próprio C. P. E. Bach contidos nas edições de 1787 (parte 1) e 1797 (parte 2).
Leopold Mozart/Augsburg, 1756	<i>Versuch Einer Grundlichen Violinschule.</i>	Lílian Maria Pereira da Silva. DM, 2014.	Tradução de oito capítulos da obra (1, 2, 3, 4, 5, 7, 11 e 12), com análise e notas. Feita a partir da edição em língua inglesa de 1948.
WOLFGANG AMADEUS MOZART, Viena, Salzburg, Munique, Paris, dentre outros locais, entre 1761 e 1791	<i>Mozart Briefe.</i> [Correspondências pessoais do compositor].	Gabor Aranyi. Livro, 2004. Semframis Lück. Livro, 2006. [autoría não divulgada]. Livro, 2015.	Tradução do conjunto completo de cartas escritas em Viena nos últimos dez anos de sua vida (1781-1791), e seleção de cartas escritas por seus pais, do período de infância e adolescência (a partir de 1761). Com comentários e notas. Feita a partir da edição da correspondência completa da família Mozart de 1914 (Schiederman), com preservação de ortografia, pontuação e outros aspectos originais. Inclui outras cartas cobertas em edições posteriores. Tradução das cartas do compositor a partir da edição alemã por Willi Reich, de 1948. Tradução de 300 cartas, feita a partir da edição francesa de 1888 de Henri de Curzon, com introdução, comentários e notas deste autor. Inclui prefácio de Odette Ernst Dias, índice musical e onomástico.
FERNANDO SOR, Paris, 1830.	<i>Méthode pour la Guitare.</i>	Guilherme de Camargo Barros Affonso. DM, 2005	Tradução da obra completa, com contextualização inicial e notas. Feita a partir do fac-símile do original em francês com cotejamento da edição inglesa de 1831. Inclui tradução das notas das duas edições.

Quadro 6: traduções de fontes primárias da segunda metade do século XVIII e início do XIX.

Quanto aos tipos de obras, consistem em tratados, cartas, prefácios e outros textos introdutórios, com predominância histórica para o século XVIII, seguido do século XVII e depois do século XVI. Quanto ao século XVIII, há 19 produções brasileiras e 24 fontes primárias traduzidas. Sobre o século XVII, há 13 produções e 17 fontes. Por sua vez, no século XVI, verificam-se 07 produções e 06 fontes. O período da Antiguidade contém 05 fontes e traduções. Em relação à primeira metade do século XIX, há 02 fontes e traduções. É importante frisar que este levantamento não incluiu, nesta etapa da pesquisa, fontes da segunda

metade do século XIX. Há uma lacuna de traduções no período entre os séculos VI e XV. Ressalta-se que, na única tradução feita de apenas 01 fonte, o pesquisador enfatiza que se trata de uma versão não oficial, apenas de estudo, oferecida como apêndice à pesquisa principal.

O discurso do(as) pesquisadores(as) aponta preocupações convergentes quando se trata de suas motivações para realizar o trabalho de tradução, no sentido de tornar acessível a fonte primária ao público especializado, especialmente na área da performance. Em suas introduções e prefácios, eles(as) escrevem também sobre as dificuldades enfrentadas no estudo das fontes primárias.

Giulia Tettamanti (2010, p. 1), tradutora do tratado *Fontegara* de Silvestro Ganassi, afirma que “o objetivo principal [de sua] tradução é disponibilizar ao flautista doce brasileiro uma das fontes primárias fundamentais da literatura do instrumento, ainda pouco lida e estudada”. A autora ressalta, ainda, que “a falta de traduções satisfatórias que mantenham o texto mais próximo do original dificulta muito o trabalho dos intérpretes e pesquisadores que desejam recuperar a prática do instrumento e da música italiana do século XVI”. Em consonância com estas ideias, Guilherme de Camargo (2015, p. 19) aponta, em sua tradução do método de guitarra de Gaspar Sanz, que teve como objetivo principal: “criar uma ligação direta entre a obra de Sanz (via *fac-símile*) e o guitarrista clássico contemporâneo, buscando, sobretudo, a desmistificação do uso direto das fontes primárias antigas no ensino e na prática cotidiana da guitarra clássica nos conservatórios e universidades”.

Patrícia Aguilar (2008) destaca a carência de bibliografia em português como uma dificuldade para viabilizar sua pesquisa, que abordava a articulação na flauta doce com base em Ganassi e Bismantova. Por sua vez, Lúcia Carpena (2012) pontua para a carência específica de traduções de fontes primárias, especialmente em relação àquelas de língua alemã.

Em relação às contribuições, observa-se um interesse de incentivar a prática de uma performance historicamente orientada. Guilherme de Camargo (2015, p. 15) defende que “a curiosidade pelas fontes primárias levará à criação de uma classe de executantes conscientes da necessidade do olhar crítico para o passado”. Segundo o autor, “podemos aprender diretamente nas fontes primárias, aprender com quem aprendeu com elas, discutir, analisar e multiplicar nosso conhecimento”. Alberto Pacheco (2004, p. 2), de modo similar, avalia que “para a pesquisa musical histórica, não podemos nos basear apenas na partitura. Precisamos analisar documentos da época que tratem das práticas de execução do repertório em questão.”

Por outro lado, a tradução de obras de referência da literatura musical podem trazer reflexões histórico-culturais mais amplas, conforme afirma Roosevelt da Rocha Júnior (2007, p. 4) sobre seu estudo do *Peri Mousikēs*, de Plutarco: “com esta tradução, acredito estar trazendo para o universo cultural lusófono um importante documento, não só para o estudo da música grega antiga, mas também para a pesquisa sobre a literatura helênica em geral”. Assim, localizados como porta de entrada ao compromisso do intérprete em buscar um discurso musical coerente e consistente, os estudos de tradução das fontes primárias apresentam-nas como um universo de conhecimento muito mais vasto e complexo.

### Considerações finais

Constatou-se um comprometimento dos(as) pesquisadores(as) em utilizar edições facsimilares ou mesmo, quando possível, os próprios manuscritos. As traduções informam o “caminho” pelo qual passaram as fontes primárias, ao longo dos anos, trazendo aos leitores de língua portuguesa o conhecimento de outras versões da obra em questão, desde sua primeira publicação até as edições modernas. Explicitam, com clareza, os critérios adotados e as edições utilizadas como cotejamento. Dialogam, assim, com as próprias fontes primárias e com outras traduções de uma maneira crítica e consistente.

Após este levantamento em fase inicial, a pesquisa pretende verificar com mais acuidade os conteúdos dentro deste recorte temporal e ampliá-lo para um tempo anterior, desvendando também traduções não publicadas que circularam e ainda podem circular nos meios interessados pela Música Antiga. Além disso, a pesquisa direciona-se também para a busca de formas eficientes e gratuitas de arquivamento, alimentação e consulta destes e de futuros dados pela Internet. Dentre as possibilidades, está a criação de um repositório ou repertório específico de traduções de fontes primárias, podendo se estender para outras fontes de conteúdo musical, além de edições e transcrições de partituras produzidas por pesquisadores(as) no Brasil. Em uma etapa posterior, pretende-se ampliar o escopo do levantamento a fim de incluir a temática das fontes primárias no contexto brasileiro, não apenas de traduções, mas dos estudos sobre estas fontes musicológicas, em geral.

A criação de um corpo teórico de fontes primárias em português representa, de fato, um maior alcance e acessibilidade deste material no Brasil. Porém, ao realizar este levantamento, foi possível perceber um outro aspecto significativo que demarca este corpo teórico: a presença de um corpo intelectual brasileiro, que se constitui em referência de conhecimento sobre estas fontes e sobre o pensamento musical que elas ensejam. Ao produzir seu estudo/tradução, cada pesquisador(a) mergulha em um passado histórico-cultural específico e, ao mesmo tempo, coloca em evidência e em debate outras perspectivas musicológicas e artísticas para o lugar presente. Assim, este corpo intelectual vem promovendo a (re)leitura de temáticas, conceitos e preceptivas

para a discussão científico-musical e vem fomentando em grupos camerísticos, orquestras e solistas a pesquisa de repertório e de orientações técnico-interpretativas para a performance.

## Referências

- Aguilar, P. (2008). Fala flauta: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Camargo, F. (2013). *Tópicos úteis para principiantes no estudo da História*. Pelotas: edição do autor. Retirado de <<https://wp.ufpel.edu.br/fernandocamargo/files/2017/08/topicos-uteis.pdf>>
- Camargo, G. (2015). A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz, 1697. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Carpena, L. (2012). Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos “Affecten” (Johann Mattheson, 1713) – Tradução e breve introdução. *Revista Música*, 13, 219-241.
- Pacheco, A. (2004). Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Rocha Jr., R. (2007). O Peri Mousikês, de Plutarco: tradução, comentários e notas. (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Tettamanti, G. (2010). Silvestro Ganassi: obra intitulada Fontegara : um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do Século XVI. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

<sup>1</sup> Prática musical na qual o intérprete leva em conta a pesquisa de fontes históricas e musicológicas para balizar suas escolhas técnico-expressivas na interpretação musical.

<sup>2</sup> O percurso de recuperação, leitura, tradução, divulgação dessas fontes merece um estudo a parte, a fim de compreender suas (re)significações histórico-culturais.

<sup>3</sup> A problematização desta pesquisa se consolidou a partir das discussões ocorridas entre alunos e professores ao longo da disciplina Tradística setecentista, ministrada no Programa de Pós-graduação em Música da USP, e cursada pela autora no semestre 2021.1. A autora deste artigo agradece o incentivo e as contribuições dos professores, Stéfano Paschoal e Monica Lucas.

<sup>4</sup> Não se incluem, portanto, partituras, gravações, iconografia ou outros artefatos materiais.

<sup>5</sup> Foram consultados os repositórios digitais das seguintes instituições: UFBA, UFPE, UFRN, UFC, UFPI, UFMA, UFSE, UFPB, UFPA, UFAM, UFAC, UFG, UNB, UFMG, UFU, UFES, UFRJ, UNIRIO, UFRGS, UFPR, UDESC.

<sup>6</sup> Por exemplo: Carin Swilling (2020) e a obra de Robert Fludd; Marcus Neves (2017) e a obra de Francesco Geminiani; Ibaney Chasin (2004) e textos diversos da Itália quinhentista; para citar alguns.

<sup>7</sup> A exemplo de 03 livros com as cartas de Wolfgang Amadeus Mozart e 03 pesquisas com traduções parciais do tratado de Johann Joachim Quantz.

<sup>8</sup> Inclui, substancialmente o século XVI, porém, algumas fontes do século XVII estão inseridas porque integram o objeto de tradução das pesquisas. No caso, o tratado de Bartolomeo Bismantova (1677) está incluso na pesquisa de Patricia Aguilar (2008) e o segundo volume do tratado de Girolamo Diruta (1609) integra a pesquisa de Delphim Porto Júnior (2013).

<sup>9</sup> Da mesma forma que o quadro anterior, inclui, substancialmente o século XVII, porém, algumas fontes do século XVIII estão inseridas porque integram o objeto de tradução das pesquisas. No caso, os volumes 2 a 5 dos livros de viola da gamba de Marin Marais que integram a pesquisa de Kristina Augustin (2019).

<sup>10</sup> De modo similar aos quadros anteriores, inclui, substancialmente, o século XVIII, porém, a pesquisa de Alberto Pacheco (2004) envolve uma fonte do século XIX, o tratado de canto do Manuel Garcia (1841/1847).



# O uso do incentivador respiratório shaker classic no desenvolvimento técnico e musical dos instrumentistas de metais

Fabio Carmo Plácido Santos

UEA/UFBA

fcsantos@uea.edu.br

Berteson Jorge Leite Amorim

Universidade Nilton Lins

bjleite@niltonlins.br

Resumo: O interesse em uma performance musical mais eficiente leva o músico a uma contínua busca por alternativas que possibilitem uma melhor condição técnica na prática instrumental e essas podem ser com trabalho muscular ou respiratório. Neste sentido, o uso de aparelhos ou equipamentos que melhorem a condição respiratória dos músicos de sopros em especial os metais, sempre foi um forte aliado no desenvolvimento cardiorrespiratório para o estudo e prática musical de alta performance. Através de uma pesquisa qualitativa explicativa, sobre a eficiência do aparelho Shaker Classic para a melhora na prática da habilidade musical dos instrumentistas de metais (trompete, trompa, trombone, eufônio e tuba), possibilitou-se investigar a eficiência e o entendimento do mesmo quando aplicado em músicos de diferentes arcabouços profissionais. O que nos levou a afirmar que o uso desse equipamento no dia a dia possibilita uma melhora nas habilidades técnicas ao fortalecer a coluna e o fluxo de ar, além de possibilitar uma contribuição na melhora da embocadura.

Palavras-chave: Música. Instrumentos de Metais. Shaker Classic. Respiração

## The use of the shaker classic respiratory stimulator in the technical and musical development of brass instrumentalists

Abstract: The interest in a more efficient musical performance leads the musician to a continuous search for alternatives that enable a better technical condition in the instrumental practice, and these can be with muscular or respiratory work. In this sense, the use of devices or equipment that improve the respiratory condition of wind musicians, especially brass, has always been a strong ally in cardiorespiratory development for the study and practice of high performance music. Through an explanatory qualitative research, on the efficiency of the Shaker Classic device to improve the practice of musical skill of brass instrumentalists (trumpet, horn, trombone, euphonium and tuba), it was possible to investigate the efficiency and understanding of the same when applied in musicians from different professional backgrounds. Which led us to say that the use of this equipment on the day allows an improvement in techniques by strengthening the spine and airflow, in addition to making a contribution to improving the embouchure.

Keywords: Music. Brass instruments. Shaker Classic. Breathing.

### Introdução

A busca por uma performance musical de excelência é algo almejado por todos os instrumentistas dos tempos remotos até os tempos modernos, sendo que desde a construção dos instrumentos musicais ou mesmo antes da música ter as configurações atuais, os músicos buscam artifícios para conseguir o tão almejado sucesso em sua carreira.

No passado, alguns artifícios chegaram a provocar mutilações, como exemplo mencionamos os Castrates, que eram meninos cantores entre oito a doze anos, que antes de chegarem a puberdade tinham seus órgãos genitais arrancados para que não perdessem a voz angelical da infância e muitos desses cantores se consagraram como grandes intérpretes do seu período (Barbier, 1993).

Nos dias atuais, existem uma vasta possibilidade de atividades como: musculação, corrida, ioga, pilates, técnicas como a Alexander, além de materiais e equipamentos que são utilizados por músicos para desenvolver e melhorar suas habilidades seja técnica ou interpretativa.

A exemplo de atividades e técnicas corporais que contribuem para um melhor condicionamento temos a atividade física, trabalhos de fortalecimento muscular, ioga, pilates e alimentação balanceada e muitas outras.

Ao tratarmos da utilização de materiais e equipamentos devemos ter consciência que estes em geral são de uso fisioterápicos ou seja adaptados a prática musical com o objetivo de obter êxito em suas performances.

É muito comum a utilização e a prática de exercícios de respiração por uma grande parte dos músicos de sopros e por vezes é possível encontrar o uso de aparelhos auxiliares ou incentivadores respiratórios para conseguir tal êxito, Nascimento, (2015).

Dentro deste cenário alguns auxiliares utilizados especificamente por fisioterapeutas e fonoaudiólogos são amplamente utilizados por músicos principalmente os cantores e instrumentistas de sopro, com o intuito de melhorar e ou fortalecer a condição cardiorrespiratória tão essencial para a carreira musical.

Embora esses auxiliares possam de certa forma contribuir para fins musicais, em geral não foram pesquisados ou testados para esse fim, podendo assim, ter sua eficácia e eficiência comprovados de forma científica através de uma pesquisa.

O tubista americano Arnold Jacobs defendia o uso de equipamentos para melhorar a capacidade respiratória ou desenvolver essa função, tendo em vista que a tuba é um dos instrumentos de metais que mais precisam de ar por causa do tamanho e da largura de seus tubos.

São inúmeros e de fácil acesso os incentivadores respiratórios disponíveis no mercado, que podem ser utilizados, durante o estudo individual e/ou o ensino de instrumento. Cabe lembrar que esses aparelhos, introduzidos na prática musical por Arnold Jacobs, na década de 1980 (Frederiksen, 1996; Nelson, 2010; Irvine, 2015), são concebidos para uso médico e aplicados em Fisioterapia Respiratória, no treinamento dos músculos respiratórios e reabilitação pulmonar. Logo, antes de serem utilizados em outras áreas, como a Música, é de extrema importância ter clara noção a respeito da função e do manuseio de cada um; sobretudo, considerando-se que, ao inspirar grandes quantidades de oxigênio, pode-se incorrer na hiperventilação, resultando em sensações de tontura, vertigem, e até desmaios. (Girardi, 2020, p. 170)

Dentro dessa conjuntura, buscamos através de uma pesquisa qualitativa, exploratória pesquisar sobre o uso do Shaker Classic<sup>1</sup> por instrumentistas de metais de diferentes áreas de atuação e nível técnico, aparelho utilizado como exercitador respiratório, o qual coletamos dados a respeito e assim respondermos ao seguinte questionamento: A utilização do incentivador respiratório Shaker Classic adaptado ao bocal do instrumentos de metais contribuir para uma melhora na capacidade técnica do instrumentista?

As informações a respeito desta pesquisa tem como público alvo os instrumentistas de metais e músicos que se relacionam com o tema proposto neste trabalho.

## 2. Metodologia

A pesquisa é caracterizada em forma de estudo de casos, onde após uma avaliação técnica do objeto de estudo da pesquisa (o aparelho incentivador shaker classic), de maneira individual e coletiva buscou-se comprovar a eficácia do mesmo através de um diário de auto avaliação que foi respondido pelos participantes da pesquisa em questão.

O estudo de caso tem se tornado a estratégia preferida quando os pesquisadores procuram responder às questões "como" e "por que" certos fenômenos ocorrem, quando há pouca possibilidade de controle sobre os eventos estudados e quando o foco de interesse é sobre fenômenos atuais, que só poderão ser analisados dentro de algum contexto da vida real. (Goddoy, 1995, p.25)

Seguindo a linha de raciocínio da classificação da pesquisa a mesma é metodologicamente de forma qualitativa e explicativa, pois busca contextualizar as abordagens técnicas e musicais que são oferecidas pelo aparelho em questão aos músicos quando utilizados nos exercícios buscando uma melhor qualidade na emissão do som que está relacionado diretamente no fluxo e coluna de ar.

### 2.1 O aparelho Shaker Classic e o adaptador

O Shaker Classic é dividido em cinco partes: tampa, esfera, cone, corpo e bocal. Esse aparelho é utilizado para fins fisioterápicos e também por fonoaudiólogos para a melhoria da capacidade respiratória e do trato vocal inclusive para cantores.

No caso dos instrumentos de metal o uso desse aparelho tanto no modo natural quanto adaptado a forma de soprar no bocal do instrumento, possibilita melhorias das funções que são utilizadas para tocar o instrumento.



Imagem 1: O Shaker Classic montado, forma de montagem e com as partes separadas.

Para essa pesquisa, o principal objetivo é observar como é o uso do aparelho adaptado ao bocal do instrumento e se essa adaptação contribui para a melhora técnica. Entretanto para possibilitar a adaptação, é importante salientar, como é o funcionamento do aparelho utilizando o bocal do instrumento, sendo necessário produzir um adaptador em uma impressora 3D em um formato de cilíndrico para poder encaixar no lugar do bocal do Shaker Classic e assim colocar o bocal do instrumento.



Imagem 2: Adaptador para acoplar o Bocal do instrumento no shaker classic

Sendo assim ao utilizar o Shaker Classic, adaptando o bocal do instrumento musical de metal o instrumentista vai soprar como se tivesse tocando o próprio instrumento e isso vai fazer com que ele fortaleça sua coluna de ar, trabalhando o fluxo de ar e possibilitando também o ganho de resistência em fortalecimento da própria embocadura.



Imagem 3: bocal do instrumento Acoplado no Shaker Classic.

## 2.2 Coleta de Dados

Para a realização desta pesquisa, os trâmites legais foram respeitados, tendo em vista que os pesquisadores submeteram a mesma ao conselho de ética, via Plataforma Brasil, tendo sido aprovado com o CAAE: 39743520.5.0000.5016.

O primeiro passo foi construir o adaptador que acoplaria o bocal do instrumento ao aparelho.

Esse foi feito em uma impressora 3D obedecendo os tamanhos e proporções iguais aos do aparelho e do bocal, possibilitando tanto o encaixe em ambos quanto as conicidade do bocal para com o instrumento.

A coleta de dados se deu através da observação, questionário (diário de auto avaliação), aplicação de exercícios musicais, atividades práticas com o aparelho e com o instrumento, entrevistas e questionários com os participantes, sendo assim podemos considerar como uma pesquisa explicativa.

A pesquisa explicativa é aquela que, além de registrar e analisar os fenômenos estudados, busca identificar suas causas, seja através da aplicação do método experimental/matemático, seja através da interpretação possibilitada pelos métodos qualitativos. (Severino, 2017, p. 94).

Vale destacar que a observação aqui em questão foi a observação sistemática que é caracterizada pela regularidade. Por tanto, os encontros foram pré-definidos buscando observar não somente o indivíduo em sua prática, mas também de forma comportamental durante todo o procedimento.

Neste ponto é necessário esclarecer que a observação que nos referimos, neste texto difere da observação casual que fazemos no nosso dia a dia. A observação científica se caracteriza por ser uma observação sistemática e objetiva. (Danna, 2011. p. 15)

Entendemos que a observação é sistemática pelo fato de ser planejada e conduzida em função de um objetivo anteriormente definido. Como já foi dito a definição do objetivo ajuda o investigador a selecionar, entre as inúmeras possibilidades, aquelas características que transmitem a informação relevante. As observações científicas são realizadas em condições explicitamente especificadas. (Danna, 2011 p. 15)

## 2.3 Cronograma de encontros com os participantes

1º ENCONTRO	ATIVIDADES
Sábado dia 22/05/2021	- Triagem com Fonoaudiólogo - Instruções do uso do Shaker Classic - Receituário de exercícios adaptados aos músicos
2º ENCONTRO	ATIVIDADES
Sábado dia 05/06/2021 Após 15 dias	- Triagem com Fonoaudiólogo - Feedback dos sujeitos da pesquisa por meio de formulário (diário de bordo)

Tabela 1: Cronograma de atividades.

O formulário preenchido pelos participantes buscou descrever a experiência em ter utilizado o aparelho, onde através de um diário de auto avaliação, pudemos colher diariamente as informações e perspectivas dos participantes em relação ao aparelho.

Cada participante realizou essa atividade em sua residência tanto por conta da Pandemia quanto pela singularidade de cada resposta.

Entretanto a observação de maneira sistemática nos auxiliou e condicionou aos resultados mesmo sabendo que fazíamos parte de todo o processo especificamente na apresentação do aparelho e na informação dos exercícios a serem estudados nos dias da coleta de dados, por conseguinte, buscamos ser o mais isento possível afim de não comprometer os dados.

## 2.4 Os Exercícios com o Aparelho

Para a prática diária nos períodos correspondente a pesquisa (15 dias) propomos 4 exercícios básicos utilizando o bocal do instrumento fixado ao incentivador respiratório e assim os participantes puderam responder o diário de bordo após a prática desses exercícios.

- Exercício 1 tocar uma nota no incentivadora qual chamaremos de nota base (esse sem altura ou som definido)
- Exercício 2 a partir da nota base do exercício 1 ir até a nota mais grave possível em glissando e retornar a nota base em glissando sem respiração entre as notas
- Exercício 3 a partir da nota base do exercício 1 ir até a nota mais aguda possível e retornar a nota base em glissando sem respiração entre as notas
- Exercício 4 a partir da nota do exercício 1 ir ao grave depois ir ao agudo, descer novamente ao grave, ir ao agudo novamente e voltar para a nota base em glissando sem respirar entre as notas.

### 3 A pesquisa

Para a pesquisa foram selecionados 10 participantes sendo eles 2 para cada instrumento de metal, sendo eles trombone, trompete, trompa, tuba e eufônio. Estes eram divididos nas seguintes categorias, 3 músicos profissionais de orquestra, 3 músicos militares, 3 estudantes de graduação, 1 músicos atuante em banda marcial com experiência no ensino de instrumentos de metal.

A coleta de dados iniciou no dia 23/05 de 2021, sendo que esse dia foi o primeiro de dois encontros presenciais e tivemos o não comparecimento de 2 dos participantes por problemas alheios a pesquisa, porém embora tivéssemos essas baixas decidimos continuar com a coleta de dados tendo em vista que a participação de 80% dos selecionados não comprometeria a mesma.

Já no 2º encontro presencial no dia 05/06/2021 tivemos a participação de 7 dos 8 participantes ativos nos 15 dias de coleta de dados, entretanto todos os 8 responderam aos diários de auto percepção em pelo menos por 10 dias de avaliação.

A coleta de dados iniciou com uma triagem com o fonoaudiólogo que conduziu algumas atividades e exercícios e apresentou o aparelho aos mesmos.

Em seguida, foi exibido os exercícios que seriam propostos para os 15 dias de coleta de dados, assim todos puderam levar o aparelho para desenvolver suas atividades diárias e apresentar suas observações no diário de auto percepção.

O diário de auto percepção foi respondido através do google forms, virtualmente, por conta da pandemia e no total obtivemos 77 respostas dos participantes. Destacamos que todo o processo nos dias de encontros presenciais (1º e 15º dia) foram respeitados todas as medidas necessárias de distanciamento e uso de equipamentos obrigatórios para assim ter a segurança necessária durante a pesquisa.

O diário de auto percepção era composto das seguintes perguntas:

- Realizou os exercícios propostos?
- Em que momento do dia você realizou os exercícios propostos?
- Apresentou algum sintoma durante o exercício?
- Quanto aos aspectos musicais, você conseguiu realizar os 4 exercícios propostos?
- Durante os exercícios a sua vibração labial melhorou, piorou ou não sofreu alteração?
- Ao fazer os exercício com o aparelho a sua postura, melhorou ou não teve alteração?
- Hoje ao fazer os exercícios no aparelho a emissão de ar ficou, mais leve, mais pesado ou não sofreu alteração?
- Em uma escala de 0 a 10, hoje, quanto o aparelho pode ajudar no desenvolvimento técnico e musical?
- Hoje, ao fazer os exercícios com o Shaker Classic, você percebeu que alcançou os sons mais graves?
- Hoje, ao fazer os exercícios com o Shaker Classic, você percebeu que alcançou os sons mais agudos?
- Ao tocar o instrumento após a prática dos exercícios com o Shaker Classic, você achou que o instrumento ficou mais leve, mais pesado ou não sofreu alteração?
- Ao tocar o instrumento após a prática dos exercícios com o Shaker Classic, você achou que o fluxo de ar melhorou, piorou ou não sofreu alteração?
- Ao tocar o instrumento após a prática dos exercícios com o Shaker, você achou que a coluna de ar, melhorou, piorou ou não sofreu alteração?
- Na sua avaliação, hoje, o aparelho pode contribuir em melhora na forma de tocar o instrumento?
- Você realizou algum exercício diferente dos recomendados para a pesquisa?
- Ao tocar o instrumento após a prática com os exercícios com o Shaker Classic, você achou que o som do instrumento, melhorou, piorou ou não sofreu alteração?
- Em uma escala de 0 a 10, hoje, qual o seu nível de satisfação com relação ao uso do aparelho?
- Em uma escala de 0 a 10, hoje, quanto o aparelho pode ajudar no desenvolvimento técnico e musical?
- Hoje, você recomendaria o aparelho para um colega músico que toca o mesmo instrumento que você?

As perguntas foram iguais para todos os participantes, porém a resposta era de caráter pessoal onde foi sugerido que fosse feito nas atividades pré-aquecimento ou pré-estudos fosse com o aparelho para ter a sensação de contribuição ou não da utilização do mesmo.

Ao analisamos o diário de auto avaliação, podemos obter algumas conclusões a respeito do uso do aparelho e relacionado a realização dos exercícios propostos mais de 90% dos participantes fez o exercício antes de realizar seus estudos diários.

A maioria dos participantes fizeram no período da tarde, sendo comum ao adaptar o corpo a uma nova atividade apresentar alguns sintomas e embora a maioria não relatasse, a falta de ar e tonturas foram evidenciados de forma significativa.

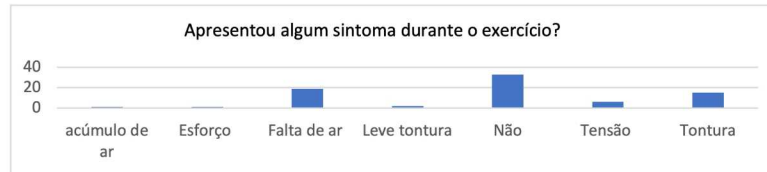


Gráfico 1: Sintomas durante a utilização do shaker Classic

Quanto aos aspectos musicais perguntamos se eles conseguiram fazer os exercício e a maioria conseguiu fazer adequadamente, já sobre a vibração labial a maioria constatou que melhorou, embora houvesse verificação de piora ou não houve diferença.

Ao fazer os exercícios com o aparelho a postura também foi algo determinante, pois o modo de soprar o Shaker Classic é necessário fazer ângulo de 90° entre o queixo e o peitoral. Além disso, uma pergunta muito importante foi se a emissão do ar ficou mais leve e mais pesado ou não sofreu alteração e a maioria respondeu que ficou bem mais leve.

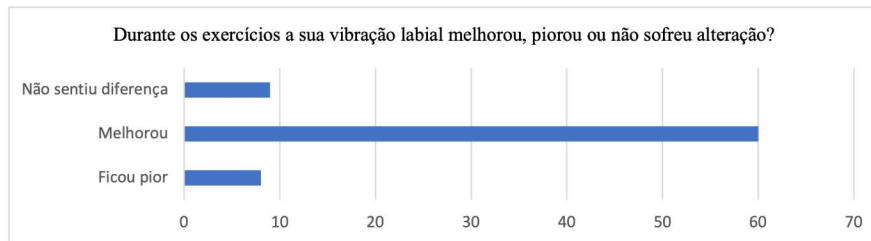


Gráfico 2: Sobre a vibração labial.

Como os exercícios a ser feito com Shaker Classic não limitava as notas mais agudas ou graves, questionamos aos participantes se durante a prática eles conseguiram chegar notas mais graves ou notas mais agudas e a maioria respondeu positivamente e além disso sobre o quanto o aparelho pode ajudar musicalmente, em média, 80% das respostas sinalizaram satisfatoriamente.

Outras questões também foram arguidas e ao tratar se após o uso do Shaker Classic o instrumento ficou mais leve e se o fluxo de ar melhorou, as respostas também foi com ponto positivo, assim também foi sobre a sonoridade do instrumento ao trabalhar diariamente com o aparelho e a maioria respondeu que sim.

A respeito da prática a maioria realmente respondeu que houve uma melhora na sonoridade ao tocar o instrumento, já sobre a satisfação com uso do aparelho e a maioria demonstrou estar satisfeito.

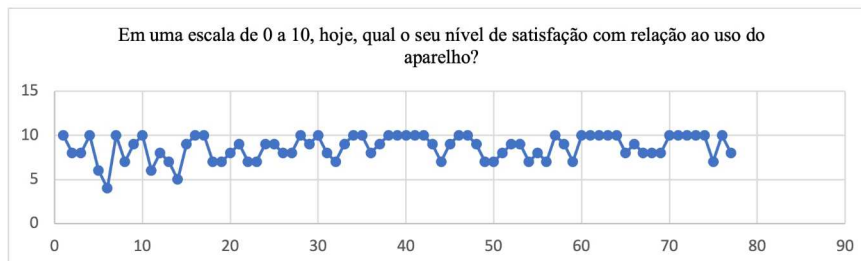


Gráfico 3: Satisfação no uso do aparelho.

As duas últimas perguntas sobre a técnica musical foram se houve uma constatação positiva ao uso do Shaker Classic e cerca de 80% dos participantes também consideraram que o aparelho pode ajudar no desenvolvimento técnico do músico e por fim, perguntou-se a possibilidade de recomendar esse aparelho para outros instrumentistas e assim vimos um ponto muito positivo, onde 99% dos participantes recomendariam o uso do aparelho.

## Conclusão

A pesquisa com o incentivador respiratório Shaker Classic adaptado ao bocal dos instrumentos de metais possibilitou entendermos esse processo de adaptação do músico ao aparelho, além de algumas possibilidades de adequação e acima de tudo o funcionamento dele na prática diária do instrumentista.

O uso do incentivador pode proporcionar segundo a maioria dos participantes uma melhora na vibração labial, no fluxo de ar e conseqüentemente na coluna de ar tendo em vista que esse trabalha como um impulsor do sopro, ou seja, o peso da esfera contida no incentivador faz com que ao soprar crie uma resistência proporcionando o fortalecimento da coluna de ar.

Esse fortalecimento da coluna de ar faz com que ao soprarmos no instrumento o mesmo fique mais leve e essa sensação é percebida na sonoridade, na leveza na prática musical como um todo.

Embora não seja comum uma pesquisa tendo como foco um material que a princípio se destaca não com o objetivo de contribuir no desenvolvimento técnico do instrumentista de metal é de suma importância que trabalhos voltados a esse escopo sejam desenvolvidos para que essa comprovação possa ser evidenciada.

Porém mesmo sabendo que diante do número reduzido de participantes e da possibilidade de variar os resultados seja para uma maior ou menor eficácia do aparelho, temos a certeza que o Shaker Classic surge como uma alternativa para possibilitar um ganho no desenvolvimento técnico instrumental e se torna mais uma alternativa para que tal êxito possa ser alcançado.

Ainda assim o propósito deste artigo é apenas mostrar no âmbito da pesquisa os resultados preliminares da coleta de dados e ainda assim, ressaltamos que outros trabalhos sobre o Shaker Classic serão realizados tanto na área da música quanto no campo da saúde.

## Referências

- Barbier, Patrick. História dos Castrati. Trad. R. Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Danna, M. F.; Matos, M. A. Aprendendo a observar. 2. ed. São Paulo: Edicon, 2011.
- Do Nascimento, Amarildo Coelho. A Respiração para Tocar Instrumentos de Sopro. São Paulo 2015.
- Girardi Arnold Jacobs À Luz da Proposta Musicopedagógica Cdg: do Ensino Individual a Aprendizagem Coletiva de Instrumentos De Metal. Tese, (Doutorado em Música). Escola de Música Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.
- Goddoy, A. S. Pesquisa Qualitativa: Tipos Fundamentais. Revista de Administração de Empresas. São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, maio/jun. 1995.
- Jacobs, Arnold. Breath builder atemtraining. Masterclass. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ipCTYuFMr2k>> Acesso em: 17/06/2021.
- Severino, Antônio Joaquim, Metodologia do trabalho científico [livro eletrônico] / Antônio Joaquim Severino. – 2. ed. – São Paulo: Cortez, 2017.

---

<sup>1</sup> Shaker Classic é um exercitador respiratório e incentivador da higiene brônquica de oscilação oral de alta frequência, desenvolvido para mobilizar as secreções pulmonares, facilitando e estimulando a expectoração sem o uso de medicamentos. Acessado em <https://www.ncsdoBrasil.com/shaker-classic> no dia 15/07/2021.

## Performance e Performatividade: Movimento corporal na performance sob a abordagem das teorias de gênero

Giullia Assmann Knothe  
UNESP

Resumo: Este artigo visa explorar conceitos de movimento corporal na performance musical, corpo cultural, e de embodied music cognition para tentar compreender o quanto de nosso gestual e do movimento corporal como comunicação durante a performance pode ser analisado através do olhar dos estudos em gênero na música. A questão discutida é: se a música só é possível – em termos de performance indivíduo+instrumento/canto – porque um corpo a executa, e se esse corpo pode ser entendido como cultural, em que gênero é um mediador intrínseco de suas experiências, o quanto de nossas performances é permeada por construções sociais que, ao mesmo tempo que negam a influência desses fatores, os reforçam em suas práticas? Abrir esse horizonte pode nos permitir uma nova compreensão sobre como nos comunicamos musicalmente e como, em especial do ponto de vista das construções de gênero, isso pode influenciar o modo como diferentes corpos se reconhecem e são reconhecidos na música, e como encontram ou não espaço para explorar uma construção própria de musicalidade.

Palavras-chave: embodied music cognition, gênero, performance

### Performance and Performativity:

#### Body movement in performance through the approach of gender theories

Abstract: This article aims to explore concepts of body movement in musical performance, cultural body, and embodied music cognition in order to try to understand how much of our body movement as communication during performance can be analyzed through the perspective of gender studies in music. The question discussed is: if music is only possible – in terms of individual+instrument/singing performance – because a body performs it, and if this body can be understood as cultural, in which gender is an intrinsic mediator of its experiences, how much of our performances are permeated by social constructions that, while denying the influence of these social factors, reinforce them in their practices? Opening this horizon can allow us a new understanding of how we communicate musically and how, especially from the point of view of gender constructions, this can influence how different bodies recognize themselves and are recognized by others in music, and how they find space or not to explore a unique construction of musicality.

Keywords: embodied music cognition, gender, performance.

### Performance e performatividade: o corpo cultural

Com um leve aceno da cabeça e o movimento dos ombros indicando a retirada e afastamento do arco das cordas do violino, seguido da aproximação já compassada do retorno ao instrumento, spalla indica aos colegas que eles estão prestes a começar a performance. Nossas práticas em conjunto são permeadas por mobilidade: os signos criados entre grupos ou quase que universalizados na execução musical erudita nos permitem compreender dinâmicas, intenções, pulsos, pausas, e criar a música em toda sua sintaxe, em toda sua linguagem. O som permeia nossos corpos musicais<sup>1</sup>, nos associam a movimentos que são os responsáveis pela resultante sonora e comunicam para outros corpos aquilo que nos permeia e que, por sua vez, traz outra resultante: o corpo de um grupo musical em movimento comunicando-se com sua audiência.

Assim como compreendemos performance no âmbito da execução musical, podemos compreender esse corpo que executa a música como um corpo cultural (Mashino, 2020), localizado em uma determinada sociedade e cultura. Esse corpo cultural por sua vez, vivencia e comunica-se com o entorno através de diferentes mediações, como a mediação de gênero (Cusick, 1994) e que podem ser compreendidas através de Butler (1988) e da teoria de performatividade de gênero. Se performance pode ser também o modo como somos ensinados a nos portar e como nos enxergamos em relação ao todo, algo intrinsecamente relacionado ao corpo, o movimento corporal e a localização e mediação do corpo na performance musical também podem ser vistos através desse espectro teórico.

Neste artigo, será explorada a noção de corporalidade da performance e a comunicação do corpo do performer do ponto de vista das teorias de gênero, buscando delinear como nossas práticas podem ser compreendidas além das noções de tradição musical no universo erudito e da construção de estilo e estética – fatores que só existem e só são possíveis a partir de corpos que a executam – como passíveis de uma pluralidade e necessários de multiplicidades de corpos e interpretações.

### O corpo que comunica

Ao aprendermos um instrumento, nosso sistema neural espelho observa quem nos ensina a tocar e nos ajuda a reproduzir em nosso sistema motor aquilo que foi observado (Clayton, 2013). Entendemos aquele corpo que nos ensina como semelhante ao nosso, e procuramos as correspondências em nós para que possamos realizar

o que nos é passado. Músicos, ao assistirem a uma performance/concerto, não somente ouvem aspectos musicais, mas os seus cérebros também se utilizam de associações musculares para compreender o que vêem e ouvem; em resumo, ouvimos com o corpo todo (Mashino, 2020).

Para quem assiste a uma pessoa tocar, é óbvia a participação do corpo nesse processo que traz a música à vida; o corpo é o mediador inegável da existência do som. Platz & Kopiez (2012) mostram em seu estudo sobre a experiência audiovisual que a comunicação visual da performance é, inclusive, um dos grandes convites da performance ao vivo, por exemplo, e também um grande fator de influência no modo como avaliamos a experiência musical. Para quem toca, inúmeros recursos de aprendizagem foram utilizados através da memória muscular, do condicionamento através da repetição de movimentos fortalecedores, e até mesmo da internalização de aspectos musicais como pulso, intenção, dinâmica que se deseja transmitir durante a performance. Como nos explica Mashino e Seye (2020), existe uma relação intrínseca entre som e movimento corporal e, fazendo paralelo com a dança, explicam que ambas as artes partilham de um mesmo processo básico de criação e percepção, pois são gerados e experienciados por movimentos, pelo corpo; acrescentam que, na música, os movimentos corporais são expressões de sensações e da interpretação da música tocada, e que são transmitidas e comunicadas para a audiência.

Mashino e Seye (2020) também nos lembram que palavras amplamente utilizadas para análise musical como “gesto” ou mesmo “movimento” nos remetem justamente à ideia de corporalidade do som, de movimento corporal; gesto, sendo um conceito de movimento que carrega significados musicais particularmente importantes para quem performa, evidencia a necessidade de externalizar aspectos teórico-musicais na performance através do corpo.

Para as autoras, é nesse suceder de sobreposições de som e movimento corporal entre indivíduo performer, indivíduo+grupo indivíduo+grupo+público que um diálogo se instaura: a compreensão do diálogo está na relação de recepção auditiva isolada, na recepção auditiva em conjunto com o visual e na troca ocorrida entre grupo e público. E ainda:

A percepção visual dos outros em um grupo também tem significado na construção de um "sistema interativo", no qual os músicos "se comunicam, se coordenam e se orientam por meio de deixas e respostas musicais, verbais, visuais ou cinéticas. (Brinner apud Mashino & Seye, 2020)<sup>2</sup>

Do ponto de vista dos estudos em *embodied music cognition*, a aprendizagem musical pode ser compreendida também como atividade de integração individual com o meio e de percepção de si - de sua intersubjetividade - e do próprio corpo por quem aprende essa linguagem, é um reconhecimento de si através da sobreposição de som-corpo-visão exigidos pela prática musical (Mashino, 2020). Como linguagem, a música possui acordos socialmente localizados em cada prática específica que permitem um estabelecimento de comunicação, como o exemplo mencionado anteriormente, pelos movimentos de quem spalla ou rege um ensemble; porém, tais acordos envolvem um “alinhamento de comportamentos e ideologias a respeito do que é musicalmente apropriado e efetivo” na performance (Clayton, 2013 p. 10), e que se pautados numa noção única de corporalidade ou, como já evidenciado por Domenici (2013) sobre a necessidade da música de continuar apoiada sobre tradição e, mais especificamente, uma tradição que nega os aspectos sociais da música, podem criar uma noção de exclusão de diferentes modos de execução e de comunicação de um indivíduo dentro desse universo de regras rígidas.

### O corpo e o gênero como mediadores da execução musical

Pensando nas maneiras como a música pode reforçar construções sociais sobre indivíduos, como por exemplo reproduzir um ideal de performatividade de gênero, temos trabalhos como de McClary (1989) abrindo discussões sobre a construção desses estereótipos através de personagens nas óperas de Monteverdi. Não somente na reprodução literal de uma narrativa constituída de personagens que pretende se assemelhar, em algum nível, à vida cotidiana é que podemos encontrar os reforços do lugar feminino na sociedade se caracterizando através da música; a própria teoria musical se utilizou e ainda se utiliza de muitos termos e concepções que remetem ao lugar dualista de masculino e feminino. O termo terminação/cadência feminina pode ser um desses exemplos (McClary, 2002), a ideia do enérgico associado ao viril masculino, e do sutil e romântico ao feminino importam para nosso universo musical tais estereótipos quase imagéticos; é possível, no instante em que ouvimos tais termos - viril, sutil - fazermos associações imediatas com a visualidade de tais adjetivos, com um movimento que denotaria tal característica e no que esse movimento nos comunica - partindo de quem o executa, se viril um corpo masculino, se sutil um corpo feminino, e transitando para quem observa e captura tal símbolo.

Se podemos então tratar de gênero como performatividade, e se compreendemos que o gênero é o mediador de nossas relações sociais, não parece ser um grande salto entender a mediação do gênero em nossa construção da performance musical enquanto performers e também da compreensão da aceção e recepção da performance como permeada por esse corpo cultural e socialmente localizado. A comunicação da música e dos movimentos corporais aqui discutida, torna a música uma linguagem; McClary (1989) também nos lembra que a retórica, inclusive musical, era ensinada somente aos homens e percebida por compositoras desde a Renascença



e que, quando ensinada, não objetivavam a boa desenvoltura da mulher na esfera pública, mas servia somente como realce de seus atributos na esfera privada.

Observar tais construções e o reforço que a tradição musical erudita parece tentar sempre fazer perdurar, nos deixa o questionamento sobre o quanto de espaço para uma liberdade de expressão individual pode existir na comunicação corporal e gestual – lembrando gesto como portador de significados teórico-musicais – e do processo de auto reconhecimento da/o performer ao aprender música e ao ver seu corpo se movimentar dentro de códigos pré-estabelecidos que, em toda sua história de construção, negaram a existência desse corpo como possível executor e comunicador dessa música. A performance será um eterno ajuste de corpos – femininos em particular – a uma norma “tradicional” ou poderá moldar-se e encontrar no som múltiplas maneiras de comunicação entre diferentes corpos?

Trabalhos como de Elliott (1995/1996), Anglada e Müllensiefen (2017), Platz e Kopiez (2012), Jagow (1998), Griffiths (2009), que utilizam de medidas e testagens psicométricas e quantitativas para compreensão do quanto fatores visuais influenciam nossa escuta musical e até mesmo – no caso de Elliott e Griffiths – demonstram mais claramente a influência de questões de raça, gênero e vestimentas como influenciadores de resultados em avaliações de performances, reforçam o caráter da comunicação do movimento corporal na performance aqui defendido. Griffiths aborda, mais especificamente, o condicionamento que a vestimenta pode provocar na boa aceção de uma performance musical, tornando a musicista refém de uma preocupação com sua imagem – como mulher – diante das expectativas do público ao vê-la tocar.

Por fim, considerando toda história da música permeada também pela história do patriarcado e pela dificuldade de mulheres em adentrar este universo – bem como diversos outros corpos e identidades – questionamos o quanto a construção desse espaço e de sua tradição ainda relutam em aceitar e absorver novas possibilidades de manifestações e de compreensões sobre a linguagem e retórica musical, e o quanto prolonga-se um mesmo formato visual e auditivo na limitação e constante imposição de uma única maneira de se existir como performer no meio musical.

## Referências

- Anglada-Tort, Manuel; Müllensiefen, Daniel. The Repeated Recording Illusion: The Effects of Extrinsic and Individual Difference Factors on Musical Judgments. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 35, no. 1, 2017, p. 94–117. Disponível em <[www.jstor.org/stable/26417381](http://www.jstor.org/stable/26417381)>. Acesso em 23 Jul. 2021.
- Butler, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, vol. 40, n. 4, p. 519–531, 1988.
- Clayton, Martin; Dueck, Byron; Leante, Laura. *Experience and meaning in Music Performance*. 1ED. Oxford University Press, 2013.
- Cook, Susan C. Musicology and the Undoing of Women. *American Quarterly*, vol. 44, no. 1, 1992, pp. 155–162. Disponível em <[www.jstor.org/stable/2713188](http://www.jstor.org/stable/2713188)>. Acesso em 23 Jul. 2021.
- Cusick, Suzanne G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, vol. 32, no. 1, 1994, pp. 8–27. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/833149](http://www.jstor.org/stable/833149). Acesso em 23 Jul. 2021.
- Domenici, Catarina Leite. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. *Revista Interfaces*. vol. 1, n. 18, jan-jun, p. 76–95, 2013.
- Elliott, Charles A. Race and Gender as Factors in Judgments of Musical Performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, no. 127, 1995, p. 50–56. Disponível em <[www.jstor.org/stable/40318766](http://www.jstor.org/stable/40318766)>. Acesso em 23 Jul. 2021.
- Griffiths, Noola K. *The Role of Concert Dress in the Performances of Solo Female Classical Instrumentalists*. Tese submetida para título de Phd. University of Sheffield. Sheffield. 282 págs. 2009.
- Jagow, Shelley M. Women Orchestral Conductors in America: The Struggle for Acceptance—An Historical View from the Nineteenth Century to the Present. *College Music Symposium*, vol. 38, 1998, pp. 126–145. Disponível em <[www.jstor.org/stable/40374324](http://www.jstor.org/stable/40374324)>. Acesso em 23 Jul. 2021.
- Mashino, Ako. The Body Visualising the Music: Seeing and Showing Body Movement in Balinese Gender Wayang. *The World of Music*, vol. 9, no. 1, 2020, p. 47–66. Disponível em <[www.jstor.org/stable/26970254](http://www.jstor.org/stable/26970254)>. Acesso em 23 Jul. 2021.
- Mashino, Ako. Elina Seye. The Corporeality of Sound and Movement in Performance. *The World of Music*, vol. 9, no. 1, 2020, p. 25–46. Disponível em <[www.jstor.org/stable/26970253](http://www.jstor.org/stable/26970253)>. Acesso em 23 Jul. 2021.
- Mcclary, Susan. Constructions of Gender in Monteverdi's Dramatic Music. *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, no. 3, 1989, pp. 203–223. Disponível em <[www.jstor.org/stable/823782](http://www.jstor.org/stable/823782)>. Acesso em 23 Jul. 2021.
- Mcclary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. 1 ED. Minnesota University Press, 2002.
- Platz, Friedrich. Kopiez, Reinhard. When the Eye Listens: A Meta-analysis of How Audio-visual Presentation Enhances the Appreciation of Music Performance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 30, no. 1 (2012): 71–83. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2012.30.1.71>>. Acesso em 23 Jul. 2021.

---

<sup>1</sup> Termo utilizado por Mashino e Seye (2020) para designar o corpo que produz a música através da performance.

<sup>2</sup> Tradução livre pela autora

# Abordagens do procedimento da repetição em situações de prática de estudantes de piano em diferentes níveis acadêmicos

Paloma Felício Monteiro

UFRGS - PPG Música

[palomafeliciomonteiro@hotmail.com](mailto:palomafeliciomonteiro@hotmail.com)

Regina Antunes Teixeira dos Santos

UFRGS - PPG Música

[regina.teixeira@ufrgs.br](mailto:regina.teixeira@ufrgs.br)

**Resumo:** A presente comunicação discute o papel da repetição em procedimentos de prática realizada por estudantes de piano pertencentes a níveis acadêmicos distintos. O conjunto de dados secundários, anteriormente coletados por Mantovani (2018), compreenderam registros de movimentos de sonatas de três participantes em diferentes estágios de formação artística. Todos os participantes da amostra selecionaram trechos de acordo com a estrutura das obras de seus respectivos repertórios para repetir e, em algum nível, estudaram de mãos separadas e com variação de andamento. Os dados foram abordados através da Análise de Conteúdo. Resultados preliminares apontam diferenças no emprego de repetição em função de desenvolvimento artístico: aumento da frequência de repetições e diminuição da extensão dos trechos selecionados.

**Palavras-chave:** Prática instrumental. Repetição. Dados secundários

## Approaches to the repetition procedure in practice situations for piano students at different academic levels

**Abstract:** The present communication discuss the role of repetition in procedures of instrumental practice by piano students belonging to different academic levels. The set of secondary data previously collected by Mantovani (2018) comprised recordings of sonatas movements practiced by three participants belonging to different stages of artistic education. All the participants selected passages according to the structure of the piece belonging to their repertoire to repeat and, at some level, studied it separately and changed tempo. Data were treated according to Content Analysis. Preliminary results indicated differences in the extension in the use of the repetition procedures according to artistic development: increasing in the repetition frequencies as reduction in the extension of the selected excerpts to repeat.

**Keywords:** Instrumental Practice. Repetition. Secondary data

## Introdução

De acordo com a Literatura (Ericsson, *Et Al*, 1993; Barry; Hallam, 2002; Lehmann *Et Al*, 2007; Miksza, 2012) prática é uma atividade diária e fundamental na rotina dos músicos que possibilita aprender um determinado repertório e/ou aumentar o nível de expertise em um instrumento ou voz. Durante a prática, uma série de procedimentos aprendidos e/ou criados pode ser utilizada em prol das necessidades pessoais de cada músico.

Pesquisas em prática têm abordado diversas temáticas, entre elas: (i) estratégias envolvidas (Weidner, 2020; Boucher, Creech, Dubé, 2020; Hallam *et al*, 2019; Muñoz, 2018), (ii) memorização (Herrera, Cremades, 2018; Spinelli, Santos, 2019; Timperman, Miksza, 2017), (iii) aspectos cognitivos, incluindo formas de retroalimentação (Dalmazzo, Wadell, Ramírez, 2021; Song, Kim, 2020; Schiavio, Benedek, 2020; Proverbio, Bellini, 2018), (iv) aspectos afetivos (Tang, Ryan, 2020; Mazur, Laguna, 2019, Sandgren, 2018; *et al*, 2020; Eriksson *et al* 2016; Hatfield, Halvari, Lemyre, 2016) E (V) Saúde Do Músico (Czajkowski, Greasley, Allis, 2020; Gembris *et al*, 2020; Lee *et al*, 2019).

A prática como situação de estudo pode ter diversos tipos de organização, finalidade e procedimentos utilizados em termos de estratégias para aprendizagem instrumental. Um procedimento recorrente na prática instrumental é aquele da repetição (Snyder, 2001). Para Herrera; Cremades, (2018) as repetições fazem parte das estratégias pessoais de instrumentistas por envolver a integração de diferentes tipos de memória durante o estudo de obras de seu repertório. Estudos, fundamentados em neurociência, apontam que repetições potencializam associações relacionais entre itens, consolidando relações de memória por mais tempo (Zhan *et al*, 2018).

Maynard (2006) fez uma descrição sobre o papel da repetição nas atividades práticas de músicos em quatro níveis de proficiência musical. Os resultados ilustraram o extenso uso da repetição na prática de instrumentistas avançados e que graduandos iniciantes realizaram quase metade do número de repetição que os mais avançados. Isso indica que uma das características definidoras de músicos de excelência é sua tenacidade em repetir passagens (curtas de modo geral).

Mantovani e Santos (2017) constataram que para níveis mais elementares de expertise, repetir é uma estratégia de ajuste de aspectos isolados da obra praticada e à medida que a expertise se desenvolve, esse procedimento se mantém e é empregado para automatizar os ajustes realizados. Repetições combinadas com o estudo de mãos juntas e/ou separadas, com/sem pedal e variações de andamento foram inerentes aos níveis de expertise observados; ademais, foi observada alguma sistematização entre essas combinações à medida que a expertise aumentava (Mantovani; Santos, 2017).

Na literatura, o procedimento da repetição surge de maneira recorrente independentemente do nível de expertise dos participantes (Maynard, 2006, Mantovani; Santos, 2017, Mantovani, 2018, Herrera; Cremades, 2018). Assim, a presente comunicação tem por objetivo refletir acerca do procedimento da repetição na prática de estudantes de piano em diferentes níveis acadêmicos.

## Metodologia

Adotou-se como recurso metodológico a análise de dados secundários (já coletados) para desenvolver novos entendimentos científicos sociais e/ou metodológicos sobre o objeto (Irwin, 2014). Smith (2006) reflete sobre a flexibilidade da definição do que é a análise de dados secundários e que talvez isso reforce sua adequação para incluir qualquer análise que envolva a reinterpretação de dados existentes trazendo novas perspectivas metodológicas e teóricas, realizadas pelo pesquisador original ou por indivíduos novos.

Para Irwin (2014) é plausível que a análise de dados secundários possa ser usada de forma produtiva acompanhada por uma compreensão crítica das especificidades contextuais e engendrar novas questões, novas vias de investigação e, portanto, oferecer um recurso de pesquisa útil. Cabe ainda salientar que a utilização de um conjunto de dados secundários possibilita o andamento da pesquisa nesse contexto de isolamento social, ocasionado pela pandemia da Covid-19, evitando-se a dependência de uma etapa de coleta de dados junto à comunidade.

Os dados secundários desta comunicação foram coletados em 2015 por Mantovani (2018) com uma câmera filmadora digital Sony® modelo HDR-CX560 que foi disponibilizada aos participantes para deixá-los à vontade e o mais próximo possível das suas práticas habituais e para que pudessem gravar, rever e/ou regravar novamente caso sentissem necessidade.

Dentre os registros coletados por Mantovani havia diversas possibilidades de recortes que poderiam ser estudados e analisados. O primeiro critério definido foi que seriam excluídos os quatro casos analisados em profundidade por Mantovani (2018). Posteriormente, foram observadas semelhanças/diferenças entre os dados, minutagem, repetições, níveis de expertise, formação, estilos musicais estudados, dentre outros aspectos relevantes das sessões de prática dos estudantes. Notou-se que havia boa quantidade de gravações de sonatas e, destas algumas eram de movimentos de sonatas do período clássico. Considerando que as pesquisas sobre prática podem mudar de acordo com o repertório praticado, estudar sonatas pode fornecer à amostra um aspecto específico em comum entre os participantes. Outro critério que reforçou a escolha dos participantes está relacionado à diversidade de estágios de formação artística, logo a escolha da amostra poderia contemplar um estudante da extensão universitária, uma graduanda e um mestrando.

Os participantes escolhidos para essa comunicação foram: P2, P5 e P12 (participante 2, participante 5 e participante 12, respectivamente), conforme Figura 1. O participante 2 gravou uma sessão de prática da Sonata Hob. XVI:10 de Haydn. A participante 5 fez uma sessão de prática do 1º movimento da Sonata K. 331 de Mozart e o participante 12 gravou uma sessão de prática do 3º movimento da Sonata K. 332.

	Idade/Sexo	Nível acadêmico	Peça	Compositor	Tempo da sessão 1 (min.) *	Tempo de estudo (meses)**
P2	15/M	5º semestre do curso de extensão universitária	Sonata Hob. XVI:10	J. Haydn	32:50	2 meses
P5	20/F	2º semestre da graduação	Sonata K. 331 – 1º mov	A. Mozart	40:02	3 meses
P12	25/M	4º semestre do mestrado	Sonata K. 332 – 3º mov	A. Mozart	22:34	3 meses

(1) \* Tempo de prática (min) da Sessão 1. (2) \*\*Tempo de estudo até a gravação da performance.

Figura 1: Descrição dos participantes da pesquisa

A análise dos registros de prática está sendo realizada por meio de duas etapas de organização: conjectura do recorte e confirmação do recorte. A conjectura do recorte envolve escutar e observar atentamente a gravação da sessão de prática para identificar o foco de estudo do participante com o objetivo preliminar de definir um possível recorte (início, meio e fim do procedimento da repetição). A confirmação do recorte parte dos seguintes critérios: o trecho deve contemplar a ocorrência de repetições; quando houver tempo excessivo de repetição em um mesmo trecho, o recorte pode ser feito nas pausas que o participante realiza; identificar a minutagem e os compassos estudados (tempo de prática) e por fim, recortar o trecho de áudio e o trecho da partitura para facilitar a análise e visualização do trecho. Esse procedimento favorece a sistematização dos dados pela potencial recorrência e frequência de observação de um mesmo recorte/segmento de prática considerado, e o torna comunicável à verificação posterior.

### Resultados e discussões

O participante da extensão universitária<sup>1</sup> (P2) encontra-se no nível acadêmico mais elementar da amostra e estudou a Sonata Hob. XVI:10 de Haydn durante 32 minutos. A sonata é composta por três movimentos: *Moderato*, *Menuet/Trio* e *Presto*. Observa-se que sua intenção inicial é tocar o primeiro movimento do início ao fim, mas alguns esbarros, erros ou inconsistência rítmica fazem com que o participante opte por repetir alguns trechos. A quantidade de repetições na prática implica um número pequeno com três recortes no primeiro movimento e dois no segundo, aumentando ao estudar o terceiro movimento (14 recortes).

Quando P2 opta por repetir um trecho, a tendência é fazer de mãos separadas ou repetir variando o andamento (tocando mais lento). Ao repetir de mãos separadas, raramente toca com as duas mãos, retomando apenas com a mão esquerda e de mãos juntas na próxima repetição.

Percebe-se que P2 segue uma lógica para a escolha dos trechos que se dá a partir da estrutura da obra. Os trechos selecionados por P2 para repetição são longos em sua maioria, mas às vezes o participante opta por trechos menores (e ainda relacionados à estrutura da obra), como por exemplo: ao tocar a primeira frase do primeiro movimento (c. 1 até c.8) P2 repete a mão esquerda (c. 7 e 8) e depois retoma do início de mãos juntas antes de partir para o próximo trecho (Figura 2). Neste trecho novo (retomado), o participante toca a primeira parte da obra do início ao fim, sem pausas ou repetições. As repetições de P2 ocorrem a partir de incidentes ocasionais como erro pontual de nota, esbarro, assincronismo entre as mãos ou inconsistência rítmica. Entretanto, em muitos momentos que esbarra ou erra a opção é ir adiante, talvez impulsionado pelo anseio de querer tocar mais do que estudar. Hallam *et al* (2015) apontam que iniciantes tendem mais a tocar do que corrigir erros durante o estudo da peça em aprendizagem. Inicialmente, esta pode ser uma estratégia eficaz, pois as peças são de pequena extensão e de dificuldade semelhante em todo o processo. Esses estudantes poderão, entretanto, encontrar problemas com a transição às estratégias necessárias para aprender o repertório mais difícil necessário para uma progressão posterior (p.670).



Figura 2: Sonata Hob. XVI:10 - J. Haydn, c. 1 ao c.10.

A prática de P2 se mostra com altos níveis de ansiedade e parece não apresentar um planejamento de estudo com estratégias de prática e seleção de trechos definidos previamente para aperfeiçoar. Sua prática tende a ser direcionada para performance, ou seja, estudar para tocar a obra do início ao fim com o máximo de fluência possível.

A estudante da graduação (P5), gravou o primeiro movimento da Sonata K. 331 de Mozart que é um *Andante grazioso* com cinco variações. A participante inicia sua prática tocando/passando a obra e a primeira repetição acontece somente na segunda variação (Figura 3), em que P5 toca a primeira parte (c.1 ao c.8), depois volta no início repetindo os dois primeiros sistemas com a mão esquerda, em seguida insiste, muitas vezes, no trinado da mão direita (c. 1) e mais uma vez de mãos juntas.



Figura 3: Sonata K. 331 – A. Mozart, c. 1 ao c. 8

Assim como observado no participante 2 (extensão universitária), P5 foca-se na repetição de mãos separadas daqueles trechos em que percebe maior dificuldade (tercinas e trinado), no entanto, ao separar as mãos, P5 repete mais que P2.

As escolhas de P5 ao repetir o trecho também estão conectadas com a estrutura da obra e parecem ter uma intencionalidade maior do que P2. Nesse sentido, na maioria das repetições, P5 retoma o trecho mesmo sem nenhum incidente (como erros ou esbarros) com o objetivo de aperfeiçoá-los quando julga necessário. Além disso, os trechos são mais curtos que aqueles selecionados por P2.

Percebe-se que P5 ainda não definiu com clareza suas estratégias de prática, mas já apresenta algumas quando escolhe trechos difíceis, repete mais vezes (se comparada à P2) e quando foca em trechos mais curtos. Por outro lado, sua prática exemplifica momentos de estudo para performance ao tocar a música do início ao fim como acontece ao tocar o tema e a primeira variação.

Outro aspecto presente em ambas as práticas (P2 e P5) é que raramente repetem para melhorar aspectos expressivos como dinâmica, respirações ou *agógica*. Esse trabalho aparece sutilmente na quinta variação de P5 na qual enfatiza as dinâmicas apresentadas. A repetição na prática de P2 e P5 parecem estar voltadas à automatização, logo, os trechos que tocam com fluência, boa técnica e coordenação motora não repetem, apenas os realizam (reprodução/execução). Há evidências na literatura com jovens instrumentistas que o foco da atenção ainda é limitado e restrito ao nível técnico mecânico (Meissner, 2021)

Já P12 (mestrando) iniciou sua prática evidenciando uma maneira sistemática de abordar as repetições por fragmentos selecionados a partir da estrutura da obra. Sua primeira repetição acontece logo nos três primeiros compassos do movimento, em que repete duas vezes tornando o trecho mais regular ritmicamente e com articulação mais clara (Figura 4). Após repetir esse trecho (c.1 até a metade do c.3), P12 acrescenta um novo trecho (metade do c.3 até o c.6) repetindo-o algumas vezes e unindo-o com o trecho anterior.



Figura 4: Sonata K. 332 – A. Mozart, c. 1 ao c. 7

As repetições de P12 parecem estar mais conectadas com a intencionalidade de manutenção performática da peça em estudo, que já apresenta um nível de fluência mais consistente e raramente são ocasionadas por erros

ou esbarros. Suas repetições dão evidências de serem planejadas e executadas para manter, reter ou trabalhar aspectos expressivos trecho a trecho. Além disso, os trechos são curtos (metade de uma frase, frase inteira ou apenas um compasso).

As repetições estão relacionadas com a textura em seu aspecto estrutural. Quando a textura muda P12 define deliberadamente que o trecho deve ser estudado (por repetições) e acrescentado aos trechos já estudados anteriormente. Além disso, o participante tende a repetir um dado trecho em número maior que P2 e P5.

### Considerações Finais

Ao interpretar os resultados descritos é possível fazer algumas proposições: o número de repetições aumenta proporcionalmente ao avanço do nível artístico. Isso significa que o número de repetições é menor para níveis mais elementares e estes repetem trechos de maior extensão. Outro aspecto observado foi que os três participantes demonstraram em algum nível selecionar trechos para repetir de acordo com a estrutura da obra e esse tipo de fragmentação estava muitas vezes relacionado à textura. Os participantes apresentaram dois tipos de abordagens do procedimento da repetição: aquela para prática e a repetição para a performance. P2 tem uma prática voltada para performance repetindo do início ao fim do movimento na maior parte de gravação, enquanto P5 mescla esses momentos de prática para performance com outros direcionados para aperfeiçoamento de trechos. Já P12 estuda por trechos fazendo manutenção e retenção durante toda sua sessão de prática. Por fim, pode-se afirmar que os três participantes repetem de mãos separadas e variam o andamento (tocando mais lento), sendo P5 a que mais repete dessa maneira.

Futuras pesquisas nesse âmbito de compreensão podem ainda categorizar novos tipos de repetição, identificar a relação dos diversos tipos de repetição com a estrutura da obra ou avaliar aspectos limitadores e potenciais implícitos e explícitos encontrados no emprego da repetição. Além disso, o uso de dados secundários mostrou-se uma metodologia útil, eficaz e apresentou diversas possibilidades de análise. Permitindo outro enfoque para sessões de prática já coletadas e um novo olhar sob o fenômeno.

### Referências

- Barry, N. H., & Hallam, S. (2002). Practice. In: Parncutt, R.; McPherson, G., E. *The Science & psychology of music performance* (pp.152-165). New York: Oxford University Press.
- Boucher, M., Creech A, & Dubé F. Video feedback and the choice of strategies of college-level guitarists during individual practice. *Musicae Scientiae*, Québec, 2020, v. 24 (4), 430-448.
- Bullerjahn, C., Dziewas J., Hilsdorf M., Kassl C., Menze, J., & Gembris, H. (2020). Why adolescents participate in a music contest and why They practice – The influence of incentives, flow, and volition in practice time. *Frontiers in Psychology*. Acesso em 27 de out, 2020, v. 11
- Dalmazzo, D., Waddell, G, & Ramirez, R. (2021) Applying Deep Learning techniques to estimate patterns of musical gesture. *Frontiers in Psychology*, London, 2 de jan, 2021, v. 11
- Ericsson, A., Krampe, R., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*. Disponível em: <[http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice\(PsychologicalReview\).pdf](http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice(PsychologicalReview).pdf)>. Acesso em: 25. maio. 2019
- Eriksson, H., Harmat L., Theorell, T., & Fredrik, U. Similar but different: Interviewing monozygotic twins discordant for musical practice. *Musica e Scientiae*, 2017, v. 21 (3), 250-266
- Gembris, F., Menze, J., Heye, A., & Bullerjahn, C. (2020). High-Performing Young musicians' playing-related pain. Results of a large-scale study. *Frontiers in Psychology*, 10 de dec, 2020, v. 11
- Hallam, S., Creech, A., Varvarigou, M., & Papageorgi, L. Are there differences in practice depending on the instrument played? *Psychology of Music*, Québec, 2019 v, 48 (6). 745-76 15
- Hallam, S., Rinta T., Varvarigou, M., Creech, A., Papageorgi, L., Gomes, T., & Lanipejunun, J, (2015). The development of practising strategies in young people. *Psychology of music*, 40, 652-680. DOI: 10.1177/0305735612443868
- Hatfield, J. L. (2016). Performing at the top of one's musical game, *Frontiers in Psychology*, 16 de set. 2016, v. 7
- Herrera, M., & Cremades R. (2018) The Study of Memorisation in Piano Students in Higher Education in Mexico. *Musica e Scientiae*, México, 2018, v. 24 (3) p. 330-341.
- Irwin, S.. (2013) Qualitative secondary data analysis: ethics, epistemology and context. *Progress In Development Studies*, [S.L.], Sage Publications, v. 13(4), 295-306.
- Lee, S.H., Carey S., Lazinski, M., & Kim, E. S. Na integrative intervention program for college musicians and kinematics in cello playing. *Elsevier*, 2019, 34-40.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). Practice. In: *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills* (pp. 61-81). New York: Oxford Un. Press.
- Mantovani, M. R. (2018). *Perspectivas de deliberação do fenômeno da prática pianística em diferentes níveis de expertise*. (Tese de doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

- Mantovani, M. R., & Santos, R. A. T. (2017). A repetição como nuance de deliberação na prática pianística em diferentes níveis de expertise. *Anais do XIII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais* (pp. 477-484), Curitiba, v. 13.
- Maynard, L. M. (2006). The role of repetition in the practice sessions of artist teachers and their students. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 167, 61-72
- Mazur, Z., & Laguna, M. The role of affect in practicing a musical instrument: A systematic review of the literature. *Psychology of Music*, 2019, 47 (6), 848-863
- Meissner H. (2021). Theoretical Framework for Facilitating Young Musicians' Learning of Expressive Performance. *Frontiers in psychology*, 11, 584171. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.584171>
- Miksza, P. (2007). Effective Practice: An investigation of Observed Practice Behaviors, Self-Reported Practice Habits, and the Performance Achievement of High School Wind Players. *Journal of Research in Music Education*, 55(4), 95-109.
- Muñoz, S.T. (2018). Implementación de la estrategia de práctica fragmentada o *chunking* em el aula de piano. *Estudios Pedagógicos. Aragón*, XLIV (3), 193-215.
- Proverbio, A.M., & Bellini, E. (2018). How the degree of instrumental practice in music increases perceptual sensitivity. *Elsevier*, 1691, 15-25.
- Sandgren, M. (2019). How modes of instrumental practice are distributed in three musical genres and among vocalists and instrumentalists at music colleges. *Psychology of Music*, 47 (5), 767-778.
- Schiavio, A. & Benedek, M. (2020) Dimensions of musical creativity. *Frontiers in Psychology*, nov. de 2020, v. 14, 1-23.
- Smith, E. (2008) *Using Secondary Data in educational and social research*. New York: Open University Press.
- Song, M, K. & Kim, Y. J. (2020). Speaking of your own repertoire: an investigation of music performance during practice. *Cambridge University Press*, Cambridge, 37, 260-269.
- Spinelli, J. & Santos R. A. T (2019). Memória e imagética na prática violonística. *Opus*, 25(3), 1-29,
- Tang, Y. & Ryan L. (2020) Music Performance Anxiety: Can expressive writing intervention help? *Frontiers in Psychology*, 11, 1-11.
- Timperman, E., & Miksza, P. (2018) Verbalization and musical memory in string players. *Musica e Scientiae*, Bloomington, 23(2), 212-230.
- Weidner, N. B. (2020) The transfer of group practice strategy instruction to beginning instrumentalists' individual practice. *Psychology of Music*. Indianópolis, 1-14
- Zhan L, Guo D, Chen G, & Yang J. (2018). Effects of Repetition Learning on Associative Recognition Over Time: Role of the Hippocampus and Prefrontal Cortex. *Front Hum Neurosci*. 12 (277). Published 2018 Jul 11. doi:10.3389/fnhum.2018.00277



## Notas para uma historiografia do violoncelo na música popular do Brasil

Raquel Rohr

Universidade Federal de Juiz de Fora  
raquel.rohr@ufjf.br

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais  
faustoborem@gmail.com

Resumo: O presente trabalho levanta e discute dados para uma historiografia do violoncelo na música popular do Brasil dos séculos XX e XXI. Primeiro, discutimos violoncelistas e práticas de performance eruditas a partir do século XVIII que se refletiram na construção das primeiras gerações de performers e pedagogos brasileiros. Depois, consideramos impactos da música de concerto na música popular: acompanhamento do baixo contínuo/cifrado versus *walking bass* e *grooves*, acompanhamento de recitativo versus estilo *rubato*, improvisação em ornamentação versus improvisação melódica, solo versus *head* (tema). Finalmente, a partir do pioneiro e consolidado trabalho de Jaques Morelembaum, apresentamos alguns violoncelistas que representam as principais tendências do violoncelo popular no Brasil, especialmente nos cenários da MPB (Música Popular Brasileira) e da MPBI (Música Popular Brasileira Instrumental).

Palavras-chave: práticas de performance do violoncelo, violoncelo na música popular brasileira, violoncelistas na música brasileira, Jaques Morelembaum e música popular.

### Notes for a historiography of the cello in popular music of Brazil

Abstract: This study gathers and discusses data for a historiography of the cello in the popular music of Brazil in the 20th- and 21st-centuries. First, we discuss cellists and historical performance practices from the 18th-century which are reflected in the construction of the first generations of Brazilian performers and pedagogues. Second, we consider impacts of concert music on popular music: *continuo* and figured bass accompaniment versus walking bass and grooves, *recitative* accompaniment versus *rubato* accompaniment, ornamentation realization versus melodic improvisation, and solo versus head (theme). Finally, departing from the pioneering and consolidated work by Brazilian cellist Jaques Morelembaum, we present several cellists that represent the main trends of the popular cello in Brazil, especially in the so called MPB (Brazilian Popular Music) and MPBI (Brazilian Instrumental Popular Music).

Keywords: cello performance practices, cello in Brazilian popular music, cellists in Brazilian music, Jaques Morelembaum and popular music.

#### 1 – O Contexto erudito: “*Piange, Pitanga, piange!*”

Se o violoncelo tem uma história bem estabelecida e documentada dentro de sua trajetória de quase cinco séculos no contexto da música de concerto ocidental,<sup>1</sup> o mesmo não acontece quando o vemos na perspectiva da música popular. Seu desenvolvimento no ambiente sinfônico, de câmara e, mesmo, solista (também chamado de solo, seja sozinho ou com acompanhamento) teve o suporte de desenvolvimentos técnico-musicais que atingiram expoentes em personagens isolados, coletivamente em instituições ou ao redor de grandes professores (as chamadas “escolas”). A Itália, país onde a família do violino se consolidou primeiramente, foi um celeiro de grandes instrumentistas a partir do século XVII, quando os mais destacados violoncelistas circularam pela Europa e fora dela, até mesmo radicando-se em países como Inglaterra e França, disseminando a performance e ensino do violoncelo globalmente.

Nomes como Domenico Gabrielli, Francesco Scipriani, Salvatore Lanzetti, Giacobbe Cervetto, Giovanni Cirri, Carlo Graziani e Luigi Boccherini, destacam-se como representantes da escola italiana. O trabalho de Berteau, Bréval e dos irmãos Dupont, dentre outros, culminaram na Escola Francesa, notadamente ao redor do Conservatório de Paris, no século XIX. Romberg e Dotzauer foram centrais para o surgimento da Escola Alemã. A criação da Academia Real de Música, na Londres de 1822, foi um ponto de partida em que nomes como Robert Lindley fizeram emergir a Escola Inglesa (Walden, 2004). Ainda no século XIX, proliferaram outras escolas de violoncelo por toda Europa, alcançando países que até então escapavam aos centros mais conhecidos no ensino do instrumento, como Holanda, Bélgica, Rússia e Hungria. O século XX testemunhou uma maior internacionalização deste movimento, até então restrito ao continente europeu, dando origem, por exemplo, à Escola Norte-Americana e, como veremos, escolas em alguns pontos do Brasil. A atuação de grandes virtuosos e pedagogos do instrumento como Casals, Piatigorsky, Pleeth, Tortelier, Navarra e Rostropovich, contribuiu para a disseminação do instrumento em um nível nunca visto anteriormente, destacando-se ainda o aparecimento das mulheres nesse cenário, como Jacqueline du Pré (1945–1987), entre as performers de destaque mundial (Campbell, 1999).

O violoncelo chegou ao Brasil trazido pela colonização portuguesa, com a qual vinham também imigrantes de outras nacionalidades, especialmente os italianos, atraídos pela afluência gerada pelo ciclo do ouro no período colonial em regiões que hoje compreendem os estados Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e

Pernambuco. Sua presença aparece consistentemente não apenas nos manuscritos de música a partir da segunda metade do século XVIII, mas também em relatos sobre pagamentos de músicos de “... grupos musicais institucionalizados ... chamados de ‘companhias de música’ ou ‘partidos de música’ ” (Alge, 2017, p.149). Nesse contexto, Aldo Leoni (2007) menciona o violoncelo em uma pequena orquestra na cidade de São João del Rey, constituída de cordas, duas trompas e um coral a quatro vozes, uma instrumentação que já espelha o modelo europeu do violoncelo na música sacra. Exemplar, essa região de extração do ouro em Minas Gerais viu surgir, as duas orquestras ainda hoje consideradas as mais longevas das Américas – a Lira Sanjoanense, fundada em 1776 (Corrêa, 2018, p.8), e a Orquestra Ribeiro Bastos, possivelmente fundada entre 1790 e 1829 (Resende, 2011, p.59–62; Neves, 1987, p.147–150). Ainda nessa mesma região, no século XIX, surgiram também a Lira Ceciliana, em Prados, e a Lira Ramalho, em Tiradentes (Melo, 2001, p.155), o que mostra uma significativa popularização das cordas orquestrais no período colonial brasileiro de maneira concentrada em uma pequena região. Em outro exemplo, na Capitania de Pernambuco em meados do século XVIII, o multi-instrumentista Luiz Álvares Pinto (c.1719 – c.1789) tocava “... rabecão, viola, rabeca...” (Mazza, 1945, p.33), o que pode ter incluído o violoncelo. Ainda em relação à terminologia inicial do violoncelo no Brasil, listas de importação da alfândega da Côrte Portuguesa no Rio de Janeiro em 1827 e 1829, sugerem que o instrumento era chamado de “rabecão pequeno” (Collecção..., 1827 e 1829). Assim, documentos centenários de instituições musicais e alfandegárias, ainda pouco pesquisados, podem se revelar como fontes essenciais para a construção da história inicial do violoncelo e violoncelistas no Brasil.

No período colonial brasileiro, na escrita para o violoncelo predominava o baixo cifrado, inerente ao baixo contínuo do Barroco, mas que em terras brasileiras se estendeu para dentro da segunda metade do século XVIII. Essa prática de performance geralmente incluía um teclado (geralmente o cravo) mais o dobramento, em oitavas, do violoncelo com o contrabaixo. Assim, havia a possibilidade de acréscimo de notas na realização da parte do violoncelo, seguindo o acréscimo de notas harmônicas ou de passagem do teclado. A Figura 1 mostra o início do *Recitativo* da cantata *Heroe, Egrégio*, de autor desconhecido, mas cujo local e data estão grafados: Salvador, 1759. Nesse manuscrito, que até onde sabemos é o mais antigo exemplar de música de câmara das Américas, pode-se ver a linha da “Voz” em português (uma raridade para a época) acompanhada pela linha do baixo contínuo, provavelmente realizado pelo violoncelo e/ou contrabaixo.

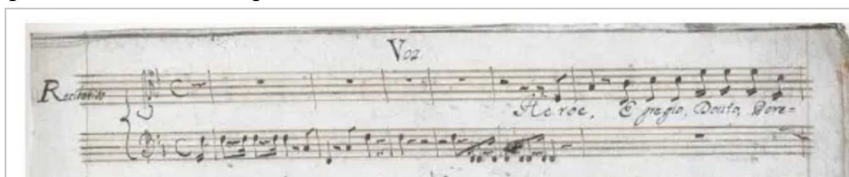


Figura 1: Partes do canto e do baixo contínuo no *Recitativo* da cantata *Heroe, Egrégio* de 1759.

O ensino do violoncelo no século XIX no Brasil ocorreu inicialmente por meio de aulas particulares, e só se tornou mais estruturado após a vinda da corte real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, especialmente com a fundação do Imperial Conservatório de Música, em 1841 no Rio de Janeiro. Mas somente a partir de 1855 são encontrados os primeiros registros de uma classe regular de violoncelo nessa instituição, cujo professor, José Martini, ministrava ambos violoncelo e contrabaixo (Augusto, 2008, p.140). Um pioneiro na história de instrumentistas de orquestra que atuaram no Brasil, Vincenzo Cernicchiaro, no Capítulo 26 *Del violoncello, dei violoncellisti e contrabassisti nazionali e stranieri* de seu livro referencial, dá notícia de muitos violoncelistas que atuaram de 1844 a 1925. Ele menciona que, apesar de um certo Policarpo (ele não menciona o sobrenome) e Arturo Labocetta obterem grande reconhecimento na Corte Brasileira, o primeiro brasileiro nato a se destacar no violoncelo foi Casimiro Lucio de Souza Pitanga (c.1810–c.1876; autor de uma peça, *L'Invito*, para violoncelo). Ao mesmo tempo em que a musicalidade de Pitanga inspirou uma aliteração – “*Piange, Pitanga, piange!*” [“Chora, Pitanga, chora!”] (Figura 2) que supostamente se ouvia nos concertos operísticos, também revela a emancipação do solista do violoncelo em terras brasileiras (Cernicharo, 1926, p.498):

Dopo il Policarpo, violoncellista distinto, di cui femmo cenno nel terzo periodo, e Arturo Labocetta, il quale, oltre che cantante di merito, fu anche un buon violoncellista (1), il primo a farsi conoscere nella capitale dell'Impero, fu Casimiro Lucio de Souza Pitanga, brasiliano, nato in Rio de Janeiro verso il 1810 (?). Concertista e valente professore d'orchestra, il Pitanga possedeva delle qualità rimarchevoli, poco comuni pel tempo in cui viveva; egli traeva dal suo strumento un suono bellissimo, nobilmente sensitivo e delicato.

Primo violoncello a solo nel teatro lirico « Provisorio », emergeva negli « andanti », i quali erano trattati dal distinto artista con soave e meravigliosa espressione; e non di rado qualche ammiratore collega, commosso all'eccesso dal suo bello ed espressivo suonare, esclamava: « Chora, Pitanga, chora! » (Piangi, Pitanga, piangi!).

Figura 2 – Trecho do livro de Vincenzo Cernicchiaro com menção ao solo do violoncelista brasileiro Casimiro Pitanga em trecho de ópera em meados de século XIX.

Entre outros estrangeiros que trouxeram as tradições europeias de se tocar o violoncelo para o Brasil, Cernicchiaro destaca C. Werner (que, em 1864, tocou as peças *L'Aria* de Stradella e o *Rondó* do *Concerto N.3* de Servais), o alemão Max Bohrer (da região de Wurtemberg, Alemanha e que chegou ao Rio em 1860; autor das peças *Adagio* e *Rondoletto*), o italiano Giuseppe Martini, também referenciado como José Martini (Araujo, 2008), (que ensinou violoncelo e contrabaixo no INM - Instituto Nacional de Música), o francês Beaumont (que morou no Rio de 1870 a 1875, e tocou com Artur Napoleão e Leopoldo Miguez), o italiano Giovanni Cerrone (c.1845-1891), o português Frederico Nascimento (1852-1924, autor das peças *Echo de la Suède*, *Tarantella*, *Andante* e *Gavotta*, além de trabalhos sobre acústica musical e primeiro professor do INM), o alemão Paulo Scheel (que chegou à Bahia em 1888, e morreu dois meses depois de contrair a malária), o holandês Emilio Simon (que morou no Rio em 1912, período em que se apresentou e ensinou), o alemão Wilhelm Bickerle (? - 1902, músico de orquestra, concertista, professor de violoncelo e piano), o italiano Guido Rocchi (1865-1940, que também ensinou violino e foi luthier em São Paulo e Poços de Caldas) e o austríaco Benno Niederberger (1860 - ?; que formou uma das mais importantes classes de violoncelo do INM, dentre outros (Cernicharo, 1926, p.497-503). Podemos adicionar à lista de Cernichiaro, o italiano Thomaz Babini (1885-1949), que chegou em Natal em 1902 para iniciar uma tradição potiguar de violoncelistas (Presgrave, 2013, p.266).

Entre outros brasileiros que se beneficiaram com o ensino provido com a vinda de violoncelistas estrangeiros, Cernicchiaro destaca o mineiro Francisco de Souza Bracarense (c. final do séc XVIII - 1876), o carioca Horacio Fluminense (1853-1893; aluno de Giuseppe Martini e recebedor do prêmio Medalha de Ouro em 1879 e fundador da Escola de Música Santa Cecília em Petrópolis), J. M. Campos (? - 1890?) que tocou o *Scherzo* de Piatti e o *Concerto Polacco* de Popper), Bernardo Pedro (que tocou um recital no Club Americano em 1897), Luiz Candido de Figueiredo (aluno de Giuseppe Martini e professor no Instituto Benjamin Constant, e que se destacou em 1899 tocando a *Berceuse* de Duncker e a *Tarantella* de Popper), o maranhense Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934, também compositor, professor, diretor de escolas e político), Alfredo Sant'Anna Gomes (1888-1977, filho do violinista, maestro e compositor José Pedro de Sant'Anna,) Newton Padua (? - ?, também compositor, que estudou com Alfredo Gomes no INM e recebeu um Primeiro Prêmio para estudar na Europa), e Alfredo Baptista Martins (? - ?, aluno do INM e que foi um dos primeiros brasileiros a seguir uma carreira internacional em muitos países, incluindo países como França, Alemanha e Rússia) e, entre outros, o baiano Luiz Figueiras, que em 1915 fez um recital com Souza Lima (piano) tocando peças de Böelmann, Bossi, Dvorák, Schumann, Popper, Bach, Van Göens e o Concerto em lá menor de Saint-Saens em São Paulo (Cernicharo, 1926, p.497-503).

Em relação às mulheres no violoncelo, o Brasil deve muito a Brasilina Leal Bormann Borges (1877 - ?), aluna do Professor Benno Niederberger no INM e a quem o compositor Barrozo Neto, seu primo, lhe dedicou a peça *Nostalgia*. Em 1907, ela fez um recital que incluiu o *Concerto para Violoncelo* de Saint-Saens e a *Rapsódia Húngara* de Popper. Também se destacou tocando uma das duas *Sonatas para Violoncelo e Piano* de Anton Rubinstein (provavelmente, a N.1) e o *Concerto* de Édouard Lalo. Outra mulher que se destacou na história inicial do violoncelo no Brasil foi a gaúcha Carmen Braga, que recebeu um Primeiro Prêmio no INM para ir estudar na Europa (Cernicharo, 1926, p.502). Aluna de Thomaz Babini, a potiguar Nany Devos (1925-1995) era chamada de "Mãe de todos os violoncelistas" por seus alunos e levou à frente por um bom tempo a Associação Brasileira de Violoncelistas (Pilger, 2021, p.167). Ela tocou na primeira estante do Theatro Municipal do Rio de Janeiro por várias décadas, mas enquanto aluna, sofreu o preconceito de uma sociedade machista, pois tinha de tocar o violoncelo de lado, com as pernas fechadas (Barbosa, 2000).

Outras presenças históricas no Brasil incluem a visita do jovem Pablo Casals em 1903-1904, que tocou o *Concerto para Violoncelo* de Saint-Saens, com orquestra, e do também espanhol Antonio Sala em 1912, que tocou um recital com piano que incluiu uma *Sonata* de Bach e a peça *Porpora* de Locatelli (Cernicharo, 1926, p.501).

Após a transformação do conservatório em Instituto Nacional de Música, a classe de violoncelo ficou a cargo de Frederico Nascimento (Augusto, 2008, p.30), que orientou Villa-Lobos informalmente no instrumento (Mariz, 2011, p.9). A partir do relato histórico de Cernicchiaro (1926), percebemos que durante a segunda metade do século XIX e início do século XX floresceram sociedades de concerto, orquestras e pequenas formações musicais, bem como estabelecimentos de ensino em todo país, sempre motivados pela música de concerto. São notórios os trabalhos pedagógicos de Thomaz Babini, no nordeste do país, e Calixto Corazza, em São Paulo. Além desses, ao longo do século XX, o Brasil começou a revelar violoncelistas e pedagogos com reconhecimento internacional, como Iberê Gomes Grosso, Aldo Parisot, Márcio Carneiro, Antonio Meneses, Alceu Reis, Watson Clis, e Cláudio Jaffé, dentre outros. Mas a pesquisa em performance sobre o violoncelo no Brasil ainda é emergente, como se pode notar por esse levantamento breve e incompleto, sendo mais bem documentada a partir da segunda metade do século XX e de fato, passando a ser mais discutida no início do século XXI com os trabalhos acadêmicos de Aquino (2000), Presgrave (2009 e 2013), Nable e Presgrave (2014), Pilger (2013 e 2021), e Rohr (2017), dentre outros.

## 2- O violoncelo na música popular

Pilger (2013, p. 175) defende que idiomatismo instrumental pode ser de duas formas: o idiomatismo direto e o idiomatismo indireto. O primeiro termo refere-se àquilo que é próprio do instrumento, descoberto ou explorado pelo instrumentista, uma prática de performance muito comum na música popular em relação à técnica e expressividade no instrumento, enquanto que o último abarca elementos revelados ou desencadeados pelo processo composicional:

O idiomatismo indireto, pode ser exemplificado pelo uso sistemático por parte do compositor, das teclas brancas e pretas do piano como processo composicional. Esta fórmula não foi usada por causa do violoncelo, mas sim em função de um processo composicional, mas que traz consequências diretas para o desenvolvimento idiomático do instrumento. Portanto [...] um determinado elemento somente será considerado idiomatismo indireto, quando influir na técnica do violoncelo, interferindo e/ou reforçando, em função disso, o idiomatismo do instrumento.

Em direção à música crossover, buscando integrar estéticas estilísticas bem diferentes, Presgrave (2009, p.1) discute a busca de sonoridades no violoncelo que utilizam a formação tradicionalmente erudita para sublinhar significados da música popular contemporânea:

Artistas têm explorado as possibilidades do violoncelo em meios “populares”, nas mais variadas mídias, incluindo o cinema – exemplos podem ser vistos no disco “Fina Estampa”, de Caetano Veloso, onde Jacques [sic] Morelebaum cria uma nova sonoridade para o violoncelo popular e no filme “Naqoyqatsy” de Philip Glass, com Yo-Yo Ma, onde o violoncelo e o próprio filme se confundem. Uma outra vertente de violoncelistas busca, na chamada “Música Nova”, diferentes possibilidades para o instrumento.

Não devemos nos esquecer que, mesmo tendo surgido em meados do século XVI, o violoncelo experimentou, no Barroco, certa liberdade criativa de improvisação nas práticas do baixo contínuo e de ornamentação. Por outro lado, a estética do que Presgrave chama de “Música Nova”, abriu um espaço importante para a livre improvisação, o que também se torna um elemento de aproximação com a música popular.

Uitti (1999, p.222) fala sobre o ambiente efervescente que a tecnologia tem propiciado ao violoncelo no seu enredamento na música popular:

O número de músicos praticando a livre improvisação aumentou nos últimos anos, à medida em que a audiência também cresceu. Eles abriram novos horizontes musicais e adicionaram ideias novas para o desenvolvimento da técnica por meio de experimentos livres com a linguagem e o som. A composição espontânea pode resultar em um elemento de surpresa, com a criação de novos temas e formas. Os meios eletrônicos revolucionaram a improvisação através da amplificação, ferramentas de modificação do som, *sampling* ao vivo e programas de computador. Atualmente é possível produzir o som de uma orquestra completa com apenas um violoncelo, com um espectro de dinâmica que pode competir até com uma banda de rock.<sup>2</sup>

Isaacson (2007, p.4-5), abordando o uso do violoncelo no contexto do estilo *bebop* do jazz, comenta sobre vários violoncelistas que atuam nessa interface entre as músicas improvisadas de concerto e popular:

Atualmente há várias gerações de violoncelistas que se dedicam à performance de formas diferentes de música improvisada, seja em grupos ou como solistas. Eugene Friesen e David Darling foram os violoncelistas improvisadores mais notáveis da geração anterior. Na década de 1980, a revista *Strings* começou a publicar artigos sobre a performance dos instrumentos de cordas de maneira não-tradicional ou alternativa e o quarteto de cordas *Turtle Island* levou obras de jazz ao público *mainstream*. A geração mais atual de violoncelistas improvisadores inclui muitos que tocam sozinhos com auxílio de eletrônica ou em pequenos grupos, dentre eles: Matt Turner, Hank Roberts, David Eyges, Matt Brubeck, Erik Friedlander, dentre outros. [...] Muitos desses violoncelistas [...] fizeram algum tipo de estudo do jazz como forma de expandir seu vocabulário de improvisação.<sup>3</sup>

A entrada do violoncelo no jazz norte-americano é mais antiga do que ocorreu na música popular brasileira, remontando à década de 1940, época em que os dispositivos de amplificação sonora, como o microfone, propiciaram que instrumentos com menor projeção sonora fossem incorporados a conjuntos de jazz que dispunham de seções de instrumentos de metal com grande projeção sonora (Norman, 2002, p.41). Nessa época, muitos contrabaixistas chegaram a experimentar o violoncelo como opção de instrumento solista onde exploravam o *walking bass*. A partir de 1960, em meio a uma aproximação entre as músicas de concerto e popular, houve um aumento do interesse de músicos da tradição clássica pela música improvisada, notadamente o jazz (Isaacson, 2007, p.4). De uma forma ou de outra, fica claro que, mesmo no jazz, não é possível distinguir ainda uma possível escola de violoncelo baseada na música popular, como ocorreu com outros instrumentos, como o violino, por exemplo. Embora seja possível encontrar métodos de ensino de jazz específicos para o violoncelo, como o método de Baker (1995, p.1), não há ainda um *corpus* consistente de material sistematizado no contexto da música popular que dê conta dos parâmetros necessários à performance e ensino do instrumento. Esse autor adverte no prefácio de seu livro que:

Embora a informação contida neste livro [...] garanta ao instrumentista certa dose de sucesso na sua aplicação, de maneira nenhuma ela pretende substituir a riqueza de excelentes materiais disponíveis para o aprendizado de cordas voltados primordialmente para a formação do instrumentista clássico. Os materiais de estudo de música clássica devem trabalhar em conjunto com os que são apresentados neste livro.<sup>4</sup>

Isaacson (2007, p.5) corrobora essa ideia:

A maioria dos violoncelistas se aproxima da improvisação como músicos clássicos treinados que estão aprendendo um novo estilo, posteriormente. No currículo tradicional de educação musical, os caminhos de aprendizado do violoncelo e do jazz não estão integrados. Essa integração do ensino do jazz ou técnicas de improvisação com o treinamento tradicional de cordas é uma tendência atual.<sup>5</sup>

Percebemos que, mesmo em contextos de música popular que já foram mais estudados e sistematizados, o violoncelo ainda ocupa um espaço de transição no tocante à descrição e consolidação de técnicas e práticas de performance dentro de uma linguagem específica da música popular, como o jazz ou a música popular brasileira. O *New Directions Cello Festival*, que se tornou um evento anual nos Estados Unidos, tem por objetivo discutir e apresentar abordagens não convencionais da performance do instrumento, onde a participação de violoncelistas populares é bastante significativa. Como em todo o mundo, vê-se também no Brasil, um número significativo de violoncelistas que se dedica primariamente à performance da música popular.

### 3- O Violoncelo na música popular do Brasil

Indiretamente, o violoncelista Villa-Lobos desempenhou um papel fundamental na aproximação do seu instrumento com a música popular no Brasil. Muitas de suas obras foram inspiradas por gêneros populares, entre elas, aquelas que colocaram o grupo de violoncelos em evidência, como a embolada que foi a base para a composição do Mov. 1 das *Bachianas Brasileiras N.º 1*, ou a roda de choro que permeia a *Aria das Bachianas Brasileiras N.º 5* ou, ainda, o martelo nordestino no seu Mov.2 (Pilger, 2021, p.137-138).

De maneira mais geral, quando consideramos os violoncelistas que atuam na música popular no Brasil, identificamos dois tipos de atuação: instrumentistas que atuam tanto no campo erudito quanto popular, e instrumentistas que atuam somente com performance da música popular. Desde o início do século XX, a indústria fonográfica e, posteriormente, a era das rádios (décadas de 1940 e 1950) fomentaram o uso de grupos orquestrais na performance da música popular, notadamente no Rio de Janeiro e São Paulo (Werneck, 2013). Mas foi a partir da década de 1980 que o violoncelo começou a ganhar espaço como instrumento solista na música popular do Brasil. Nesse novo e promissor panorama, o violoncelo começa a figurar como índice de sofisticação em gravações de nomes referenciais da MPB, seja como solista ou como integrante de orquestra de cordas e, especialmente, na formação tradicional do quarteto de cordas (Rohr, 2017, p.32).

Dentre os violoncelistas que dividiram sua carreira entre a música popular – especialmente em gravações e shows – e a música de concerto, grande parte encontra-se atuando na cidade do Rio de Janeiro. Entre eles, Márcio Malard, Alceu Reis, Hugo Pilger, Marcus Ribeiro, Jorge Kundert Ranevsky e Peter Dauelsberg, esse último também professor de violoncelo do compositor e multi-instrumentista Egberto Gismonti. Há ainda os instrumentistas que, juntamente com a carreira erudita, desenvolvem, ou desenvolveram, um trabalho mais autoral no contexto popular. Destacamos, por exemplo, Marco Antônio Araújo, que além de tocar na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, foi reconhecido nacionalmente (o que inclui o prêmio de Melhor Instrumentista de 1986 pela *Revista Veja*) com performances que se iniciaram com o grupo Vox Populi, mesclando influências de rock progressivo com a música tradicional de Minas Gerais. Também violoncelista da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Marco Antônio Guimarães foi fundador (em 1978), compositor e luthier do grupo de música instrumental UAKTI, reconhecido no país e internacionalmente por sua estética minimalista, dançante e mística que inspirou participações em discos de muitos cantores da MPB, como Ney Matogrosso, Maria Betânia e Milton Nascimento, dentro outros; e compositores emblemáticos como Philip Glass, que compôs para o grupo todo o repertório do CD *Águas da Amazônia*. Marco Antônio Guimarães foi aluno de violoncelo e luteria de Walter Smetak, professor de violoncelo na Universidade Federal da Bahia. Ambos criaram instrumentos baseados no violoncelo. Se seu professor criou o *chori Smetano*, um instrumento de arco que utiliza cordas sobre uma cabaça como caixa de ressonância, Guimarães construiu a *Iarra*, com o braço do violoncelo e corpo ovalar, sobre os quais duplas de cordas são tocadas simultaneamente pela mão direita dedilhada ou com o arco do violoncelo (como na performance referencial de Paulo Santos na música *Forró de Iarra*, acompanhada por flauta e percussão em tubos de PVC (UAKTI, 2013; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hZHOPDugXiA>). Com formação erudita tradicional que inclui música antiga e música contemporânea, o violoncelista grego Dimos Gouderoulis tem trabalhos bem diversos, como em livre improvisação com percussão (Gouderoulis, 2013; em <https://www.youtube.com/watch?v=bZTcA7cTihE>) e em música tecno (Gouderoulis, 2019; com o DJ Nico Defrost em <https://www.youtube.com/watch?v=s5kpKIPzWaM>). Saulo de Almeida, carioca radicado nos Estados Unidos, é conhecido por performances crossover entre o erudito e a música brasileira, como na hibridação entre o *Prelúdio da Suite para Violoncelo N.1* de Bach ao lado de um improviso de flauta para o qual ele provê um *groove* de samba com arco (Almeida, 2018; em <https://www.youtube.com/watch?v=PnFqk5dAXus>) ou em um clássico da bossa nova (*Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça) em formato de recital de câmara, com piano e canto (Almeida, 2011; em <https://www.youtube.com/watch?v=MHCvyQ6dsZA>) Gustavo Tavares, primeiro violoncelo na Orquestra da Ópera de Oslo, dedica-se ao repertório latino-americano

e de música popular brasileira, mantendo um duo com o violonista Nelson Faria (Tavares, 2015; na performance seresteira de violoncelo com violão em <https://www.youtube.com/watch?v=W5WLaV2m1LQ>) (Rohr, 2017).

Embora Gismonti não toque o violoncelo em shows, ele estudou o instrumento para ter uma proficiência mínima e ampliar, como compositor, sua escrita idiomática para as cordas orquestrais (Grajew, 2016, p.17). Moreira (2017) lembra a importância da sonoridade do violoncelo para ele na época em que gravou o disco *Água e vinho* (1972):

O disco assinala de modo personalizado o diálogo estético com a roupagem da música de concerto, resultado da presença da sonoridade da Associação Brasileira dos Violoncelos. Essa associação tinha como presidente o violoncelista Peter Dauelsberg e era dirigida pelo maestro Mário Tavares, ambos grandes personagens que, pelas suas enormes contribuições às produções da música popular gravada, mereceriam um estudo dedicado e aprofundado.

Respeitado internacionalmente como multi-instrumentista, Gismonti não se considera um violoncelista: “Não é que eu toque piano e violão [profissionalmente] como eu toco outros instrumentos. Os outros, eu mexo por serem orquestrados e eu preciso tocar [para entender sua linguagem]. Toco violoncelo razoavelmente bem, clarinete, flauta, mas não toco para exprimir a música [em sua performance]” (Avvad e Martins, 2015, p.191). Mas Egberto Gismonti estudou o suficiente para gravar, no seu disco *Egberto Gismonti - Trem caipira* (1985), um solo de violoncelo com o tema principal de *O Trenzinho do caipira*, que é o Mov.4 da *Bachianas Brasileiras N.2* de Villa-Lobos, no início do seu arranjo (Gismonti, 2015; em [0:42 – 2:03] da Faixa 1 do Lado A; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MnTm36D8tg0>). No final desse solo, Egberto sobe pelo espelho com um *glissando* de trinados até o extremo agudo do violoncelo antes de imergir na sonoridade eletrônica que caracteriza esse disco. Sobre essa inusitada aproximação entre o violoncelo e sons de teclados sintetizados, Moreira (2017) lembra que

Gismonti havia passado nos Estados Unidos durante 1975 gravando com ... o percussionista brasileiro Airto Moreira [que] levou o músico a tomar conhecimento dos instrumentos elétricos disponíveis no mercado, verdadeiras novidades no meio musical daquela década. Dentre eles ... o Arp String Ensemble, um sintetizador, produzido pela Eminent NV (Solina) e lançado em 1974, que era capaz de reproduzir o som de seis instrumentos (violino, viola, trompete, trompa, violoncelo e contrabaixo) ...

A natureza crossover do pensamento musical de Gismonti, para quem o violoncelo está presente nos seus processos de composição, arranjo e, mesmo aprendizagem, aparece na trilha sonora que criou para o espetáculo-instalação *Grande Sertão*, da diretora teatral Bia Lessa sobre a obra-prima do escritor Guimarães Rosa. O encontro dos sons de Gismonti com o grupo instrumental que o acompanhou (violoncelo, acordeom e saxofone) e o inusitado cromatismo dos madrigais do renascentista Carlo Gesualdo para evocar o Grande Sertão de Guimarães Rosa, exemplifica uma utilização do violoncelo em que a improvisação pode ser um elemento unificador dentro de uma estética eclética. Ao dizer que “... os ruídos da natureza possibilitam ampliar os sentidos...”, Bia Lessa (Dom Total, 2017) reconhece a música a serviço de uma sensibilidade que já não cabe nos rótulos de música popular ou de concerto.

Por outro lado, a natureza *crossover* da música de Egberto Gismonti e de Radamés Gnattali tem inspirado a entrada do violoncelo na MPBI (Música Popular Brasileira Instrumental). Após uma trajetória pelos cenários eruditos que inclui o Brasil, Estados Unidos e França, com estudos nos violoncelos moderno e barroco, o paraibano Pablo Schinke faz parte do *Trio in Uno*. Juntamente com a saxofonista Giulia Tamanini e o violonista José Ferreira (Ferreira, 2019), ele gravou os discos *Lilás* (2015) e *Ipê* (2019), nos quais mostra o ecletismo da estética crossover no violoncelo. Entre a música brasileira e jazz mais moderno, ele explora tanto os recursos eruditos quanto populares, seja acompanhando ou solando, indo do extremo grave ao superagudo, tocando com arco ou com os dedos, transitando entre melodias, contra-melodias, *grooves*, trinados, trinados, harmônicos e outros efeitos (Schinke, 2018; em <https://www.youtube.com/watch?v=a4YrV0Pv0Rk>).

Entretanto, Jaques Morelenbaum foi o primeiro violoncelista erudito a se dedicar exclusivamente à performance da música popular e a realizar o mais sólido e variado trabalho com o violoncelo na música popular brasileira (Rohr, 2017). Além de violoncelista, ele também se destaca com trabalhos relevantes como compositor e arranjador. Durante sua carreira, desenvolveu importantes parcerias, sendo as mais expressivas com Tom Jobim em sua Banda Nova por 10 anos, a partir de 1987, com Caetano Veloso (em 15 álbuns) e, esporadicamente, com Egberto Gismonti. No seu trabalho com o grupo de rock *A Barca do Sol*, no início da década de 1970, colocou seu instrumento principal em evidência na música popular. Hoje, ele integra o *Cello Samba Trio*, grupo com a formação de violoncelo, violão e percussão, o qual dirige com um repertório de obras referenciais da MPB, bem como algumas peças autorais. No vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=8xEymtNmFNO>, (Morelenbaum, 2020) pode-se apreciar, em sua performance em *home office* durante a pandemia da COVID-19 (junto com a voz e percussão de Paula Morelenbaum, o violão de Lucas Nunes, e a voz e percussão de Dora Morelenbaum), os diversos papéis idiomáticos que ele cria no violoncelo: solos em melodias temáticas com arco [em 1:12], tema em *pizzicato* [em 30:38], contra-melodias para o canto [em 13:50], acordes quebrados [em 3:15], arpejos com arco [em 40:02] e em *pizzicato* [em 5:04], *bariolage* à brasileira [em 41:47], cordas duplas em *pizzicato* [em 3:43], falsas polifonias (ou melodias polifônicas) com diálogos de duas vozes ao estilo de Bach [em 2:38], acompanhamento da voz como no recitativo barroco levando um groove afro-brasileiro [em 40:20],

acompanhamento do samba [em 22:23], *walking bass* como no jazz [em 5:37], improvisação [em 28:15] e efeitos, como o *glissando* [em 9:10].

Morelenbaum continua influenciando as novas gerações de violoncelistas dedicadas à música popular no Brasil. Cid Ornellas, que também é violonista e cantor, deixou o ambiente orquestral para seguir uma carreira que já inclui seis álbuns autorais com um estilo derivado do Clube da Esquina (Ornellas, 2014; veja performance com acompanhamento de violão e piano em <https://www.youtube.com/watch?v=RT2Hy4hRbf0>). Outro nome é Lúis Coimbra, que se autodenomina “violoncelheiro”; apesar de ter uma formação erudita, está mais ligado às composições e arranjos da música nordestina (Coimbra, 2020; veja sua performance e processo de arranjo em <https://www.youtube.com/watch?v=j1kYIQnRrPw>), tendo colaborado também com importantes artistas da MPB, como Ivan Lins, Elza Soares, Wagner Tiso, Zeca Baleiro, dentre outros (Rohr, 2017, p. 43). Assistimos, no momento, surgirem jovens violoncelistas com abordagens cada vez mais ecléticas, entre os quais destacamos, a gaúcha Dom La Nena, que combina o violoncelo com a voz em composições pop autorais (La Nena, 2021; veja entrevista e performance em <https://www.youtube.com/watch?v=uD9i4LbNh0k>); o mineiro Felipe José, que propõe uma música crossover entre a música de concerto, e tendências populares que vão de gêneros brasileiros de raiz, ao Clube de Esquina, a Hermeto Pascoal, à livre improvisação (José, 2018; veja entrevista e performance em <https://www.youtube.com/watch?v=TwvZsD6rDtU>); o italiano radicado no Rio de Janeiro Federico Puppi, que combina *live electronics* com o violoncelo elétrico com tecnologias como pedais de loop para auto-acompanhamento, junto com uma postura cênica que inclui coreografia, iluminação e imagens vídeos projetadas em telão (Puppi, 2019; veja performance em <https://www.youtube.com/watch?v=qgg14yHDRL8>); e o violoncelista, compositor e arranjador cearense Di Freitas, também luthier que criou os violoncelos-rabeca e participante do grupo Syntagma que combina a música antiga erudita com gêneros da música nordestina de raiz, explorando técnicas tradicionais e técnicas estendidas (Di Freitas, 2018; veja entrevista e performance em <https://www.youtube.com/watch?v=ZmvCZO5Y6Mw>) (Rohr, 2017, p.44).

#### 4- Conclusão

O violoncelo europeu aportou em várias partes do Brasil, especialmente nas regiões onde o ciclo do ouro no século XVIII permitiu patrocínio das artes. Sua cultura – violoncelistas, professores e músicas – influenciaram a formação de uma tradição brasileira que se estende ao longo do século XIX e que se consolidou e recebeu reconhecimento internacional no século XX. Documentos alfandegários, arquivos de sociedades musicais e orquestras centenárias dos períodos colonial e imperial brasileiros revelam dados que os tornam mananciais em potencial para a pesquisa sobre as atividades profissionais e musicais dos violoncelistas de sua história emergente no Brasil.

Se no século XIX predominaram os violoncelistas imigrantes principalmente da Itália e Portugal, mas também da Alemanha, Espanha, França e, mesmo, Holanda e Áustria, o século XX já traz consigo o resultado da pedagogia desses imigrantes, com muito nativos de várias partes do Brasil, quase sempre se dirigindo para o polo cultural sinfônico e operístico representado pelo Rio de Janeiro. Desenvolve-se, na primeira metade do século XIX, a tradição de recitais tendo o violoncelista como protagonista e o desenvolvimento de um repertório de compositores-violoncelistas, culminando na emblemática obra de Villa-Lobos, já no século XX. Outro fenômeno que se observa, já na segunda metade do século XIX, a saída cada vez mais frequente de violoncelistas brasileiros para o exterior, onde recebem reconhecimento internacional. Também em meados do século XIX observa-se o início da emancipação das mulheres no violoncelo, ainda que elas tenham de enfrentar o machismo muito mais do que as violinistas e violistas, devido à empunhadura do instrumento.

Mas a tradição erudita do violoncelo demora a se refletir na nossa música popular e, só na década de 1970, com Jaques Morelenbaum se dedicando integralmente ao violoncelo popular, é que se inicia uma tradição consolidada de seu emprego nas gravações de discos e participações em shows fora do quarteto de cordas. Podemos observar que Morelenbaum inclui práticas de performance históricas que remontam ao período Barroco, interagindo com os arranjos e improvisação do violoncelo na música popular, especialmente no âmbito das assim chamadas MPB (Música Popular Brasileira) e MPBI (Música Popular Brasileira Instrumental). Por exemplo, vê-se uma continuação da natureza improvisatória do baixo cifrado na leitura de acordes, da tradição de uma sólida linha de acompanhamento do baixo contínuo que se reflete em *grooves*, *walking bass* e linhas de acompanhamento melódicas típicas de vários gêneros musicais brasileiros, a realização de ornamentos e efeitos virtuosísticos, o uso de cordas duplas e acordes quebrados utilizando o arco ou o pizzicato, a sugestão de contraponto da falsa polifonia, o recitativo da ópera barroca e o acompanhamento *ad libitum* do canto.

Observamos, no século XXI, surgir uma nova geração de violoncelistas que já se dedicam integralmente ao violoncelo popular, trazendo uma grande diversidade de estilos. Entre as principais tendências, nota-se uma busca de novas abordagens idiomáticas no instrumento e, mesmo, uma atenção às novas demandas do público e aos avanços tecnológicos de som e imagem. Observamos violoncelistas que tocam e cantam simultaneamente, que utilizam novos instrumentos derivados do violoncelo tradicional, a utilização de equipamentos de amplificação e manipulação do som, a utilização de coreografia e projeção de imagens, a improvisação com base

na harmonia nos moldes do jazz, a incorporação da livre improvisação na música popular e a valorização dos gêneros populares e práticas de performance ditas “de raiz”.

Finalmente, apesar da existência de significativas fontes para a elaboração de uma história mais completa do violoncelo no Brasil e, dentro dessa, um recorte que trate o instrumento na música popular, há ainda uma carência de estudos em pedagogia da performance que possam sistematizar e socializar as muitas e diversas práticas de performance que já se observam divulgadas, principalmente por meio da internet.

## Referências

- Alge, Bárbara. (2017). Música nos tempos coloniais: um olhar a partir da prática musical em Minas Gerais hoje. *Música em Contexto*, n.1. Brasília: UNB, p.143-171.
- Aquino, Felipe. (2000). *Villa Lobos's Cello Concerto No. 2: A Portrait of Brazil*. Rochester: Eastman School of Music (Tese de Doutorado em Música).
- Augusto, A. J. (2006). *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. (Tese de Doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Avvad, Ana Paula da Matta Machado; Martins, Nathália. (2015) Egberto Gismonti, música volátil. *Revista Brasileira De Música*. v.28, n.1, p.179-197, Jan./Jun. 2015. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ.
- Baker, D. (1995). *Jazz Bass Clef Expressions and Explorations: A New and Innovative System for Learning to Improvise for Bass Clef Instruments and Jazz Cello*. New Albany: James Aebersold Jazz.
- Barbosa, Valdinha. (2000). *Nany: Suite em Cinco Movimentos para uma Violoncelista*. Rio de Janeiro: Imprimatur.
- Cernicchiaro, Vincenzo (1926). *Storia della musica nel Brasile: dai tempo coloniale sino ai nostri giorno (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccione. 617p.
- Collecção das Decisões do Governo do Império do Brasil De 1827*. (1878) Rio de Janeiro, Typographia Nacional. p.52-157 [FD-USP DBC N3-7]
- Colecção das Leis do Império do Brasil de 1829*. (1877). Parte Primeira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.
- Corrêa, Rodrigo Pardini. (2018) O contexto social dos músicos da Orquestra Lira Sanjoanense por meio dos inventários de bens (1827-1891). *Anais do 4º Nas Nuvens... Congresso de Música*. Belo Horizonte: UFMG, 15p.
- Dom Total. (2017) .50 anos de Guimarães Rosa com Egberto Gismonti, Bia Lessa, Titane e Celso Adolfo. *Revista Dom Total*. In: <https://domtotal.com/noticia/1209950/2017/11/50-anos-de-guimaraes-rosa-com-egberto-gismonti-bia-lessa-titane-e-celso-adolfo/> ( Postado em 26 de novembro, 2017).
- Freitas, Ana Laura. (2019a). Nota Musical – 21112019 – Pablo Schinke. In: *Nota musical: sua revista diária de música de concerto*. Ed. de Jeferson Gomes. In: <https://www.mixcloud.com/radioufrgs/nota-musical-21112019-pablo-schinke/>. Porto Alegre. Radio Universidade - UFRGS.
- Ferreira, Mauro. (2019b) .Trio in Uno vai de Villa-Lobos a Guinga, passando por Hermeto Pascoal, no álbum 'Ipê'. *O Globo*. Seção Pop & Arte. In: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/06/17/trio-in-uno-vai-de-villa-lobos-a-guinga-passando-por-hermeto-pascoal-no-album-ipe.ghtml>. Postado em 17 de junho, 2019.
- Grajew, Daniel. (2016). *O Pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê*. Campinas: UNICAMP (Dissertação de Mestrado em Música).
- Hoffman, Jo Ann. (1986). *The Structural Evolution of the Violin to 1550 A.D*. Dayton, Ohio: W.S.U. Printing Service.
- Isaacson, K. (2007). *Yardbird cello: adapting the language of Charlie Parker to the cello through solo transcription and analysis*. (Doctoral Dissertation), Louisiana State University, Baton Rouge.
- Leoni, Aldo. (2007). *Os que vivem da arte da música, Vila Rica, Século XVIII*. Campinas: UNICAMP (Dissertação de Mestrado em Música).
- Mariz, Vasco (Org.). (2011). Villa-Lobos no século XXI. In: *Vida musical IV: em homenagem aos 52 anos da morte de Villa-Lobos e aos 90 anos do autor*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Mazza, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. Lisboa: Editorial Império, 1945, p.33.
- Melo, Edésio de Lara. (2001). *A música da Semana Santa em quatro cidades na região dos Campos das Vertentes/MG*. Rio de Janeiro: UFRJ (Dissertação de Mestrado em Música Brasileira), 172p.
- Moreira, Maria Beatriz Cyrino (2017) Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n.66, abril de 2017, p.199-220.
- Nable, Frederico Arantes. (2011). *A reestruturação técnica na perspectiva de dois violoncelistas/professores: Alceu Reis e Márcio Carneiro*. 61f. (Monografia de Licenciatura em Música com Habilitação em Violoncelo). São João Del-Rei: UFSJ, 2011.
- Nable, Frederico Arantes; Presgrave, Fabio. (2014). Aspectos da Técnica do Violoncelo na Perspectiva de Márcio Carneiro. In: *Anais da 4ª Mostra De Violoncelos De Natal*. Natal. p.136-142.
- Neves, José Maria (Org.) (1987). *Catálogo de obras: música sacra mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- Pilger, Hugo V. (2013). *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: Editora CRV.
- Pilger, Hugo V. (2021). O Violoncelo no Brasil. In: *Violoncelo: um compêndio brasileiro*. Org. William Teixeira. Editora UFMS, p.134-155.
- Presgrave, Fabio. (2013). Entrevista com Italo Babini. *OPUS*. v.19, n1, p.265-278.



- Presgrave, Fabio. (2009). *Aspectos da música brasileira atual: violoncelo*. Campinas: Unicamp. 182 p. (Tese de Doutorado em Música)
- Resende, Fabiola Moreira. (2011). *A Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rey - MG: prática e aprendizagem musical em uma tradição tricentenária*. Belo Horizonte: UFMG (Dissertação e Mestrado em Música).
- Rohr, Raquel. (2017). *O violoncelo de Jaques Morelenbaum: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Uitti, Frances-Marie. (1999). The frontiers of technique. In: STOWELL, Robin. (Org.). *The Cambridge companion to the cello*. New York: Cambridge University Press. p.211-223.
- Walden, Valerie. (2004). *One Hundred Years of Violoncello: a History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press. 311p.215
- Walden, Valerie. (1999). Technique, Style and Performing Practice to c.1900. In: *The Cambridge Companion to the Cello*. Org. por Robin Stowell. New York: Cambridge University Press. p.178-194.

### Referências de vídeos

- Almeida, Saulo. (2011). "Desafinado" - Margareth Miguel (Singer) Eunhye Lee (Pianist) Saulo Almeida (Cello). In: <https://www.youtube.com/watch?v=MHCvyQ6dsZA>. "Desafinado" de Tom Jobim e Newton Mendonça com Saulo Almeida (violoncelo), Maragareth Miguel (canto) e Eunhye Lee (piano). Vídeo de 4 minutos e 44 segundos postado em 25 de julho de 2011 por MargarethMiguel (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Almeida, Saulo; Santos, Denis. (2018). *Duo Almeida*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=PnFqk5dAXus>. *Prelúdio da Suíte para Violoncelo N.1* de J. S. Bach e improvisos com Saulo Almeida (violoncelo) e Denis Santos (flauta). Vídeo de 4 minutos e 34 segundos postado em 18 de fevereiro de 2018 por *Evangelical Presbyterian Church* (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Coimbra, Lui. (2020). *Gravação de Violoncelo - Lui Coimbra [T6ep7]*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=hZHOPDugXiA>. Entrevista e performance com Lui Coimbra. Vídeo de 10 minutos e 12 segundos postado em 21 de abril de 2020 por Por Dentro de Produção (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Di Freitas. (2018). *Di Freitas: Programa Instrumental Sesc Brasil*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=ZmvCZO5Y6Mw>. Entrevista de Patricia Palumbo com Di Freitas (violoncelos-rabeca, composições e arranjos) e participações de Lincoln Antonio (piano, sanfona, flauta e percussão), Filpo Ribeiro (rabeca e viola), Éder Rocha (zabumbateria) e Dani Zulu (percussão). Vídeo de 52 minutos e 02 segundos postado em 15 de maio de 2018 por Instrumental Sesc Brasil (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Gismonti, Egberto. (2015). *O Trenzinho Do Caipira*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=MnTm36D8tg0>. "O Trenzinho Do Caipira" de H. Villa-Lobos, com Egberto Gismonti (violoncelo e teclados). Vídeo de 8 minutos e 35 segundos postado em 22 de outubro de 2015 por Egberto Gismonti - Tema (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Gouderoulis, Dimos. (2013). *A Arte do Instante - Improviso 1 - Ao Vivo No Casarão - #5 - Parte 1*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=bZTcA7cTihE>. Livre improvisação com Dimos Gouderoulis (violoncelo) e Eduardo Contrera (percussão). Vídeo de 9 minutos e 36 segundos postado em 27 de junho de 2013 por Aovivonocasarao (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Gouderoulis, Dimos. (2019). *Illinton - Brazilian Cello Feat. Dimos Gouderoulis*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=s5kpKIPzWaM>. Música tecno com Dimos Gouderoulis (violoncelo) e Nico Defrost (DJ). Vídeo de 5 minutos e 58 segundos postado em 3 de maio de 2019 por Iboga Records Music. (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- José, Felipe. (2018). *Felipe José: Programa Instrumental Sesc Brasil*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=TwvZsD6rDtU>. Entrevista de Patricia Palumbo com Felipe José (violoncelo, violão, piano, composições e arranjos) e participações de Bruno Santos (marimba e percussão), Daniel Pantoja (flautas), Tarcísio Braga (bateria, percussão e piano), Pedro Santana (contrabaixo acústico) e Rafael Martini (piano e sanfona). Vídeo de 50 minutos e 43 segundos postado em 25 de abril de 2018 por Instrumental Sesc Brasil (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- La Nena, Dom. (2021). *Colibri na Quarentena - 29.03.2021 - Dom La Nena*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=uD9i4LbNh0k>. Entrevista de Nelson Calura com Dom La Nena (violoncelo, voz e composições). Vídeo de 1 hora 37 minutos e 40 segundos postado em 29 de março de 2021 por Rede TVT (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Morelenbaum, Jaques (2020). *Paula e Jaques Morelenbaum, com Dora Morelenbaum e Lucas Nunes, no Música #EmCasaComSesc*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=8xEymtNmFNo>. Músicas de Tom Jobim, Caetano Veloso, Chico Buarque, João Donato e Sérgio Ricardo, com Jaques Morelenbaum (violoncelo), Paula Morelenbaum (voz e percussão), Dora Morelenbaum (voz) e Lucas Nunes (violão). Vídeo de 1 hora, 22 minutos e 47 segundos transmitido ao vivo em 22 de outubro de 2020 e postado por SESC São Paulo. (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Ornellas, Cid. (2014). *Cid Ornellas - Baião Barroco (Juarez Moreira)*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=RT2Hy4hRbf0>. "Baião Barroco" de Juarez Moreira e Simone Guimarães, com Cid Ornellas (violoncelo e voz), Túlio Mourão (piano) e Renato Saldanha (violão). Vídeo de 4 minutos e 34 segundos postado em 2 de agosto de 2014 por Cid Ornellas. (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Puppi, Federico. (2019). *Federico Puppi - Prólogo - Anita (Federico Puppi e Gastão Villeroy) - Instrumental Sesc Brasil*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=qgg4yHDRL8>. "Anita" de Federico Puppi e Gastão Villeroy, com Federico Puppi (violoncelo elétrico e live electronics). Vídeo de 4 minutos e 45 segundos postado em 7 de maio de 2019 por Instrumental Sesc Brasil (Acesso em 30 de agosto de 2021).

- Schinke, Pablo. (2018). *Forrobodo (E. Gismonti) - Trio In Uno: Giulia Tamanini, Pablo Schinke, José Ferreira*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=a4YrV0Pv0Rk>. “Forrobodó” de E. Gismonti, com Pablo Schinke (violoncelo), Giulia Tamanini (saxofone soprano) e José Ferreira (violão). Vídeo de 8 minutos e 17 segundos postado em 10 de junho de 2018 por Trio In Uno (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Tavares, Gustavo. (2015). *Gustavo Tavares e Nelson Faria: Na Esquina de Mestre Mignone*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=W5WLaV2m1LQ>. “Na Esquina de Mestre Mignone” de Gustavo Tavares, com Gustavo Tavares (violoncelo) e Nelson Faria (violão). Vídeo de 3 minutos e 17 segundos postado por Um Café Lá Em Casa em 6 de outubro de 2015. (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Uakti. (2013). *Uakti: Forró de Iara (Paulo Sérgio dos Santos) - Instrumental SESC Brasil*. (2013). In: <https://www.youtube.com/watch?v=hZHoPDugXiA>. “Forró de Iara” de Marco Antônio Guimarães, com Paulo Santos (Iarra), Artur Andrés (flauta) e Décio Marques (percussão). Vídeo de 6 minutos e 37 segundos postado em 6 de fevereiro de 2013 por Instrumental SESC Brasil (Acesso em 30 de agosto de 2021).

<sup>1</sup> Consideramos como início da família do violino, grosso modo, o ano de 1500, quando a forma oval das *vielles* e, depois, a forma cinturada das *liras da braccio* se configuraram na forma atual comum às cordas orquestrais (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), cuja cintura é delineada por quatro quinas protuberantes (HOFFMAN, 1986, p.227-230).

<sup>2</sup> *The number of musicians participating in free improvisation has increased in recent years, as has the audience for it. These musicians open new musical horizons and add fresh insights into technical development with unconstrained experiments in language and sound. Instant composition may result in the element of surprise, with spontaneous creation of new themes and forms. Electronics have revolutionized improvisation through the use of amplification, sound-modifying tools, live sampling and computer programs. It is now possible for a single cello to produce all the sounds of the orchestra, with a dynamic range rivalling that of a rock band.*

<sup>3</sup> *Today there are several generations of cellists performing various types of improvised music, both as soloists and in groups. The most notable of the earlier generation of cello improvisers are Eugene Friesen and David Darling. In the 1980's, Strings magazine began to publish articles on non-traditional or alternative string styles and the Turtle Island String Quartet brought jazz works for string quartet to mainstream audiences. The later generation of cello improvisers includes many who play as soloists with electronics or in small groups. Players of this new generation include Matt Turner, Hank Roberts, David Eyges, Matt Brubeck, Erik Friedlander and others. Many of these cellists, however, have undertaken some form of jazz study in order to expand their improvisational vocabulary.*

<sup>4</sup> *While the information in this book [...] guarantees the prospective player a certain measure of success, it is by no means intended to replace the wealth of excellent available string materials aimed primarily at producing a classical player. The materials from classical studies should work in conjunction with the materials and information presented in this book.*

<sup>5</sup> *Most cellists approach improvising as classically trained musicians who are learning this style later. In a traditional music education curriculum, the paths of learning the cello and jazz are not integrated. This integration of jazz education or improvisational techniques with traditional string training is a current trend.*

# O papel do performer dentro das perspectivas semióticas de Jean Jacques Nattiez e Eero Tarasti

Caio Victor de Oliveira Lemos  
 Instituto de Artes da UNESP  
 caiovicordeoliveira@gmail.com

Resumo: Neste texto investigamos o espaço dedicado ao performer ou, em outras palavras, à música enquanto arte performática dentro dos modelos teóricos propostos pelos pioneiros em semiótica musical Jean Jacques Nattiez e Eero Tarasti. Para isso, primeiramente situamos a relevância da entrada do performer pesquisador nas investigações acadêmicas imprimindo, com isso, seu ponto de vista sobre o ato performático na pesquisa. Em seguida, discutimos brevemente os modelos teóricos propostos por Nattiez, a partir do texto *O Modelo Tripartite da Semiologia Musical* (2002), e Tarasti pelo artigo *A Música como Arte Narrativa* (2013), verificando, assim, a pertinência dada à atividade do performer dentro do escopo proposto pelos autores. A seguir, apontamos algumas incoerências nos modelos frente às demandas e problemáticas da área, frutos essencialmente de abordagens centradas na partitura, sem consideração às instâncias que se apresentam na realização musical, e, por fim, indicamos possíveis causas para essas insuficiências, assim como levantamos alguns desafios à abordagem semiótica na pesquisa em performance musical, uma vez admitido um ponto de vista mais complexo e centrado no ato.

Palavras-chave: Semiótica musical; Performance Musical; Jean Jacques Nattiez; Eero Tarasti.

## The performer's role within the Semiotic perspectives of Jean Jacques Nattiez and Eero Tarasti

Abstract: On this article we investigate the space dedicated to the performer or, in other words, to music as a performance art in the theoretic frameworks advanced by pioneers on musical semiotic studies Jean Jacques Nattiez and Eero Tarasti. To do so, we firstly situate the relevance of the researcher-performer in academic investigations, which inaugurated a new perspective on research on performance. We then briefly discuss the theories by Nattiez, based on *The Tripartite Model of Musical Semiotic* (2002 – Brazilian edition), and by Tarasti, based on *Musica as Narrative Art* (2013 – Brazilian edition), thus analysing the relevance given to the performer's activity within the scope proposed by the authors. Finally, we point out some incoherences in the models when facing the demands and issues in the performance area. Such shortcomings seem to arise from the fact that these approaches are centered on the score, with little consideration to other instances present in the musical act. From there, we indicate possible causes underlying these insufficiencies, as well as some of the challenges to a Semiotic approach to musical performance once a more complex and act-centered point of view is established.

Keywords: Musical Semiotics; Musical Performance; Jean Jacques Nattiez; Eero Tarasti

### Introdução – o performer pesquisador

A natureza complexa da performance musical enquanto objeto de estudo nos mostra o proveito para a pesquisa em estabelecer diálogo com outras subáreas da música, como também com outras disciplinas, já que contemplar os aspectos da realização musical, como dinamicidade do processo, valores contextuais, movência de valores, relação entre os atores da cena performática, etc., com a utilização apenas de ferramentas já consolidadas na área musical pode mostrar-se insuficiente. Lima, em 2001, já apontava a vocação interdisciplinar do objeto e o proveito de sua exploração para o próprio crescimento e amadurecimento da pesquisa em performance musical. Para a autora, a interdisciplinaridade é inerente à pesquisa em performance musical (Lima, 2001, p. 537).

Em consonância com esse pensamento, Borém e Ray (2012), após uma extensa investigação em anais de congresso e revistas especializadas da área musical no início do séc. XXI, apontam algumas inconsistências na pesquisa em performance, como a falta de relação entre as partes do trabalho, capítulos de teor biográfico ou que procuram contextualizar historicamente gêneros e formas musicais despropositados de alguma abordagem produtiva para a pesquisa, análises que não se conectam com a realização musical. Em seguida, levantam as possíveis causas dessas inconsistências, para assim, fazer recomendação semelhante à que expusemos:

As alternativas de pesquisa aqui apresentadas privilegiam tanto a vocação natural da performance de fazer interface com outras subáreas da música (musicologia, teoria musical, composição, educação musical, música popular e sonologia), quanto sua vocação interdisciplinar, de fazer interseção com outras áreas do conhecimento (literatura, teatro, cognição, medicina, educação física, psicologia, física acústica) (Borém; Ray, 2012, p. 145)

As diretrizes apontadas pelos autores parece pouco a pouco ir se sedimentando na área, já que a pesquisa em performance musical cada vez mais busca novas estratégias de investigação que considerem o aspecto dinâmico e multiforme de seu objeto, além de incluir no debate elementos para além dos sons musicais, como gestos, expressões faciais, cenário, situação, etc. Assim, esse olhar mais integrador da performance musical abre

espaço para uma pluralidade de possibilidades de investigação com diferentes abordagens metodológicas e pontos de vista, o que, ao nosso ver, contribui para a construção e fortalecimento de uma cientificidade no campo.

Essa incorporação e abertura de diálogo com outras áreas modifica também a própria relação do performer pesquisador com as disciplinas em contato, sendo agora o performer também sujeito pesquisador e não apenas objeto de estudo de outras áreas. Como sabe-se, tendo em vista o caráter plural da performance, outras áreas do conhecimento também a tomam como objeto de investigação. Não são raros os estudos em filosofia, antropologia, psicologia, linguística, apenas para citar alguns exemplos, que se debruçam sobre o estudo da música em ato. Dessa forma, na inter-relação com outras áreas, o pesquisador da performance musical deve incluir no debate aspectos e problemáticas pertinentes à própria área, e não deixar-se dirigir por demandas oriundas de outros campos; processo que era estabelecido em um primeiro momento, como sublinha Souto:

Consequentemente os performers foram orientados, a princípio, por pesquisadores de outras áreas, o que resultou na produção de trabalhos analíticos, musicológicos ou educacionais insuficientes em profundidade e descontextualizados em relação aos próprios interesses e demandas da Performance.” (Souto, 2015, p. 1)

Em poucas palavras, é tempo que o performer imprima o seu próprio ponto de vista ao ato performático, delineando assim com clareza a natureza desse objeto de pesquisa. É certo que, paulatinamente, com a inclusão do instrumentista pesquisador no cenário científico, vai-se conferindo autonomia e amadurecimento epistemológico a essa subárea, tornando cada vez mais presente o prenúncio que Lima fazia em 2001, isto é, “esse profissional [instrumentista pesquisador] poderá, no futuro, conciliar no trabalho de pesquisa, aspectos reflexivos do fenômeno musical com a performance propriamente dita” (Lima, 2001, p. 532).

Dito isso, acreditamos que a interface com a semiótica seja um caminho profícuo à pesquisa em performance musical, isso porque leva em conta o discurso como um todo provendo ferramentas adequadas para descrever a dinamicidade do processo, valores contextuais, movência de valores, relação entre os atores da cena performática, etc, fatores que vimos levantando como essenciais se nosso interesse é o estudo da performance musical. No entanto, como argumentaremos, os modelos apresentados por Jean Jacques Nattiez e Eero Tarasti, precursores da semiótica na música, não oferecem subsídios para uma tal investigação. Sendo assim, ao discutir brevemente o papel do performer dentro do escopo teórico dos autores supracitados, apresentaremos as insuficiências dessas propostas ao considerar a música enquanto arte performática.

### Semióticas musicais

Cabe fazer um breve retrospecto da investigação semiótica aplicada à música que, a propósito, já apresenta rica contribuição tanto em número de trabalhos quanto em perspectivas teóricas e analíticas. Sendo assim, tratado de maneira ampla, o termo *semiótica musical* na verdade se refere a várias semióticas musicais, visto a grande multiplicidade de abordagens. Nattiez atribui essa pluralidade de perspectivas, basicamente, a dois motivos:

- 1) as investigações que, desde o final do século XIX, às quais se atribuiu o rótulo semiológico, invocam diferentes orientações epistemológicas e têm um passado científico extremamente diverso;
- 2) ninguém parece ter proposto um paradigma de análise suficientemente coerente, um *corpus* de métodos universalmente aceito, de modo a que se possa falar da semiologia como uma disciplina autônoma e homogênea. (Nattiez, 2002, p. 8)

Sobre o primeiro ponto levantado pelo autor, de modo geral, podemos pensar em dois eixos norteadores para a semiótica, uma com raízes em Charles Sanders Peirce e outra em Ferdinand de Saussure. De modo muito sintético Fernandes explica que:

Enquanto esta [peirciana] se fundamenta, principalmente, no signo e na filosofia da significação, aquela [saussuriana] está preocupada em verificar a forma como se constrói o sentido dos textos, quer sejam verbais, musicais, pictóricos, gestuais ou quaisquer outros que se constituam enquanto linguagem. (Fernandes, 2017, p. 20)

Naturalmente, esses são eixos teóricos norteadores, já que sobre as duas perspectivas desenvolveram-se variadas abordagens analíticas. Em outras palavras, as teorias estão em constante movimento, incorporando, abandonando, adaptando, retomando, complexificando as noções que sustentam suas bases epistemológicas, para que, dessa forma, acompanhem as mais novas e diversas demandas oriundas da pesquisa bem como da natureza do objeto.

A crítica aos modelos de Nattiez e Tarasti neste texto se dá basicamente por dois motivos. Em primeiro lugar, como já mencionamos, foram escolhidos pelo caráter pioneiro de ambos pesquisadores em explorar o instrumental semiótico aplicado à música. A relevância dos autores se dá também por serem músicos (musicólogos) utilizando o instrumental semiótico, e não semioticistas de outras áreas que tomam a música como objeto. Em segundo lugar, a crítica discorre, assim, sobre as duas principais filiações epistemológicas citadas, isto é, Jean Jacques Nattiez via Peirce, e Tarasti via Saussure.

### O papel do performer dentro dos modelos teóricos de Nattiez e Eero Tarasti

Dentro desse cenário teórico, nossa predileção pela semiótica como perspectiva norteadora iniciou-se na busca de ferramentas que subsidiassem a investigação iniciada em nosso mestrado. Dessa forma, ao traçar as estratégias de escolha da perspectiva teórica a ser tomada na pesquisa, seguimos caminho pelo qual, em consonância com o conselho dado por Nattiez, “o objetivo deveria ser sempre o de buscar o modelo ou as proposições mais adequadas em função de sua própria concepção da música, de sua própria leitura crítica da musicologia e da avaliação de suas necessidades” (Nattiez, 2002, p. 10).

Nesse sentido, em um primeiro momento, pesquisando sobre as principais vertentes da semiótica musical, não encontramos lastros para nossa investigação nem nas propostas do próprio Nattiez, e menos na de Tarasti. Isso porque ambos, em seus trabalhos, desconsideram ou tratam lateralmente a atividade do intérprete musical, cerne das nossas preocupações à época. Adiante, rapidamente, explicaremos nossas razões.

Os trabalhos de Nattiez foram muito bem acolhidos na área musical, e ao nosso ver, as duas principais razões para isso foram, em primeiro lugar, o fato de levar em conta os métodos de análise já utilizados na área e, em segundo lugar, o de possibilitar, através do modelo tripartido, uma espécie de mapeamento dos sistemas analíticos bem como traçar os limites de suas abrangências. Sendo assim, o modelo sugeriu a passagem do nível analítico para um nível meta-analítico e assim possibilitou um maior alcance em sua abordagem (Cook, 1996, p. 106), além de melhor delinear o alcance de uma determinada análise. Nattiez não propõe um novo método analítico, mas organiza e relaciona os já existentes. Cook faz consideração semelhante ao citar livro *Music and Discourse* do autor:

*Music and Discourse* apresenta a semiótica da música não tanto como um modelo de análise, mas como um quadro dentro do qual música e discurso sobre música podem ser entendidos como construtos simbólicos<sup>1</sup> (Cook, 1996, p. 106).

Nattiez diz, então, que uma forma simbólica não constitui-se apenas por um nível/dimensão, mas três: nível poético, relativo ao processo criador; nível estético, relativo ao processo receptor; e o nível neutro, relativo aos vestígios materiais da forma simbólica. Esta constitui a face do modelo tripartido, baseado em Jean Molino, que Nattiez apresenta em sua semiótica musical. O autor, em seu artigo *O Modelo Tripartite da Semiologia Musical* (2002), apresenta sua proposta com vistas à análise do trecho inicial da peça *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. Ao explicar sobre seu escopo teórico, o autor já antecipa algumas questões que poderiam gerar ruído em sua proposta. Nattiez apresenta então três problemas para, em seguida, posicionar-se a respeito dos tópicos levantados. Todavia, gostaríamos de mencionar apenas o terceiro, a respeito do papel do intérprete dentro do modelo tripartite. Citemos o autor:

O terceiro problema, que está longe de poder ser negligenciado, refere-se ao lugar do intérprete - cantor, instrumentista ou regente - dentro do esquema tripartite [...] no contexto da música ocidental, o intérprete é mesmo alguém que interpreta, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura. Por conseguinte, se couber, em determinada análise, que sejam levadas em consideração as opções específicas de um intérprete, penso que estas devem fazer parte da análise estética. (Nattiez, 2002, p. 22)

Não queremos reduzir o pensamento do autor à citação acima, mas percebe-se que, para Nattiez, ao intérprete é negada uma dimensão poética, em outras palavras, o autor não considera a música enquanto arte performática. A dupla articulação de modalidades na atividade do performer (interpretativa e persuasiva), isto é, interpretar um texto (partitura) com vistas a criação de outro texto (performance musical) sob novas coerções, não encontra lugar em seu modelo. Isso fica ainda mais patente no momento de sua análise da obra de Debussy. De considerações sobre as intenções do compositor, via partitura, cartas, documentos de época, etc., parte-se para o ouvinte. A performance é assim tratada como algo excedente.

É certo que poderíamos examinar a possibilidade de adaptação do modelo, já que, como mencionamos, as teorias também acompanham os movimentos referentes às novas demandas. No entanto, ainda que consideremos o intérprete situado em uma dupla dimensão (estética e poética), que ferramentas teríamos para investigar seu estatuto? Lembremos que Nattiez não construiu um modelo de análise, apenas situou as ferramentas já existentes e demarcou seus alcances. Desse modo, o modelo do autor não proporcionaria muito mais do que as próprias ferramentas constitutivas que a área musical já tinha a oferecer.

Por outro lado, a aproximação com os trabalhos de Eero Tarasti foram ainda menos proveitosas, mesmo considerando que o autor parte de mesma filiação epistêmica que a semiótica discursiva, que veio a ser nossa perspectiva teórica.<sup>2</sup> A principal razão para a pouca produtividade desse modelo foi a mesma que a apontada nos trabalhos de Nattiez, ou seja, a desconsideração na teoria da atividade do performer. Além disso, existem outras características, diferentemente dos trabalhos de Nattiez, que não apenas não nos foi convidativa bem como, ao nosso ver, fizeram com que seu trabalho tivesse muito menos alcance nos estudos musicais. As duas principais razões, em nossa perspectiva, foram: em primeiro lugar, a utilização de uma terminologia completamente exterior à área musical sem trazer ganho significativo, além de não trazer nova perspectiva considerável; e, em segundo, através de uma livre aplicação da teoria de Greimas, importar um modelo

analítico que, nas palavras de Nicholas Cook, faz com que seja “difícil ler [as análises] como outra coisa se não a ilustrações da teoria”<sup>3</sup> (Cook, 1996, p. 113).

Falemos, rapidamente, sobre esses dois pontos levantados para que possamos chegar em considerações sobre o performer na teoria de Tarasti. Em relação à sua utilização terminológica, o que vemos, basicamente, é a substituição de termos consolidados na análise musical por outros oriundos de sua proposta, importados de Greimas, sem trazer, com isso, um acréscimo claro e significativo ao termo substituído. O que torna mais difícil o processo de leitura por seu público-alvo. Nicholas Cook, sobre o livro *A Theory of Musical Semiotics*, de Tarasti, diz que é um livro “desnecessariamente hostil ao seu leitor”<sup>4</sup> (Ibid., p. 119). Assim, quando o autor diz “atores”, na prática quer dizer motivos ou temas; quando diz “isotopias”, quer dizer seção (Ibid., p. 113-114).

Quando comparamos a teoria de Greimas com a adaptação que Tarasti faz dela aplicando à música, alguns pontos mostram-se incoerentes. A teoria do autor lituano procura explicar os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano do conteúdo, sob a forma de um percurso gerativo. Esse percurso é estabelecido por três níveis de abstração – a primeira etapa, mais abstrata, recebe o nome de nível fundamental, a segunda de nível narrativo e a terceira, mais de superfície, de nível discursivo –, assim, o sentido de um texto depende da relação entre os três níveis (Barros, 2005). Tarasti faz considerações apenas no nível narrativo para propor os sentidos do texto (partitura).

Além disso, como mostra Fernandes, “a semiótica destina-se a investigar a relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo das linguagens, compreendendo o que, desde Saussure, entende-se por semiose” (Fernandes, 2014, p. 82). Basicamente, no plano do conteúdo temos o percurso pelo qual construímos as significações de um texto, e no plano da expressão o meio pelo qual ele é manifestado. Assim, em um texto escrito, por exemplo, após sua leitura, retomamos as suas significações (plano do conteúdo), o plano da expressão (os signos gráficos) serve, basicamente, como veículo para os conteúdos do texto. No entanto, em textos esteticamente trabalhados, a relação entre expressão e conteúdo é mais complexa. Em uma poesia concreta, por exemplo, os sentidos do texto não se farão apenas pelas significações veiculadas pelo plano do conteúdo, mas também pela disposição, tamanhos, planos, cores, etc., como o texto é manifestado (plano da expressão). Assim, os sentidos do texto se farão na relação que se estabelece entre os planos do conteúdo e da expressão.

Sendo assim, percebe-se que nos estudos musicais o plano da expressão – o som no caso da performance, e o aspecto gráfico da notação no caso da partitura – tem proeminência em relação ao plano do conteúdo, esse já mais controverso na área musical. Tarasti, por sua vez, em sua análise faz uma espécie de homologação direta entre os planos, em uma relação de um para um. Sendo assim, determinado motivo representa o ator Y, determinado tema representa a modalização X, e assim por diante, em muitos casos em forma mesmo de sugestão. Como Cook nos exemplifica:

Tarasti estabelece uma lista sistemática dos vários componentes modais possíveis, e tenta sugerir ao que cada um deles poderia corresponder na música. (“Não-poder não-fazer”, por exemplo, poderia denotar “uma diminuição de tensão sem que quaisquer recursos técnico-musicais tenham contribuído para essa diminuição”<sup>5</sup> (Cook, 1996, p. 114)

Em outras palavras, o autor se esquiva da discussão entre os planos de conteúdo e da expressão tomando-a como resolvida ou sem relevância, ou seja, simplesmente tomando um pelo outro. Com isso, coloca em risco a própria validade científica da abordagem, já que imbui a análise de perspectivas subjetivas. Em nossa visão, Tarasti importa a proposta de Greimas entrecortadamente, isto é, ao descartar aspectos relevantes da teoria, perde-se o percurso originalmente proposto. Além do mais, vale lembrar que a proposta de Greimas foi estruturada para atender inicialmente às demandas de significação dos textos verbais, com um progressivo alargamento para outras linguagens, como a pictórica (fotografia, pintura, etc.). No entanto, como aponta Fernandes, a proposta “não alcançou o mesmo êxito [...] na análise de objetos cujos significantes pertenciam a textos não verbais, como a música” (Fernandes, 2012, p. 12).

Por fim, retornando ao papel do performer dentro da abordagem semiótica de Tarasti, consideremos o texto do autor intitulado *A Música como Arte Narrativa*. No subtópico *O sujeito da narração musical*, Tarasti (2013) explana sobre os níveis enunciativos implicados em um texto, ou seja, faz considerações sobre o enunciador, enunciador pressuposto, narrador, enunciatário, enunciatário pressuposto, etc. Em seguida, apresenta um modelo adaptado para o contexto musical:

C            C suposto            mensagem            O suposto            O

Figura 1: A estrutura de comunicação da música (modelo de Tarasti). C = Compositor; O = Ouvinte

Percebe-se pelo modelo acima que, assim como em Nattiez, a música não é considerada como uma arte performática; o performer é descartado. Tarasti endereça o enunciado do compositor (a partitura) em uma via direta para o ouvinte. Como se os ouvintes fossem às salas de concerto assistir/apreciar notações musicais. Assim, considerando esse modelo, na melhor das hipóteses, o performer é um mensageiro da voz de alguém, um sujeito sem voz.

## Considerações finais

Apesar das críticas aqui dirigidas aos trabalhos de Nattiez e Tarasti, é importante destacar que os trabalhos dos autores são muito relevantes não somente pelas propostas em si, mas também pelo caminho que abriram dentro da área musical. Uma das marcas do pioneirismo reside na falta de paralelos para impulsionar essas pesquisas ou lhes impor contraposições dentro da área de destino. Daí, pode resultar um pouco injusto, após tantos anos, apontar inconsistência sobre aspectos que à época nem estavam na pauta da discussão acadêmica. A ideia não é retirar o mérito dos autores, que são incontestáveis, mas tão somente apresentar o percurso de minha eleição pela semiótica discursiva aplicada à performance musical e assim expandir os caminhos possíveis da semiótica na música.

Dessa forma, percebe-se que os autores, ao incluir o instrumental semiótico à música, a partir dos finais dos anos 1970, acompanharam em suas propostas as diretrizes das pesquisas musicológicas praticadas à época, isto é, a eleição da partitura como o objeto centralizador. A principal consequência desse enfoque, como apontamos no decorrer do texto, foi não considerar a música enquanto uma arte performática, tratando a performance musical de forma lateral nas pesquisas. No entanto, após diversos autores como Nicholas Cook (2006), John Rink (2013), Catarina Domenici (2012), Alexandre Almeida (2011), entre tantos outros, colocarem em xeque essa contradição na pesquisa, isto é, desconsiderar instâncias inerentes do ato performático nas investigações, o próprio enfoque semiótico na pesquisa em performance musical também procurou alinhar-se às demandas da área: são bons exemplos os trabalhos de Naomi Cumming (2000) e Lina Navickaitė-Martinelli (2019). Sendo assim, a aplicação do instrumental semiótico à performance musical conta com um objeto, atualmente, mais bem delineado no que diz respeito às suas especificidades e problemáticas. Assim, o pesquisador terá guias mais definidos das demandas da área para investigar a exequibilidade e operacionalização, bem como a pertinência do instrumental semiótico frente à crescente complexificação do objeto e das problemáticas da pesquisa em performance musical.

## Referências

- Almeida, A. Z. (2011). Por uma visão da música como performance. *Opus*, vol. 17(2), 63–76.
- Barros, D. L. P. (2005). *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática.
- Borém, F.; Ray, S. (2012). Pesquisa em Performance Musical no Brasil do séc. XXI: problemas, tendências e alternativas. Rio de Janeiro: UNIRIO. In: *Anais do SIMPOM*.
- Cook, N. (1996). Review-Essay: putting the meaning back into music, or semiotics revisited. *Music Theory Spectrum*, Vol. 18, No. 1, pp. 106–123.
- Cook, N. (2006). Entre o processo e o produto: Música e/enquanto performance. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, (14), 5–22. Tradução Fausto Bórem, Belo Horizonte.
- Cumming, N. (2000). *The Sonic Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Domenici, C. L. (2012). A voz do performer na música e na pesquisa. Rio de Janeiro: UNIRIO. In: *Anais do II SIMPOM*, vol. 1, p. 169–182.
- Fernandes, C. V. (2017). O Violão nas Universidades Brasileiras: relatos docentes sob a perspectiva semiótica. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.– São Paulo.
- Fernandes, C. V. (2014). *Semiótica Musical: princípios teóricos e aplicações sobre o discurso musical, sua produção e recepção*. 2014, 205f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Lima, S. A. (2001). Pesquisa e performance. Belo Horizonte. In: *Anais da Anppom*, pp. 531–538.
- Nattiez, J. J. (2002) O Modelo Tripartite de Semiologia Musical. *Debates* (6), Rio de Janeiro. pp. 7–39.
- Navickaitė-Martinelli, L. (2019). P is for Persona, Performance, Pogorelich: the performer’s identity as creative tool. *Music & Practice*. Vol. 5.
- Rink, J. (2013). Análise e (ou?) Performance. In: Chueke, Z. (Org.). *Leitura Escuta e Interpretação*. Curitiba: Ed. UFPR.
- Souto, L. H. A (2015). Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica: Perspectivas para a interpretação musical. 2015 (Doutorado em Práticas Interpretativas) UNESP, São Paulo, 2015.
- Tarasti, E. (2013) A Música como Arte Narrativa. In: Chueke, Z. (Org.). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Ed. UFPR.

---

<sup>1</sup> Tradução nossa do inglês: "Music and Discourse presents the semiotics of music not so much as a method of analysis, but as a framework within which both music and discourse about music can be understood as symbolical constructs"

<sup>2</sup> A. J. Greimas, fundador da semiótica discursiva, foi professor de Tarasti.

<sup>3</sup> Tradução nossa do inglês: "It is hard to read them as other than illustrations of the theory."

<sup>4</sup> Tradução nossa do inglês: "A Theory of Musical Semiotics is an unnecessarily user-hostile book"

<sup>5</sup> Tradução nossa do inglês: "Tarasti sets out a systematic list of the various possible modal compounds, and tries to suggest what each of them might correspond to in music. ("Not-can not-do," for instance, might denote "a decrease of tension without any music-technical resources contributing to that decrease)"



## “Animitas” e o desenvolvimento da performance na viola contemporânea

Cleverson Cremer

Universidade de Brasília

cleverson\_viola@hotmail.com

Austeclínio Lopes de Farias

Universidade de Brasília

Kinolopes1@gmail.com

**Resumo:** Considerando que grande parte dos métodos técnicos de estudos para a viola que se tem acesso no Brasil não possuem foco no desenvolvimento de peças contemporâneas, abordamos nesse artigo a obra denominada “Animitas” como recurso no aperfeiçoamento dos pontos de contato do arco e no tremolo. Nosso objetivo é enfatizar que essa peça possui a capacidade de ser utilizada como estudo, colaborando positivamente para amenizar a deficiência de materiais técnicos que ainda enfrentamos atualmente. Como “Animitas” explora de forma abastada o controle do arco em regiões relativamente extensas da corda, pode contribuir para um controle preciso do performer no momento da execução técnica. A dificuldade do manuseio do arco é progressiva, desta forma, poderia implicar que uma peça pensada para a performance conquiste a capacidade de obter a condição de um estudo, com utilidade e potencial de desenvolvimento técnico. Através de análises e práticas minuciosas, chegamos à conclusão que “Animitas” possui grande riqueza exploratória em sonoridades que usualmente compositores contemporâneos manuseiam em suas composições.

**Palavras-chave:** Desenvolvimento Técnico; Música Contemporânea; Processo Musical; Performance; Viola

### “Animitas” and the performance development on contemporary viola

**Abstract:** Considering that most of the technical methods of studies for the viola that are available in Brazil do not have a focus on the development of contemporary pieces, in this article we approach the composition called “Animitas” as a resource for improving the bow’s contact points and tremolo. Our goal is to emphasize that this piece has the ability to be used as a study, contributing positively to alleviate the lack of technical materials that we still face today. As “Animitas” explores richly the control of the bow in a relatively large extension of the string, it can contribute to a precise control of the performer at the moment of the technical execution. The difficulty of handling the bow is progressive, thus, it could imply that a part designed for performance conquers the ability to obtain the condition of a study, with usefulness and potential for technical development. Through detailed analysis and practices, we came to the conclusion that “Animitas” has a great exploratory richness in sounds that contemporary composers usually handle in their compositions.

**Keywords:** Technical Development; Contemporary Music; Musical Process; Performance; Viola

### Introdução

Os livros de técnicas, disponíveis para o aprendizado da viola, quase em sua totalidade, foram concebidos para desenvolver musicalmente o intérprete no sentido da música tonal. Ponderando, então, que os métodos de estudos aplicados no transcorrer da aquisição da instrução instrumental enfocam na amplificação técnica e musical de peças que possuem como base o padrão de escrita que se estende até o período romântico, nos vimos em frente a um percalço, conscientes de que materiais musicais com alvos em técnicas atuais são essenciais para a boa execução da música.

A sonoridade incorporada por essas obras abusa de sons e ruídos que sistematicamente não são tradicionais para o instrumento e, por esse motivo, impraticados no trajeto acadêmico do violista. Sem embargo, na mesma medida em que a técnica antecede o aprendizado de um determinado repertório, os outros, em tese, manifestam a mesma indispensabilidade. Os exercícios requerem inclusão na rotina de estudos, porém, para que isso transcorra, o processo de formação reclama por modificação em pelo menos dois aspectos: a disponibilidade de materiais com foco na técnica específica; e a conscientização do professor frente à importância de estudar todos os estilos de música, e não unicamente perseverar em um cronograma onde já foi estabelecido quais são as peças relevantes.

Nesse sentido, nossa pesquisa segue em apenas uma das direções ressaltadas acima: a dos materiais técnicos. Um dos gestos sonoros experimentados na música contemporânea é o tremolo, concomitantemente às alterações constantes de pontos de contato do arco. Como as transições são abundantes (sublinhando que o deslizar da crina entre os diferentes pontos da corda é feito de forma controlada), usualmente não possuímos a habilidade de fazê-las de forma precisa, se é que podemos usar esse vocábulo ao relacioná-lo à música. De qualquer maneira, acreditamos que a obra composta por Kino Lopes tenha potencial para aprimorar essa técnica, visto que se materializa sonoramente por meio da utilização de trêmulos (de múltiplas formas) e da exploração proeminente de pontos de contato do arco.

Nosso objetivo é evidenciar que além de uma peça performática, essa composição pode adquirir uma particularidade voltada ao estudo e aprimoramento das técnicas mencionadas anteriormente.

### Abordagem da Peça "Animitas"

O espírito central de "Animitas", obra para viola solo, é explorar a imagem de conexões: como conectar a tradição musical com a exploração vigente no período atual; os afetos e movimentos de um repertório com os de outro; um mecanismo com outro; os ouvidos com os materiais. A dialética inerente no processo musical talvez seja em si um movimento que se alicerça no fomento às conexões, isto é, por meio dos materiais, das ideias, dos gestos, dos tempos, dos espaços. Daí a significação do verbo compor. Consequentemente, conectar, ou compor, implica a saturação do presente com elementos diferentes<sup>1</sup>.

Então o entrave está na conexão de tais mundos: o mundo, difícil de selecionar um único nome, mas que podemos, segundo García Gallardo (2000), denominar de *common-practice*<sup>2</sup>, processualidade comumente associada à análise Schenkeriana<sup>3</sup>, com, novamente complexo de representar através de uma única denominação, o mundo pós-tonal (Menezes, 2002) ou contemporâneo. Conectar através de quais técnicas, quais ideias? O propósito de explorar a extensão do braço da viola e os pontos de contato do arco na corda insinua tal imagem de transformações e transiências. Consequentemente, será através desses movimentos e suas sonoridades que se conectarão a viola barroca de Telemann, por meio do primeiro movimento do concerto para viola em G maior, com a Sequenza VI de Luciano Berio, o mediador de tal junção sendo a exploração dos caminhos do instrumento e o excuro por diferentes partes do seu corpo enquanto simultaneamente por diferentes repertórios, diferentes memórias. Ou seja, conforme o instrumento percorre seus diversos locais, ou suas diferentes regiões, ele transita do compositor do século XVIII ao compositor do século XX.

Esta peça se utiliza de uma técnica de arco que está, possivelmente, entre as maiores para a missão de conectar: o tremolo. E, justamente na composição que faremos a análise, seria um tanto opaco afirmar se as conexões e de *continuum* foram aplicadas no tremolo ou se foi a partir deste que se desenvolveu a peça<sup>4</sup>. Se estamos diante do problema de correlacionar, percorre-se a impulsão do tremolo enquanto agente conector.

### O uso do tremolo

O tremolo possui a rica capacidade de, através da sua alta velocidade, construir a viola como um contínuo sonoro. Isso possibilita a pintura de uma gradualidade nebulosa entre as formas de tatear o instrumento, os materiais e seus sons, ou seja, um *continuum* no qual qualquer pequena alteração afeta e reorganiza a sua estrutura de forma complexa e ecológica. O tremolo - e a exploração de sua pressão, velocidade, ponto de contato, ângulo do arco, quantidade do arco usado - vai nos orientar na criação de profusos transientes que transportam dissemelhantes potências, direções e polos de atração.

Transientes produzem mais transientes. Não só itinerários mediados pelo tremolo, mas este, diferentemente de um contínuo feito por uma longa arcada constante, pode também se transformar em algo outro através da mudança de velocidade do ataque do arco. Isto possibilita também encontrar linhas que mediam o tremolo na sua mutação para outras técnicas: *ghost notes*, harmônicos, flautandos, *sul ponticello*, trinado vertical, circular *bowing*, bariolage, arpejos, etc. Trata-se de uma ferramenta extremamente sensível que comporta mudanças de dinâmica, textura, altura, acentos, ritmos, velocidades, entre outras. O tremolo nos permite criar uma figura polimórfica que aciona essas dimensões na sua virtualidade, podendo conectar todas essas forças. Essa técnica se torna, nesta peça, o membro que sustenta diversas metamorfoses, e nesse sentido, o tremolo se confunde com o silêncio e até pode se transmutar neste via o sinal stockhausiano "<o>".<sup>5</sup> Este "indo para a dinâmica zero" cria uma continuidade entre o plano que é o tremolo com o plano que é o silêncio. Tal ação e os sons que surgem do seu peregrinar ao longo do corpo do instrumento acionam os caminhos e desvios que produzem o embrião dos materiais que irão engessar a arquitetura da peça. Em última instância, a estruturação ocorre no íntimo do sistema do som-tremolo, aflorando a partir da primeira sonoridade da composição.

### Análise formal de "Animitas"

A obra é dividida em cinco seções, que denominaremos, para maior clareza, como seções A, B, C, D e E. O tremolo é a técnica que incita os sons em "Animitas". A sonoridade inicial parte dele, no início da seção A, na sua forma "pura": apenas a sua "aura", sua sombra. Isso se articula através do tremolo posicionado logo em cima da ponte, com a mão esquerda descansando na região mais aguda da corda, limítrofe ao arco. Esta aura, se amalgamando com o silêncio, explora cada corda, que lhe impulsiona, aos poucos, em direção a mais movimentos que percorrem lentamente pelo espelho do instrumento, tautócrono aos pontos de contato experimentados pelo arco controlado na mão direita.

Na seção B esta exploração chega finalmente, através de um *ritardando*, na transformação do próprio tremolo em um harmônico, e de "dentro dele" surge novamente o tremolo, mas agora de forma mais fluída,

caminhando pelos pontos de contato do arco e pelo pescoço da viola, explorando seus harmônicos. Estamos agora dentro de um *continuum* (composto de harmônicos, glissandos, e arcadas que percorrem o caminho *tasto-ponticello-tasto*) mais exposto e aberto em relação a "aura" que introduz a peça. Deste novo som surge, de forma fantasmagórica, o começo do tema de Telemann, como se a viola estivesse aos poucos relembrando como ressoar a melodia barroca. O instrumento vai aos poucos (ao mesmo tempo em que rememora o tema do concerto) encontrando e se esbarrando em novos sons, novas técnicas (isso pode ser verificado no final do sexto e do sétimo sistema).

Segue-se a seção C, onde novamente o *continuum* se desmancha por intervenção da dilatação do tremolo, mas desta vez resultando em uma série de ataques gradualmente mais fortes em direção a um radical *overpressure*, que, gradualmente, chega pela primeira vez, de forma encorpada, à sonoridade "clássica" da viola para citar o momento culminante da melodia de Telemann. O acorde final deste trecho engata em um retorno ao *continuum*, porém, agora expandido por arcadas em forma de arpejos que se transformam primeiro em harmônicos e em seguida caminham à figura do início da peça, percorrendo a linha do *arpeggio* para o tremolo, em uma única corda.

Agora, na seção D, após retornar a figura inicial (que desta vez vai saltar rapidamente entre as cordas), ela caminhará de volta à linha anterior em direção aos *arpeggios*, novamente no campo harmônicos/*glissandi/tasto-ponticello-tasto*, ou seja, peregrinando pelo corpo do instrumento, mas, nesta ocasião, ascendendo à superfície do *continuum* deixam o aspecto de citações melódicas para, gradualmente, assumirem o formato de acordes que se distanciam das "cores" do concerto barroco, em SOL maior.

Se direcionando nesta sequência de expansão harmônica, na última seção o tremolo hiper-agudo (tremolo "aura") irá, pela última vez, se dilatar. Conforme se estende, seus ataques novamente se tornam mais fortes em direção a um *overpressure*<sup>6</sup>, enquanto a mão esquerda desliza no espelho da viola rumo ao último acorde (o acorde inicial da "Sequenza VI", de Berio). O percurso harmônico anterior trata-se de uma transformação de uma tríade perfeita para o primeiro acorde da "Sequenza", sendo que o *overpressure* irá se metamorfosear em um tremolo sobre as quatro cordas para, posteriormente, decrescer no sentido a um último retorno a figura inicial. Para encerrar, o movimento musical perpassa do corpo da viola para o corpo do intérprete, onde este deve mencionar rapidamente as consoantes "t - k - t - k".

### A peça como estudo

Como mencionamos em algumas partes nesse artigo, "Animitas" explora quase integralmente o tremolo. Por esse motivo, serviria como estudo complexo focado nessa técnica, pois exige do performer o controle em variadas situações, tanto de mão esquerda quanto de direita.

Inicialmente o intérprete se esbarrará na leitura. Como grande parte das composições elaboradas no período contemporâneo, a grafia tradicional não é um recurso possível para expressar o som, visto que a sua estruturação se articula através de complexos não contemplados unicamente por um sistema de notação que se constrói a partir de alturas e ritmos como no seu uso "tradicional". Isso advém, dentre uma pluralidade de fatores, que não cabem no escopo da corrente pesquisa, de uma crescente e contínua reconfiguração da forma e da escrita musical<sup>7</sup>. Notavelmente, as mudanças provocadas a partir do final do século XIX insere a sociedade em um ambiente extremamente ruidoso (reflexo da revolução industrial<sup>8</sup>) e o "material musical" foi ganhando progressiva importância enquanto fator medular na construção musical<sup>9</sup>. Essa convivência despertou em uma ampla gama de compositores o interesse de incorporar o ruído em suas elaborações, requerendo, por essa atitude, modificações no paradigma composicional da modernidade, já que, segundo Dufort (2003), a composição começara a restituir elementos intrínsecos e instáveis do mundo sonoro (sejam com transitórios de ataques, perfis dinâmicos em perpétua evolução, sons multifônicos, etc) caminhando na direção da desregulação e desordem.

Com o novo panorama sonoro, Serrão (2018) assevera que os recursos timbrísticos convergem tanto para a diversidade de componentes sonoros quanto para o questionamento sobre as morfologias instrumentais rígidas. Surge então a terminologia "técnicas estendidas", possibilitando sonoridades que extrapolam o meio tradicional de se tocar um instrumento.

Desta forma, o fazer musical se conflui para algumas complexidades técnicas que, conforme Tokeshi (2003, p. 52), "dificultam a aproximação à música contemporânea, sua execução e interpretação", e uma dessas dificuldades está no fato da composição se utilizar de símbolos não tradicionais. Não seria diferente na composição que nos propomos a apresentar como estudo. À primeira vista, um músico que não possui contato com obras contemporâneas pode se sentir desorientado, porém, basta um pouco de empenho para ultrapassar essa barreira inicial que surge logo no momento da decifração dos signos musicais.

Após a leitura comedida das legendas (explicações que surgem no decorrer da obra) e o entendimento do que se requer em cada trecho, a execução flui, sem grandes dificuldades. Por exemplo, no início da obra, como pode ser conferido na figura 1, o músico tradicional pode se horrorizar com a quantidade de informações a serem constatadas, porém, nada tão complexo.



Figura 1: Primeira sonoridade de “Animitas”, partindo praticamente do silêncio.

Basicamente, se pede para tocar extremo *sul ponticello*, na corda LÁ, com o dedo da mão esquerda em uma região muito aguda (quase resvalando no arco). Temos o sinal do tremolo e a dinâmica para agregar à execução do instrumento. Ou seja, a interpretação possui mais entraves em compreender a sonoridade do que, basicamente, a produção sonora.

Para outro exemplo, poderíamos nos utilizar do quinto sistema (Figura 2). A quantidade exacerbada de traços e pontilhados procuram extrair da viola uma sonoridade com glissandos e alterações de pontos de contato, na corda SOL. No meio do trecho, quase se emerge uma melodia do concerto em Sol maior de Telemann, no entanto, tudo está emaranhado ao escorregar da mão esquerda sobre a corda e uma sonoridade próxima de se tornar transparente, em virtude do ponto de contato do arco e das notas possuírem pouca pressão no dedo. E claro, o tremolo dominando a passagem.



Figura 2: Glissandos na corda SOL, intercalando com alterações de pontos de contato do arco.

Como derradeiro exemplo neste artigo, podemos desfrutar da passagem inserida no início da segunda página, no primeiro pentagrama (Figura 3). Elaborando uma leitura concisa, da esquerda para a direita, as notas (representadas por um X) em dinâmica forte, e pospositiva em *mp*, indicam que o arco deve ser friccionado na tampa frontal da viola. As cordas carecem de um leve abafar com a mão esquerda, para suprimir qualquer som proveniente das mesmas.

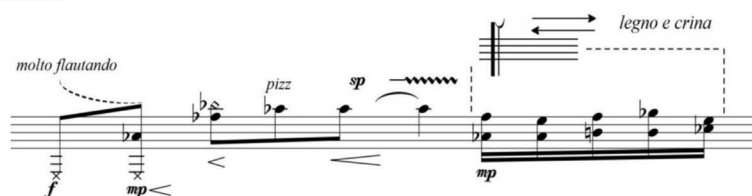


Figura 3: Final do primeiro sistema da segunda página. Neste trecho a peça explora abundantemente o controle de pontos de contato do arco.

Um desses efeitos raspando na madeira do instrumento é tocado simultaneamente com o SI bemol. Logo raia um SOL bemol (com harmônico sobreposto de quarta justa) e um *pizzicato*, que aventamos executá-lo com a mão esquerda. A posteriori o mesmo SI bemol (na corda LÁ, que dantes era *pizzicato*) enceta um crescendo, em *sul ponticello*, com um símbolo ondular imediatamente acima, intentando nada mais do que um vibrato.

As últimas cinco notas, em *mp*, são díades que experimentam movimentações ligeiras do arco, oscilando entre pontos de contato próximos ao cavalete e extremo *sul tasto*. São deslocamentos grandes, onde a sonoridade praticamente não representa as notas grafadas, mas sim, a audição de um ruído airado.

Neste último exemplo basicamente não se explora o tremolo, no entanto, resolvemos utilizá-lo como exemplo justamente pela necessidade que esse trecho possui de controle dos pontos de contato. Como salientada múltiplas vezes nesse nosso estudo, a música contemporânea praticamente se desenvolve incorporando constantemente a busca por variadas sonoridades. Desta forma, a obra “Animitas” teria o condão de servir como um estudo avançado, tanto do tremolo quanto dos pontos de contato do arco.

### Considerações finais

Como os livros técnicos da viola compreendem, em sua vultosa maioria, o foco no desenvolvimento musical de bases que convergem no sentido de músicas pré-contemporâneas, nos provocamos para a questão da preparação técnica que circunda as concepções musicais de obras que exploram o timbre. Nessa perspectiva, os estudos apenas de afinação, alguns golpes de arco e articulação de mão esquerda deixam a desejar quando se propõe a interpretar músicas desenvolvidas e baseadas no som.

No que tange a preparação técnica antecipadamente ao repertório, como realizamos o estudo de músicas tradicionais para o instrumento, recomendamos determinado contato prévio com variadas técnicas utilizadas em músicas mais modernas, trazemos para este artigo a obra “Animitas”, do compositor Kino Lopes, defendendo a sua aplicação como peça de estudo e com o desígnio de munir o intérprete tecnicamente para a execução de músicas novas.

Por este ângulo, tendo em mente a riqueza exploratória abarcada em “Animitas”, se o performer estudá-la ponderando todos os detalhes e estiver aberto a descobrir novas sonoridades, seguramente o executante se progredirá tecnicamente no caminho da música contemporânea. Tanto o tremolo quanto as alterações de pontos de contato do arco são recursos demasiadamente experimentados por compositores contemporâneos. Como o mercado ainda é escasso no que compete a propiciar materiais de estudos de peças que são da nossa era, concerne ao intérprete um pouco de criatividade no uso de obras disponíveis com outros propósitos (de performance e não de estudo), mas que podem favorecer no crescimento técnico e musical para a contemporaneidade.

## Referências

- Allsop, Peter. (1992). The violin as ensemble instrument. In: Stowell, Robin (Ed.). The Cambridge companion to the violin. Cambridge University Press, p. 210-223.
- Dufourt, Hugues. (1997). O artifício da escrita na música ocidental. Debates- Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, (1).
- Dufourt, Hugues. (2003) Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale, Kairos, n°21, p. 227-282.
- García Gallardo, Cristóbal L. (2000, Junho). Schenkerian analysis and Popular Music. Trans. Revista Transcultural de Música [online], Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España. Num. 5. pp 13. [data da consulta 13 de julho de 2021]. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200503>
- Menezes Filho, Florivaldo. (2002) Apoteóse de Schoenberg. Atelie Editorial.
- Schafer, Raymond Murray. (1997) A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Unesp.
- Schenker, Heinrich. (1954) Harmony. Translated by Elisabeth Mann Borgese, edited by Oswald Jones. Chicago: University of Chicago Press.
- Serrão, Ricardo Henrique. (2018). Percussion studies de arthur kampela: contribuições pedagógicas à performance e à composição musicais. Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. v. 4, n. 2, p. 138-159 (jul/dez 2018), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, Semestral.
- Socha, E. (2009). Bergsonismo musical – O tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy. 170 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- Solomos, Makis. (1998) Le devenir du matériau musical au XXème siècle. Cahiers de philosophie du langage, p. 137-152.
- Solomos, Makis. (2013) De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles. Presses universitaire de Rennes.
- Tokeshi, Eliane. (2003) Técnica Expandida para violino e as variações opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. Música Hodie, Goiânia, v. 3, n.1/2, p. 52-58.

<sup>1</sup>“A música, como arte cuja organização se desdobra fundamentalmente no tempo, seria a expressão singular da multiplicidade da duração, pela solidariedade mútua de seus elementos e pela tensão que se estabelece entre a continuidade organizada de seu fluxo e a espacialização de sua forma”. (Socha, 2009, p. 19).

<sup>2</sup>“A teoria de Schenker visa explicar a coerência orgânica das “melhores” peças da chamada música tonal de ‘prática comum’. [...] Em suma, essa coerência é alcançada principalmente por meio do movimento tonal direcionado; onde a relação entre as harmonias dominantes e tônicas é o princípio básico; como sintetizado na estrutura fundamental” (García Gallardo, p. 3-4). (Tradução nossa). Texto original: Schenker’s theory aims to explain the organic coherence of the “best” pieces of the so-called “common- practice” tonal music. [...] In short, this coherence is mainly achieved through directed tonal motion; where the relationship between dominant and tonic harmonies is the basic principle; as synthesised in the fundamental structure.

<sup>3</sup>Ver, por exemplo, Schenker, *Harmony* (1954).

<sup>4</sup>Vale aqui a observação de Makis Solomos que, a centralidade da categoria de “material” na música do século XX está conectada à poética de “imersão material”, ou seja, está ligada a interação radical do material que movimenta em direção ao desdobramento infinito da cristalização do tempo musical. (Solomos, 1998).

<sup>5</sup>Por exemplo, ver a partitura da peça Tierkreis (1974–75), de Karlheinz Stockhausen.

<sup>6</sup> Pressão excessiva do arco sobre a corda do instrumento, distorcendo completamente o som.

<sup>7</sup> Ver, por exemplo, Dufourt: *O artifício da escrita na música ocidental*. (1997)

<sup>8</sup> Para melhor compreensão do tema abordado: Schafer, Raymond Murray. *A afinação do mundo* (1997).

<sup>9</sup> Podemos identificar uma mudança de paradigma da construção musical baseada na nota para uma baseada no som, como observa, por exemplo, Solomos (2013).

## Notação gráfica para flauta doce e o caminho expressivo exequível entre a partitura e a performance

Alfredo Faria Zaine

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp)  
alfredo.zaine@unesp.br

Resumo: Esta comunicação apresenta uma discussão sobre o caminho expressivo exequível quando da performance de obras de vanguarda para flauta doce que fazem uso de notação gráfica, de forma integral ou não. Os três exemplos aqui apresentados — RARA (dolce) (Sylvano Bussotti, 1966), Paintings (Louis Andriessen, 1965) e Gebräuchliches (Rolf Riehm, 1973) — tornam-se apenas um recorte de um cenário amplo e em constante desenvolvimento que procura fomentar a aplicação e a compreensão das técnicas estendidas para flauta doce e seu valor expressivo. Exemplos das três obras citadas foram apresentados com a finalidade de se identificar e entender as possibilidades técnicas e expressivas presentes. Parte dos prefácios e bulas presentes nas obras tornaram-se essenciais para a compreensão plena dos gráficos apresentados pelos compositores. Pondera-se que o uso do grafismo e das técnicas estendidas podem ser potencializadores da expressividade, dando ao flautista não apenas a oportunidade de se desenvolver questões técnicas para a música de vanguarda, mas também desenvolver paralelamente sua expressividade musical.

Palavras-chave: flauta doce; partitura gráfica; expressividade

### Graphic notation for recorder and the achievable expressive path between score and performance

Abstract: This paper presents a discussion about the expressive path possible when performing avant-garde works for recorder that make use of graphic notation, integrally or not. The three examples presented here — RARA (dolce) (Sylvano Bussotti, 1966), Paintings (Louis Andriessen, 1965) and Gebräuchliches (Rolf Riehm, 1973) — become only a part of a broad and constantly developing scenario that seeks to foster the application and understanding of extended techniques for recorder and their expressive value. Examples of the three works cited were presented with the purpose of identifying and understanding the technical and expressive possibilities present. Part of the prefaces and forewords present in the works became essential for the full understanding of the graphics presented by the composers. It is pondered that the use of graphics and extended techniques can be potentiators of expressiveness, giving the flutist not only the opportunity to develop technical issues for avant-garde music, but also to develop in parallel his musical expressiveness.

Keywords: recorder; graphic score; expressiveness

### Introdução

A flauta doce é um instrumento musical que hoje ainda está conectado com seu passado, especialmente com sua técnica e organologia dos séculos XVI, XVII e XVIII. Parte do resgate da flauta doce, especialmente com Arnold Dolmetsch (1858-1940) se deu pelo interesse na execução da música renascentista e barroca (Aguilar, 2017, p. 116). Essa ‘retomada’ do instrumento foi também fomentadora de estudos, especialmente de tratados antigos e a busca na compreensão de como se pensava a técnica (Aguilar, 2008; Tettamanti, 2010, 2017) e sua inserção musical (Aguilar, 2017). Logo, esta técnica, herdada do renascimento e do barroco — i.e. “técnica tradicional ou técnica convencional” (Castelo, 2018) —, foi o sustentáculo das primeiras obras não antigas para flauta doce, especialmente as compostas a partir do final do século XIX, pelos então, novos entusiastas do instrumento. Para efeito de compreensão, usaremos nesta comunicação — seguindo O’Kelly (1991) — os termos: música ‘moderna’ [*modern*], para tratar das obras compostas ao longo do século XX, cuja técnica necessária está apoiada na herança do passado e o termo ‘vanguarda’ [*avant-garde*] para as obras compostas para flauta doce (especialmente após a década de 1960) cuja técnica está fundamentada na busca de inovações técnico-sonoras, assim denominada de “técnica estendida” (Castelo, 2018; Castelo & Ray, 2014; Freixedas, 2015).

Por vezes, estas obras de vanguarda para flauta doce fazem uso não apenas da técnica estendida, mas de uma fusão entre esta *nova* possibilidade e o convencional, exigindo assim do flautista expertise em ambos os cenários. Como resultado desta convergência, Castelo (2018, p. 40) afirma que, no caso da flauta doce, uma vez que:

já passado aproximadamente meio século do advento das técnicas estendidas, é possível que a distinção entre ‘técnica tradicional’ e ‘técnica estendida’ tenha se tornado algo um tanto nebuloso. Talvez fosse mais coerente não fazer a tal distinção, e classificar-se todos esses recursos apenas sob o termo ‘técnica’.  
(Castelo, 2018, p. 40)

Já do ponto de vista da expressividade, Castelo (2018) entende que a expressividade na flauta doce (aqui brevemente descrito) passa pelo conjunto de suas técnicas, incluindo, timbre, dinâmica — e o uso de dedilhados; articulação — e suas especificidades como *legato*, *staccato* etc.; e pelo conjunto das técnicas estendidas conhecidos. E, quando observado exclusivamente a música contemporânea, no caso para flauta doce, Hauwe (1984, p. 52) ratifica: “mais uma vez, lembre-se de que em grande parte da música contemporânea *estamos preocupados não*

tanto com a beleza do som, mas com suas possibilidades expressivas e dramáticas<sup>1</sup>” (Hauwe, 1984, p. 52, tradução nossa, grifo nosso). Hauwe (1992) apresenta então diferentes técnicas estendidas que, de algum modo, podem dar conta das possibilidades expressivas apontadas por ele na execução da música contemporânea para flauta doce, com especial foco nas obras de vanguarda. Hauwe (1992) organiza estas técnicas entre [técnicas que utilizam] os dedos; [técnicas que fazem uso ou tem suporte na] respiração; [técnica de] cantarolar<sup>2</sup> e [técnicas que utilizam a] articulação.

A soma entre a técnica legada do passado e a técnica estendida tornam-se então suporte básico para execução destas obras de vanguarda, sendo elementares e complementares, com especial foco na busca da expressividade de obras para flauta doce que fazem uso de notação gráfica e não tradicional.

### A música com notação gráfica para flauta doce

O uso de uma notação não tradicional e, por vezes, exclusivamente gráfica é algo que está presente no repertório de vanguarda para flauta doce, com especial atenção ao composto após a década de 1960. O uso deste recurso, em especial dos gráficos, trouxe um “significante desenvolvimento na medida que permite aos artistas a liberdade de interpretação, ao mesmo tempo em que os incentiva a usar ideias criativas próprias<sup>3</sup>” (O’Kelly, 1991, p. 72, tradução nossa). Além disso, O’Kelly (1991, p. 72) sinaliza para o fato de que há uma predominância na combinação de elementos da notação tradicional com os gráficos em detrimento de partituras exclusivamente gráficas, sendo estas por sua vez em pequeno número.

Para efeito de compreensão, Caznok (2008, p. 61) delibera que, à parte da notação tradicional e da notação voltada ao campo eletroacústico, podemos observar outros tipos de notação, como: aproximada, de roteiro, gráfica e verbal, sendo as notações gráfica e verbal as mais distantes da precisão e rigor formal da notação tradicional. E, ainda que algumas obras para flauta doce apresentem um misto entre notação tradicional, roteiro e gráfica, para esta comunicação focaremos apenas em obras exclusivamente gráficas ou em seções gráficas de obras estruturadas entre o grafismo e o tradicional.

### Notação gráfica e expressividade na flauta doce

Ainda que uma performance musical expressiva seja aquela que o músico comunica sua interpretação de forma convincente ao ouvinte (Meissner, 2018 como citado em Meissner & Timmers, 2020), Lehmann et al. (2007, p. 85) afirmam que:

o ponto crucial da performance expressiva está nas nuances. Nuance é a manipulação sutil, às vezes quase imperceptível, de parâmetros de som, ataque, tempo, altura, volume e timbre que fazem a música soar viva e humana em vez de morta e mecânica<sup>4</sup> (Lehmann et al., 2007, p. 85, tradução nossa).

Logo, a execução de uma obra que faz uso de elementos gráficos (que faz uso ou não das técnicas estendidas), passa em parte pelo convencimento da sua interpretação através do uso das nuances procedimentais e sonoras que podem ser exploradas no instrumento e, por vezes, fazendo uso de recursos extraordinários, extrínsecos à técnica herdada, exigindo do flautista não apenas o domínio técnico, mas o domínio elocutivo da sua interpretação.

Por vezes os gráficos apresentam pouca informação sobre sua execução, abrindo assim caminho para que diferentes nuances sejam exploradas pelo intérprete. Em *RARA (dolce)* (Bussotti, 1966) (exemplo 1), o compositor solicita que o flautista toque, o caractere ‘r’ (minúsculo e branco) a seguinte combinação sonora: som rouco e harmônico.

esempio per un'utilizzazione dei segni :

r	_____	dolce
R	_____	rouco
caratteri bianchi	_____	armonico
"	_____	neri _____ normale

esempio de utilização dos símbolos:

r	_____	doce
R	_____	rouco
caractères brancos	_____	harmônico
"	_____	pretos _____ normal

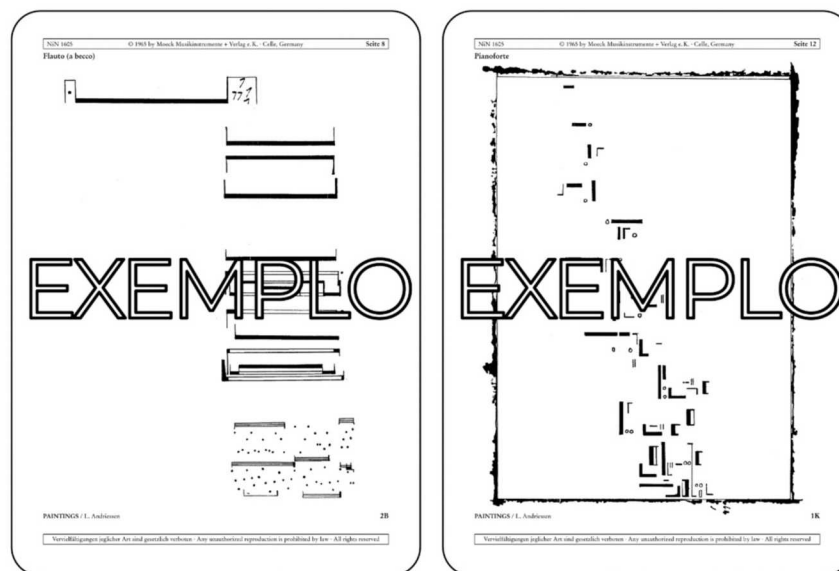
Exemplo 1: No detalhe da obra *RARA (dolce)* (Bussotti, 1966) encontram-se isolados: um trecho da partitura, um trecho da bula em italiano e sua respectiva tradução (nossa).



Isto posto, entende-se que o caractere ‘r’ (minúsculo e branco) de *RARA (dolce)* não apresenta os seguintes parâmetros: altura ou ritmo determinado, encadeamento determinado com os outros os caracteres (uma vez que esse parâmetro é também deixado em aberto pelo compositor) ou dinâmica. Bussotti (1966) apenas indica o resultado timbrístico esperado da combinação de um harmônico (que, segundo Hauwe (1992, pp. 57–58) são conhecidos também por ‘notas de flajolé’ e podem ser não apenas harmônicos reais dos instrumentos, mas harmônicos obtidos pela combinação específica de dedilhados) executado de forma rouca — que pode ser entendido tanto como a execução de um *frullato* tanto de língua como gutural (Hauwe, 1992, pp. 73–78). Ainda no caso de *RARA (dolce)* o compositor entrega apenas determinações timbrísticas, exigindo assim do flautista emprego não apenas das técnicas tradicionais e estendidas, mas de uma capacidade expressiva que não pertencem às designações de Bussotti. Segundo Ulman (1996, pp. 190–191):

apesar de todo seu interesse conceitual e importância, essa tensão no trabalho de Bussotti pode se tornar estéril e musicalmente não comunicativa. O exemplo mais claro é o *Rara (dolce)* de 1966 para flauta doce, que está incluído em *La Passion selon Sade*. Esta partitura consiste apenas das letras R e A escritas em preto e branco e em várias fontes e tamanhos. Essas variações são lidas como determinantes de timbre: Bussotti não determina nenhum outro parâmetro, nem mesmo a ordem dos eventos. [...] *Rara (dolce)* oferece ao intérprete ou leitor praticamente nenhuma informação musical: parece um gesto puramente autoindulgente cujo único significado é o simbolismo privado da palavra ‘Rara’<sup>5</sup> (Ulman, 1996, pp. 190–191, tradução nossa).

Outro exemplo do que podemos observar uma escassez de parâmetros é a obra *Paintings* de Andriessen (1965). A obra composta para flauta (ou flauta doce) e piano é um dos mais extremos exemplos de obra gráfica para flauta doce. Suas 10 páginas de partitura (5 para flauta doce e 5 para o piano) apresentam apenas gráficos (exemplo 2). Seu prefácio, escrito por Vetter (1965), traz apenas uma condução do que o autor do prefácio descreve como a *não* interpretação dos gráficos, mas sim a interpretação dos ‘quadros’ (ou ‘pinturas’) como um todo, uma vez que cada folha da partitura pode ser entendida como uma pintura (Vetter, 1965). Não há ao longo do prefácio nenhuma condução expressiva ou musical, somente uma interpretação pictórica de cada um dos ‘10 quadros’. Michael Vetter foi um entusiasta e irradiador das novas possibilidades que as técnicas estendidas poderiam trazer a flauta doce. Vetter foi defensor de uma radicalização absoluta da maneira como se tocava flauta doce, pois só desta forma seria possível romper com o passado (Castelo, 2018, p. 18). O prefácio de *Paintings* foi a ele delegado, pois foi Vetter que conseguiu convencer Andriessen que a flauta doce teria muito mais potencial na produção de diferentes timbres em detrimento do uso de uma flauta transversal (O’Kelly, 1991, p. 59).



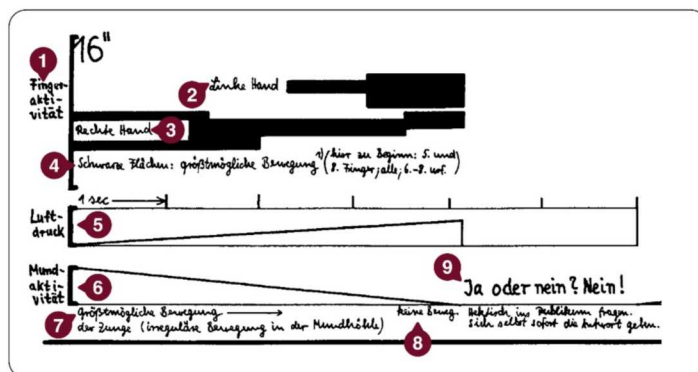
Exemplo 2: Duas páginas de *Paintings* de Louis Andriessen (1965).  
À esquerda a página 2B da parte da flauta doce e à direita a página 1K da parte do piano

É apenas no final do prefácio que Andriessen e Vetter trazem uma ideia de uma possível condução expressiva da peça, especialmente sobre a parte da flauta doce:

Claro que você precisa da Orquestra da *Südwestfunk* para [tocar] *Paintings*. O melhor que você pode fazer, eu acho, é tocar violino, viola, violoncelo, contrabaixo, oboé, clarinete, fagote, trompete, trombone, trompa, tuba, harpa, piano, xilofone, vibrafone, celesta, marimba, *glockenspiel*, gongos chineses, *cowbells*, caixa, bongo, tumba, tantã, sinos, bandolim e violão EM SUA FLAUTA DOCE<sup>6</sup> (Vetter, 1965, tradução nossa)

Obviamente a flauta doce não é capaz de mimetizar o timbre de outros instrumentos, como por exemplo celesta ou marimba. Porém quando se entende as qualidades timbrísticas de cada um destes instrumentos pode-se entender quais técnicas (tradicional ou estendidas) podem ser utilizadas para que se possa explorar uma gama ainda maior de timbres e expressividade.

Algumas obras, ainda que não exclusivamente gráficas, apresentam em suas partituras elementos que podem incentivar a busca da expressividade por parte do flautista, não apenas pelo estímulo no uso de técnicas estendidas, mas pela condução musical a qual o compositor propõe. Exemplo dessa possibilidade é *Gebräuchliches* de Riehm (1973). A obra mescla entre elementos gráficos e elementos tradicionais (exemplo 3 apresenta a parte gráfica da obra). Neste exemplo, nota-se que o compositor opta por uma desvinculamento do dedilhado, da pressão do sopro e da articulação no instrumento, indicando em diagramas questões de tempo e dinâmica.



Exemplo 3: Detalhe da página 1 de *Gebräuchliches* (Riehm, 1973), apresentando aqui tradução (nossa) dos elementos apresentados em alemão. (1) Atividade dos dedos [dedilhados]; (2) mão esquerda; (3) mão direita; (4) áreas em preto: máximo movimento 1) (aqui no começo: dedos 5 e 8; todos; 6-8 etc.); (5) pressão do sopro; (6) movimento da boca [articulação]; (7) movimento máximo da língua (movimento irregular na cavidade oral); (8) nenhum movimento; (9) Sim ou não? Não! / Perguntar de forma frenética ao público. De a si mesmo de forma imediatamente a resposta.

Tomando então *Gebräuchliches* como exemplo, por mais que os gráficos pareçam ser limitadores de musicalidade e expressividade, na verdade eles abrem caminho para uma busca sonora consentida pela experimentação e pela busca do insólito.

### Considerações finais

Dentro de um panorama de milhares de obras contemporâneas para flauta doce catalogadas<sup>7</sup>, os três exemplos aqui apresentados — *RARA (dolce)* (Bussotti, 1966), *Paintings* (Andriessen, 1965) e *Gebräuchliches* (Riehm, 1973) — tornam-se apenas um recorte de um cenário amplo e em constante desenvolvimento. Entende-se que a notação gráfica ou as partituras gráficas não são matriz única para o desenvolvimento da expressividade musical na performance de obras de vanguarda para flauta doce, porém é justamente na liberdade oferecida pela notação gráfica que pode se situar parte do desenvolvimento da expressividade na performance destas obras, com particular foco no uso das técnicas estendidas.

Ainda que exista uma liberdade formal oferecida pelo uso de gráficos, estas obras não são improvisações guiadas: é necessário que o flautista estude a obra, não apenas para aprender ‘como tocá-la’, mas para tomar decisões técnico-expressivas que possa consolidar sua performance.

A busca pela compreensão dos gráficos e a escolha de quais técnicas utilizar na investigação consciente do timbre resultante, abre caminho para que estas obras gráficas tenham sua função artística transformada em ‘pequenos laboratórios’ de exploração sonora e instrumental, para que um flautista desenvolva habilidades técnicas e expressivas de forma síncrona, não ficando refém do desenvolvimento técnico de forma isolada ao desenvolvimento expressivo.

Mesmo que o uso de gráficos represente um rompimento com a tradição (especialmente nas obras para flauta doce), ele também está subordinado a uma busca sonora e expressiva até então alinhado de forma quase irrevogável ao passado. Vetter estava convencido que cabia ao desenvolvimento da flauta doce, especialmente na década de 1960, transpor sua imagem de instrumento essencialmente antigo para se colocar no lugar de um instrumento compatível com a vanguarda musical de sua época. Logo fazer uso de partituras inteiramente gráficas poderia, de alguma forma, justificar de forma extensiva o uso de harmônicos, glissandos, multifônicos e outras técnicas estendidas na flauta doce.

Hauwe (1992) dedicou um volume de sua coleção (de três volumes) a aprendizagem e estudo das técnicas estendidas. Fica claro ao longo do terceiro volume que o desenvolvimento do ‘flautista moderno’ (termo que ele usa não apenas para nomear a coleção de três volumes, mas também para descrever o que ele chama de

reinício do desenvolvimento musical da flauta doce que permaneceu estável desde o século XVIII (Hauwe, 1984, p. 6)) passa pela busca expressiva da aprendizagem e uso das técnicas estendidas.

## Referências

- Aguilar, P. M. (2008). *Fala flauta: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce*.
- Aguilar, P. M. (2017). A flauta doce no Brasil - da chegada dos jesuítas à década de 1970. In *Universidade de São Paulo*. <https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-31102017-151628>
- Andriessen, L. (1965). *Paintings* (M. Vetter, Ed.; Moeck) [Partitura]. Moeck.
- Bussotti, S. (1966). RARA (dolce) per flauto diritto [Partitura]. In *La Passion selon Sade - mystère de chambre avec tableaux vivants*. Ricordi.
- Castelo, D. de F. C. (2018). *A Técnica Estendida Como Elemento Veiculador Da Expressão Musical Na Performance Contemporânea Da Flauta Doce*. Castelo, D. de F. C., & Ray, S. (2014). A Utilização de Técnicas Tradicionais e Estendidas para Flauta Doce em Obras de Telemann, Shinohara e Hirose. *II Congresso Da Associação Brasileira de Performance Musical*, 1(1), 404-412.
- Caznok, Y. B. (2008). *Música - Entre o Audível e o Visível* (E. Unesp, Ed.). Unesp.
- Freixedas, C. M. (2015). *Caminhos criativos no ensino da flauta doce*. <https://doi.org/10.11606/D.27.2015.tde-17112015-095226>
- Harris, E. T. (2018). *Bocca chiusa*. *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/GMO/9781561592630.ARTICLE.03336>
- Hauwe, W. van. (1984). *The Modern Recorder Player 1*. Schott Music.
- Hauwe, W. van. (1992). *The Modern Recorder Player 3*. Schott Music.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195146103.001.0001>
- Meissner, H., & Timmers, R. (2020). Young Musicians' Learning of Expressive Performance: The Importance of Dialogic Teaching and Modeling. *Frontiers in Education*, 5 (February), 1-21. <https://doi.org/10.3389/educ.2020.00011>
- O'Kelly, E. (1991). *The Recorder Today* (C. U. Press, Ed.; 1st ed., Vol. 28, Issue 08). Cambridge University Press.
- Riehm, R. (1973). *Gebräuchliches* [Partitura]. Moeck.
- Tettamanti, G. da R. (2010). *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara - um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI*. [repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284974/1/Tettamanti\\_GiuliadaRocha\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284974/1/Tettamanti_GiuliadaRocha_M.pdf)
- Tettamanti, G. da R. (2017). *A Fontegara de Silvestro Ganassi: considerações sobre o primeiro método detalhado de flauta doce*. 2010, 17-35. <http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=412>
- Ulman, E. (1996). The Music of Sylvano Bussotti. *Perspectives of New Music*, 34(2), 186. <https://doi.org/10.2307/833475>
- Vetter, M. (1965). Zur musikalischen Realisation der Paintings. In L. Andriessen (Ed.), *Paintings* (pp. 2-6). Moeck.

<sup>1</sup> Again, remember that in much contemporary music we are concerned not so much with sheer beauty of sound, but with its expressive and dramatic possibilities (Hauwe, 1984).

<sup>2</sup> Hauwe (1992, p. 3) utiliza a expressão *humming*, que, em livre tradução, pode significar cantarolar ou sussurrar. Em termos técnicos isso significa (sem pormenores) cantar e tocar de forma simultânea na flauta doce. Para esta comunicação optou-se pelo termo 'cantarolar'. Ainda de acordo com Harris (2018) *humming* é o ato de cantar com a boca fechada, sem palavras (i.e., *bocca chiusa*).

<sup>3</sup> The use of graphics in the notation of twentieth-century music has been a very significant development in that it allows performers freedom of interpretation while at the same time encouraging them to use creative ideas of their own (O'Kelly, 1991, p. 72)

<sup>4</sup> The crux of expressive performance is in nuance. Nuance is the subtle, sometimes almost imperceptible, manipulation of sound parameters, attack, timing, pitch, loudness, and timbre that makes music sound alive and human rather than dead and mechanical (Lehmann et al., 2007, p. 85).

<sup>5</sup> Despite all of its conceptual interest and importance, this strain in Bussotti's work could become sterile and musically uncommunicative. The clearest example is the 1966 *Rara (dolce)* for recorder, which is included in *La Passion selon Sade*. This score consists merely of the letters R and A written in black and white and in various fonts and sizes. These variations are read as determining timbres: Bussotti determines no other parameter, not even the order of events. [...] *Rara (dolce)* offers the performer or reader virtually no musical information: it seems a purely self-indulgent gesture whose sole meaning is the private symbolism of the word "Rara" (Ulman, 1996, pp. 190-191).

<sup>6</sup> Of course, you need Südwestfunk orchestra for the PAINTINGS. The best thing you can do, I think, is to play violin, viola, cello, double bass, oboe, clarinet, bassoon, trumpet, trombone, horn, tuba, harp, piano, xylophone, vibraphone, celesta, marimba, glockenspiel, chinese gongs, cow bells, snare drum, bongo, tumba, tamtam, glocken, mandoline and guitar ON YOUR RECORDER (Vetter, 1965).

<sup>7</sup> O site da Fundação Flauta doce (*Stichting Blokfluit*) mantém um catálogo de obras contemporâneas para flauta doce, sendo que em abril de 2020 (data da última atualização do catálogo) o site contava com 6003 títulos. O catálogo pode ser acessado em [www.blokfluit.org](http://www.blokfluit.org)

## Planejamento da performance: delineamento inicial de problemas para a construção de uma performance do Scherzo da Sonata 1 de Dinorá de Carvalho

Marina Figueira  
UNESP - SP  
figueiramarina@gmail.com

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo abordar uma parte do processo de construção para performance no Scherzo da Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho, a partir de ferramentas analíticas. A pesquisa se justifica pela ausência de indicações na partitura que auxiliem o performer a planejar o direcionamento musical da obra de forma coerente, tais como ausência de indicações de andamento, caráter, plano sonoro e dinâmicas, tanto no manuscrito quanto na partitura editada. Como fundamentação teórica adotaremos a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson, que aborda o processo criativo e interpretativo do artista. O planejamento da performance sugerido por Gabrielson corrobora com este processo. Sendo assim, discorreremos sobre alguns aspectos das análises tradicional e estilística que contribuirão no planejamento da performance.

Palavras-chave: Análise, Planejamento da Performance, Dinorá de Carvalho, Teoria da Formatividade.

### Performance planning: initial problems delineation for the construction of a performance of the Sonata 1's Scherzo by Dinorá de Carvalho

Abstract: The object of this research is to approach a part of the construction process of the performance of Scherzo of Sonata n° 1 by Dinorá de Carvalho, based on analytic tools. The research is justified by the absence of indications in the score that help the performer to plan the musical direction of the work in a coherent way, such as the absence of indications of tempo, character, sound plan and dynamics, both in the manuscript and in the edited score. As theoretical foundation, we will adopt Luigi Pareyson's Theory of Formativity, which addresses the artist's creative and interpretive process. The performance planning suggested by Gabrielson corroborates this process. Therefore, we will discuss some aspects of traditional and stylistic analysis that will contribute to performance planning.

Keywords: Analysis, Preparation for performance, Dinorá de Carvalho, Theory of formativity.

### Introdução

Dinorá de Carvalho (1895 – 1980) compôs a Sonata n.1 em 1974. Desde a década de 60, observamos uma mudança gradual da compositora para o atonalismo, que já pode ser observada nas obras ‘Contrastes’ (1966) para piano e orquestra, ‘Salmo XXII – O Bom Pastor’ (1970) para barítono e conjunto camerístico, e em várias canções para voz e piano, tais como ‘Ideti’ (1970), ‘Água que passa’ (1972), ‘O ar’ (1972), ‘O fogo’ (1972) e a ‘Sonata n.1’ (1974). A sobreposição de elementos musicais, o uso de clusters e o emprego de acordes triádicos sobrepostos ou sem função tonal são alguns procedimentos observados em suas obras. No entanto, apesar da compositora se renovar quanto ao estilo composicional, observamos na Sonata n.1 a ausência de notações para direcionar o intérprete na execução da obra; nos referimos à ausência de indicações de caráter e andamento, dinâmicas, articulações e a escrita parcialmente sem barras de compasso. Um dos trechos com menos indicações é o Scherzo, do qual discorreremos neste artigo.

Como a maioria das obras para piano da compositora é raramente executada nas salas de concerto, os problemas aqui expostos podem ser comparados aos das obras contemporâneas, em que “o intérprete se confronta com um universo musical em grande parte singular e novo, ao contrário da prática interpretativa na música tradicional, que lida com uma escritura histórica, amplamente decodificada e compartilhada.” (Zamith, 2011, p. 73).

O pouco conhecimento sobre a escrita da compositora, seu estilo e suas influências, bem como a ausência dos parâmetros mencionados acima torna-se um problema para que o desenvolvimento expressivo e musical do intérprete não seja apenas resultado de uma leitura intuitiva, mas que seja consciente e planejado para que haja um direcionamento coerente da obra, pois “toda performance envolve algum tipo de intenção da parte do intérprete em relação ao que a música deve expressar ou transmitir ao ouvinte, sejam ideias, associações, memórias, sentimentos, movimentos corporais, eventos concretos ou apenas padrões de som.” (Gabrielson, 1999, p. 503).

Sendo assim, como podemos interpretar tal obra? Como é possível realizar uma performance coerente, em que todas as partes se comuniquem entre si e com o todo? Entendemos que para estas questões há a necessidade de um “estudo considerado da partitura com particular atenção às funções contextuais e os meios de projetá-las” (Rink, 2002, p. 36)

Neste artigo optamos por expor uma interpretação do trecho, a partir da análise, que possa contribuir dentro de uma das dez partes, o Scherzo, para que a partir dela possamos repetir o mesmo processo nas outras seções da obra. Pretendemos com os resultados encontrar elementos que contribuam para uma performance coerente dentro da seção, para que seja aplicado, futuramente, nas outras seções da obra.

### Metodologia

Fundamentaremos os procedimentos analíticos adotados com a Teoria da Formatividade de Pareyson, pois esta foca no processo criativo e interpretativo do artista, no nosso caso o performer, visando a 'forma'<sup>1</sup> resultante deste processo, ou seja, a performance.

A teoria da formatividade tem como objeto de estudo o processo de montagem da obra de arte, seja visando criar uma obra, interpretar, executar, criticar entre outras. Na performance este processo se caracteriza por tentativas e experimentações que buscam, a partir da orientação interna da própria obra formada, um caminho interpretativo.

Para isso, destacamos alguns conceitos cruciais para o performer: 1) ler é executar, e toda obra exige ser executada de acordo com suas regras internas, a fim de que se torne uma 'forma formada'; 2) "A interpretação é conhecimento, em que receptividade e atividade são indissociáveis (...) interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar." (Pareyson, 1993, p. 172); 3) o processo de interpretação é infinito, e sempre exige integração, correção, aprofundamento, ampliação, para estabelecer uma congenialidade sempre mais abrangente e reveladora; 4) "a interpretação é um 'encontro', no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade, (...) e a forma interpretada continua a viver sua vida própria, não se deixando esgotar por nenhuma interpretação, mas antes suscitando-as, a todas elas, alimentando-as e promovendo-as". (Pareyson, 1993, p. 182).

Assim exposto, entendemos que existem múltiplas interpretações, e que para o processo formativo da interpretação, visando a execução de uma obra, há a necessidade de entender o que a obra tem a dizer, extrair informações, para que, a partir destas informações o intérprete possa chegar a uma forma, que é única e pessoal.

Na mesma perspectiva de Pareyson, Gabrielson (1999) também discorre sobre a possibilidade de múltiplas interpretações e propõe etapas para a construção da performance. Entre elas discorreremos sobre o planejamento da performance, mais especificamente a etapa de "adquirir uma representação mental adequada da peça musical, aliada a um plano de transformação dessa representação em som" (Gabrielson, 1999, p. 502).

Gabrielson defende, nesta etapa, que:

A geração de uma representação e de um plano de performance (Mursell, 1937/1971, capítulo VII; Sloboda, 1982a) caminham de mãos dadas. A questão geral é como a estrutura e o significado da peça devem ser transmitidos de forma convincente. Isso requer considerações sobre convenções estilísticas, prática de performance, características instrumentais e semelhantes, levando mais adiante a questões específicas sobre andamento, timbre, dinâmica, fraseado, tempo, articulação, acentos e processos motores relacionados adequados. (Gabrielson, 1999, p. 505).

A análise da partitura é uma das possibilidades para extrair informações e melhor compreender a obra, a fim de interpretá-la e executá-la. Pretendemos utilizá-la como ferramenta para auxiliar na comunicação do discurso musical, permitindo que com o 'novo' ponto de vista seja possível ouvir e guiar a performance da obra mais claramente.

Entre as várias ferramentas analíticas, optou-se por uma abordagem próxima à análise tradicional, em que discorreremos comparativamente elementos como ritmo, textura, intervalos e fraseologia, a partir de conceitos expostos por Caplin (1998) e Kostka (2006). Empregaremos a terminologia de Forte (1973) para intervalos. Nossa análise também buscou identificar a recorrência de padrões no segmento, adotando uma perspectiva alinhada à análise estilística, adotando como referência os trabalhos de Jeppesen (1992) e LaRue (1989).

### Scherzo: Análise

A principal dificuldade identificada no Scherzo, sob o ponto de vista da construção de uma performance, diz respeito à possibilidade de segmentar esta passagem em termos de frases musicais. Como se trata de uma das maiores seções da obra, neste artigo apresentaremos uma análise de apenas uma parte do Scherzo.

Conforme apontado anteriormente, o Scherzo não contém muitas indicações de planos sonoros e dinâmicas, mas há algumas indicações de articulação (acentos e ligaduras), além da notação de alturas e figuras rítmicas. É possível observar dois motivos rítmicos, colcheia ligada a semicolcheia e pausa, que é predominante no Scherzo (primeiro compasso da figura 1), e quiálteras sem um número padrão de notas (compassos 2 e 3 da figura 1). A compositora também fornece dois tipos de barras de compasso, pontilhada e sólida. Em conjunto, essas informações podem ser utilizadas como referência para se interpretar as indicações faltantes.



Fig. 1 – Início da seção Scherzo

Numa primeira leitura do Scherzo é possível observar que ambas as mãos executam a mesma melodia paralelamente em duas oitavas próximas, e que esta regra é quebrada em duas situações: 1) quando a melodia de cada mão realiza um único ataque oitavado; 2) quando mãos direita e esquerda realizam um único ataque com notas diferentes formando um acorde (ver figura 2). No caso do ataque oitavado, a compositora coloca um acento na primeira ocorrência (figura 1), destacando-a como algo importante. Isso nos leva às seguintes questões: esta quebra de padrão fragmenta o discurso musical em motivos, semifrases ou frases? Este acento possui a mesma função 'simile' presente na seção Tema A da Sonata, em que se emprega o acento toda vez que um determinado evento ocorre como quebra de um padrão, no caso do Scherzo, as oitavas? A melodia seria uma linha composta por várias vozes?

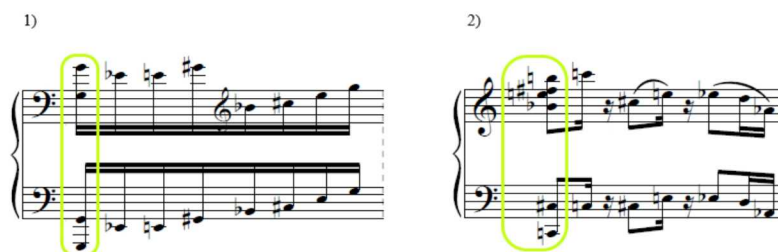


Fig. 2 – Quebra do padrão melódico: 1) por ataque oitavado em ambas as mãos; 2) por ataque de acorde.

Os ataques de acorde são menos recorrentes e são, aparentemente, a consequência de uma intensificação rítmica e melódica no discurso musical. Após os ataques, observam-se mudanças rítmicas (como o exemplo 2 da figura 2) e melódicas em relação ao discurso musical anterior a ele, o que pode sugerir uma segmentação do discurso musical. Considerando que este artigo é um recorte da pesquisa, estas questões se confirmarão com a inclusão da análise completa do Scherzo.

Para começar a construir uma visão analítica do Scherzo, fizemos um mapeamento intervalar da melodia, buscando informações sobre sua organização interna:

Fig. 3 – Primeira parte da seção A do Scherzo com mapeamento intervalar. Edição nossa.

Ao observar os intervalos melódicos, vemos um total de 61 intervalos na figura 3, sendo 18 ocorrências de tons e semitons (intervalos 1 e 2), 21 ocorrências de terças maiores e menores (intervalos 3 e 4) e 22 ocorrências dos demais intervalos. Apesar da sonoridade claramente atonal do segmento, esta disposição intervalar é similar a uma linha composta dentro da tradição musical ocidental (Benjamin, 2003, p. 30-32), ou seja, uma linha melódica que sugere duas ou mais vozes. Como ilustração, podemos citar comparativamente o prelúdio da suíte I para violoncelo BWV 1007 de J. S. Bach, em que o distanciamento intervalar entre as vozes, bem como o movimento horizontal por grau conjunto de cada uma delas sugere a divisão de vozes (figura 4). No caso do Scherzo, os intervalos de tom e semitom contribuem para estabelecer a coesão horizontal da linha melódica, os intervalos de terças são intervalos neutros e os intervalos de quarta justa ou maiores apontam para mudanças de registro, indicando pontos de troca de vozes.

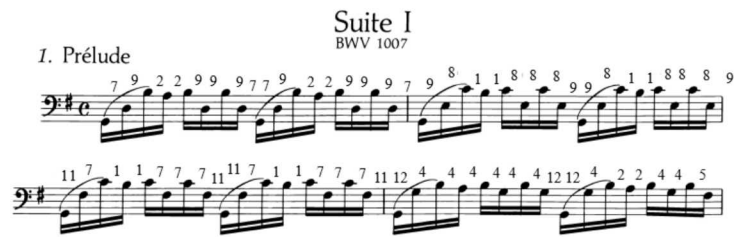


Fig. 4 – Exemplo de linha composta. Suíte I para violoncelo de J. S. Bach.

Com base nestas informações, separamos as vozes e obtivemos o seguinte mapeamento intervalar:



Fig. 5 – Início do Scherzo com divisão de vozes e seu mapeamento intervalar. Edição nossa.

Com base na figura acima, é possível observar uma predominância de três vozes. Esta divisão da linha melódica permite ao intérprete uma melhor consciência nas escolhas timbrísticas e dinâmicas para cada voz, uma vez que possibilita explicitar um diálogo consciente entre elas.



Fig. 6 – Início do Scherzo, padrões intervalares 2-1 e 3-1.

Na figura 6 podemos mapear padrões intervalares recorrentes e observar sua frequência em relação às vozes. Observa-se que na voz mais aguda há o padrão 2-1, na voz mais grave o 3-1 e na intermediária ambos e com a mesma frequência. Isso parece indicar que as vozes apresentam características harmônicas distintas, onde a voz intermediária exerceria uma 'função neutra', já que ela predominantemente apresenta intervalos neutros (3 e 4) e os padrões intervalares mencionados com a mesma frequência. Observa-se ainda que esses padrões intervalares são interrompidos com intervalos predominantemente neutros na última quiáltera que antecede o final do excerto. Estas informações são relevantes para o planejamento da sonoridade no trecho, permitindo ao performer avaliar, no contexto da obra, como colocar em evidência esses padrões.

Além da abordagem intervalar, há relevantes informações para a fragmentação do trecho em segmentos menores. A disposição dos motivos rítmicos (ver figura 1) é uma possibilidade: observa-se que há uma alternância entre os motivos, e que a combinação dos dois motivos pode sugerir um padrão e uma unidade. Esta ideia se confirma quando observamos que as finalizações das quiálteras sempre ocorrem em intervalo 1. As duas primeiras ocorrem em intervalos descendentes, e sua sonoridade torna-se auditivamente uma forma de resolução, que quando aparecem na terceira e quarta quiálteras, mesmo com pequenas variações, é perceptível e esperada uma sonoridade de um breve término.

Ainda sobre a disposição das quiálteras, nota-se um aumento gradual no número de notas por quiálteras e uma redução gradual do primeiro motivo rítmico, que promove uma intensificação rítmica do trecho. Essa intensificação rítmica que ocorre a partir da terceira quiáltera, somada às alturas das notas que caminham para uma mudança de registro grave para médio/agudo e culmina pela primeira vez em uma acorde, torna a relação do intervalo 1 mais intensa do que as anteriores, e uma possível sensação de finalização do trecho, efeito similar a uma cadência.

## Conclusão

Entre os vários procedimentos para o planejamento da performance, a análise se mostra uma ferramenta de fundamental importância, principalmente na obra apresentada, devido a não familiaridade dos músicos de hoje com a linguagem composicional da Dinorá de Carvalho, e ausência de informações que direcionem uma performance musical, expressiva e coerente, tais como ausência de caráter, andamento e dinâmicas.

Assim, a análise realizada no trecho mostra resultados parciais da interpretação do Scherzo, como um planejamento para a performance da obra, visando extrair o máximo de informações da partitura que possam contribuir para escolhas performáticas, visando uma execução coerente e consciente.

Todos os procedimentos adotados neste recorte de pesquisa correspondem a uma fase do processo de preparação para a performance, em que o aprofundamento e consciência do conteúdo presentes na obra podem proporcionar possibilidades interpretativas. Segundo Pareyson:

O executante interpreta para o público: ele se acha por isso singularmente estimulado a maior penetração e revelação da obra, porque deve fazer a obra produzir um efeito não apenas sobre si mesmo, mas também sobre os outros, e deve aumentar-lhe a evidência estética para orientar e facilitar a execução que o espectador ou o ouvinte deve dar-lhe por sua própria conta. (Pareyson, 1993, p. 253).

Enfatizamos que os resultados obtidos, embora parciais, podem contribuir para um direcionamento das possibilidades performáticas dentro da seção Scherzo. Contudo, mesmo com este direcionamento, há ainda abertura a várias interpretações, pois:

O processo de interpretação é infinito, e sempre exige integração, correção, aprofundamento, ampliação, para estabelecer uma congenialidade sempre mais abrangente e reveladora. O interpretante não se contenta em ter captado um aspecto da forma, ou a forma em um só dos seus aspectos, e procura outros aspectos que o confirmem, ou o corrijam ou substituam a interpretação que julgou poder dar, e para fazê-lo se coloca em um novo ponto de vista, escolhendo-o com um cuidado cheio de afincos e criatividade, inspirando-se no caráter que já viu na forma, e adota novos modos de ver, que lhe pareçam mais adequados a revelar a forma. (Pareyson, 1993, p. 180).

A partir destas observações, pretende-se continuar a análise nesta e nas seções restantes, para que esta abordagem se comunique coerentemente com as outras seções da obra.

## Referências

- Almeida, A. Z. (2011). Por uma visão de música como performance. *Opus*, 17(2), 63-76.
- Benjamin, T. (2003). *The Craft of Tonal Counterpoint* (2º ed). New York: Routledge.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Carvalho, D. (1974). *Sonata n.1 Quedas de Iguaçu*. Para piano solo. Manuscrito. São Paulo. 1 partitura.
- Carvalho, D. (1977). *Sonata n.1 Quedas de Iguaçu*. Para piano solo. Editora Arthur Napoleão. Rio de Janeiro. 1 partitura.
- Figueira, M.; Rinaldi, A. (2020) A construção de uma performance do Tema A da Sonata n. 1 “Quedas do Iguaçu”, de Dinorá de Carvalho. *Anais do VI Performa Clavis Internacional*, 132-144.
- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music*. New Haven: Yale UP.
- Gabrielson, A. (1999) The Performance of Music. In: *The Psychology of Music*. Diana Deutsch (Ed.) San Diego: Academic Press. 2. ed. 1999. p. 501-602.
- Jeppesen, K. (1992). *Conterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Translated by Glen Haydon. New York: Dover Publications, Inc.
- Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of Twentieth-century music*. New Jersey: Pearson Education, Inc..
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- Pareyson, L. (1993). *Estética: teoria da formatividade*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.
- Rink, J. (2002). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>1</sup> Em Pareyson (1993), entenderemos forma como a obra finalizada.

<sup>2</sup> No artigo 'A construção de uma performance do Tema A da Sonata n. 1 “Quedas do Iguaçu”, de Dinorá de Carvalho', na primeira frase, a compositora coloca acentos onde há quebras de padrões dentro da progressão da frase, que foi interpretado por Figueira e Rinaldi (2020) como 'simile' para a mesma quebra nas frases que seguem. No caso do Scherzo há a possibilidade de empregar o acento todas as vezes que a melodia apresenta um ataque com quatro notas simultaneamente, que pressupomos ser uma sugestão de mais vozes.



# As publicações sobre música prática nos séculos XVII e XVIII: Considerações sobre o contexto sociocultural na produção dos tratados de música na Alemanha no início da Era Moderna<sup>1</sup>

Caio Amadatsu Griman  
USP/FAPESP  
caiogrimam@gmail.com

Resumo: O crescimento do movimento de performance historicamente orientada ao longo da segunda metade do século XX criou um ambiente propício para o aumento do número de musicistas interessados não somente na execução de obras elaboradas antes do classicismo vienense, como também por fontes primárias capazes de fornecer as informações necessárias para uma interpretação que leve em consideração às particularidades de cada peça. Por conta deste interesse renovado por documentos antigos, a leitura de tratados escritos no início da Era Moderna passou a ser considerada essencial para o estudo da *Música Antiga*. Entretanto, a diversidade destas publicações, assim como as especificidades relacionadas ao contexto de produção destas, dificulta sua compreensão para uma grande parte dos leitores contemporâneos que se defrontaram pela primeira vez com um tratado escrito nos séculos XVII ou XVIII. O presente trabalho tem como objetivo investigar o impacto dos diferentes contextos socioculturais na produção dos tratados publicados na Alemanha no início da Era Moderna no intuito de auxiliar o leitor contemporâneo a compreender estas publicações mais profundamente de acordo com suas próprias preceptivas. Para isso, serão avaliados três tipos de tratados deste período: 1) tratados ligados à tradição especulativa medieval; 2) tratados escritos por autores luteranos ligados à *música poetica*; 3) tratados sobre como tocar algum instrumento específico.

Palavras-chave: Tradadística musical; Música Antiga; Athanasius Kircher; Musica poetica.

## Notes on the sociocultural context regarding the production of music treatises in Early Modern Germany

Abstract: The popularization of the Historically Informed Performance movement throughout the second half of the 20th century created a favorable environment for the increasing number of musicians interested not only in the execution of works elaborated before the Viennese classicism, but also in primary sources capable of providing the information necessary for a performance that takes into account the particularities of each work. Because of this renewed interest in primary sources, the reading of treatises written in the Early Modern Era came to be considered essential for the study of Early Music. However, the diversity of these publications, as well as the specificities related to the context of their production, makes their understanding difficult for a large part of contemporary readers who are faced for the first time with a treatise written in the 17th or 18th centuries. The present work aims to investigate the impact of the different sociocultural contexts on the production of treatises published in Early Modern Germany in order to help the contemporary reader to understand these treatises more deeply according to their own perspectives. For this, three types of treatises from this period will be evaluated: 1) treaties linked to the medieval speculative tradition; 2) treatises written by Lutheran authors linked to *música poetica*; 3) treatises on how to play a specific instrument.

Keywords: Musical treatises; Early Music; Athanasius Kircher; Musica poetica.

## Introdução

O surgimento e a popularização do movimento de performance historicamente informada na segunda metade do século XX tem gerado grandes debates e discussões sobre a autenticidade na execução de obras de *Música Antiga* e propiciado um novo interesse de diversos instrumentistas por manuscritos originais e edições *Urtext*, assim como por instrumentos “antigos”.

Simultaneamente, a leitura de tratados sobre música e outros escritos dos séculos XVII e XVIII passou a ser compreendida como uma necessidade primordial para que os músicos contemporâneos pudessem compreender a música do passado de acordo com suas próprias preceptivas e particularidades, evitando, assim, uma interpretação inconsistente, irrefletida e, em muitos casos, anacrônica.

Entretanto, um instrumentista ou cantor inexperiente que queira se aprofundar nas especificidades da *Música Antiga*, mas que não esteja acostumado com a leitura destes tratados, poderá facilmente perder esta curiosidade e anseio iniciais ao se deparar com textos que, por se distinguirem em diversos aspectos do tipo de escrita das publicações contemporâneas, são de difícil entendimento. Ou pior, correrá o risco de realizar e propagar leituras imprecisas acerca do conteúdo destas obras.

Uma das dificuldades centrais para uma primeira aproximação destes tratados está relacionada ao fato de que, diferentemente do que se ouve e lê, a chamada Era Barroca não foi um período passível de ser compreendido por meio de grandes generalizações estéticas e estilísticas (como Manfred Bukofzer e outros procuraram defender), sendo, na realidade, sua própria classificação como Era ou movimento artístico um tipo de categorização contestável<sup>2</sup>.

Isso pode ser facilmente observado ao compararmos as obras de compositores “barrocos” de origens distintas como Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi, Jean-Baptiste Lully, Heinrich Biber e Johann Sebastian Bach, por exemplo. As diferenças socioculturais das regiões de atividade de cada um destes compositores, somadas a suas particularidades individuais, fazem com que uma generalização estilística que ignore os contextos particulares de produção de suas obras caia em comparações infundadas e levianas. De modo semelhante, ainda que se procure tratados dos séculos XVII e XVIII para uma compreensão generalista da música “barroca” como um todo, as diferenças substanciais entre cada tratado deste período dificultam este tipo de leitura.

Este trabalho tem como objetivo investigar o impacto dos diferentes contextos socioculturais na produção destas publicações, focando em especial em perguntas como: 1) Quem foi o escritor (mais especificamente, qual era sua profissão e seu grau de contato com a música prática)? 2) Qual era o público alvo destes tratados? 3) Quais os objetivos específicos de cada tratado?

Através de um entendimento mais pormenorizado destas questões extramusicais acreditamos ser possível compreender mais facilmente as razões por trás das escolhas específicas de cada autor na elaboração de suas publicações.

### Athanasius Kircher e a tradição universitária medieval no início da Era Moderna

Ainda que parte significativa dos historiadores nos últimos 200 anos tenha considerado a queda de Constantinopla, a colonização das Américas e o surgimento/solidificação da Renascença e do mercantilismo entre os séculos XV e XVI como marcadores definitivos para o início da Era Moderna, identificando ali uma ruptura integral em relação à Idade Média, permanece problemática a compreensão de que as tradições medievais, tanto no âmbito sociopolítico quanto filosófico/teológico tenham desaparecido por completo nos séculos seguintes.

Na realidade, é possível afirmar que, pelo menos até o fim do século XVIII, uma parcela considerável da produção intelectual europeia, principalmente aquela associada ao mundo universitário, continuou ligada a elementos da tradição medieval, seja no uso do latim e na divisão das sete artes liberais entre *trivium* e *quadrivium*, seja na citação regular de autoridades como Boécio e Tomás de Aquino e no interesse por questões especulativas desassociadas do empirismo e do racionalismo moderno.

Uma das características típicas deste tipo de intelectual universitário seiscentista e setecentista ligado à tradição medieval foi o desejo de estudar e escrever sobre todos os saberes de modo verdadeiramente interdisciplinar. Isso não significava simplesmente a soma de diferentes ciências autônomas, como na compreensão contemporânea sobre a interdisciplinaridade, mas sim uma abordagem que considera todos os aspectos possíveis para assimilar o objeto de estudo.

Em grande medida, foi este interesse por todos os saberes que levou autores como Robert Fludd (1574–1637) e Athanasius Kircher (1601–1680) a escreverem extensamente sobre a música, tema amplamente debatido pela maior parte das autoridades medievais como parte do estudo do *quadrivium*, ou seja, dos saberes matemáticos (aritmética, da geometria, da música e da cosmologia).

Nos tratados *O Templo da Música* (1617) e *Musurgia Universalis* (1650), escritos por Fludd e Kircher, respectivamente, é possível observar claramente que, por trás das discussões sobre a música, encontrava-se o intuito primário de discorrer sobre verdades absolutas, assim como encontrar regras matemáticas sobre a organização divina do universo por meio do estudo das proporções harmônicas e dos *numerus sonorus*. No prefácio do livro 10 da *Musurgia*, por exemplo, Kircher diz: “através da contemplação da harmonia do mundo, subimos mais alto e finalmente encontramos em uníssono com o maravilhoso e inexplicável organista, em Deus, a doce paz no centro de toda harmonia (Kircher, 1650, p. 365)<sup>3</sup>.”

Segundo Melanie Wald (2005), em vez de simplesmente romper com a tradição, Kircher, como um típico escritor jesuíta, utilizou-se da pretensão medieval de uma produção intelectual voltada para o universal e, em especial, do apoio das autoridades aprovadas pela Igreja para introduzir suas reflexões pessoais e suas novas invenções e descobertas. Deste modo, Kircher conseguiu evitar cair em polêmicas contra seus pares e superiores da Companhia de Jesus e, simultaneamente, propor uma interpretação nova sobre a música.

Todavia, embora o interesse por questões ligadas à música especulativa seja inegavelmente parte essencial das obras destes autores, é possível observar a aspiração de conciliar estas questões à música prática, possibilitando, assim, a formação do denominado *Músico Perfeito*, que precisaria ter o conhecimento teórico e filosófico sobre a música e, ao mesmo tempo, a experiência e a técnica para compor e executar belas peças. Nas palavras de Kircher:

É um músico perfeito – e assim pode ser denominado – apenas aquele combina a teoria e a práxis e que não apenas compõe, como também é capaz de dar conta de todas as coisas. E para fazer isso com alguma dignidade é necessário conhecer praticamente todas as ciências, ou seja, aritmética, geometria, proporções dos sons, tanto da música vocal quanto da instrumental e de suas disciplinas práticas, métrica, história, dialética e retórica e, por fim, o domínio perfeito de toda filosofia. [...] Alguns distinguem uma música especulativa de uma prática, razão pela qual também é chamado de teórico da música aquele que julga sem percepção, apenas com a razão; e de músico prático aquele que está ligado apenas à percepção e não conhece a causa de suas ações. Ambos são, todavia, inadequados (Kircher, 1650, p. 47)<sup>4</sup>.

Desse modo, ao lado de questões filosóficas e teológicas, Kircher também aborda na *Musurgia* questões ligadas à organologia, à afinação, à importância dos gestos e à diferentes métodos de composição. Ao comentar os defeitos dos cantores da época, por exemplo, Kircher escreve:

Também nesta matéria não falta falsa ambição, que se costuma chamar de teimosia dos cantores [*morositas cantorum*]. Para alguns, quanto mais estúpidos, maior ela é. [...] Pode-se observar que alguns deles imitam o ritmo da música com movimentos exagerados de todo o corpo. Alguns erguem a cabeça a cada intervalo, depois abaixam-na novamente ou a balançam e se contorcem para os lados. Que atores! [...] Quando então acrescentam o mais feio movimento dos olhos e várias contorções das sobrancelhas, é difícil dizer a zombaria, o riso e o desprezo com que executam peças musicais, não importando o quão belas elas sejam e se foram compostas com talento (Kircher, 1650, p. 561)<sup>5</sup>.

É muito comum que o caráter duplo de um tratado como este, que une elementos práticos e especulativos, crie dificuldades para o leitor contemporâneo acostumado a uma separação rígida entre os diferentes aspectos relacionados com a música. De modo apostado à divisão contemporânea da ciência, é possível observar nas obras de Kircher e Fludd a existência daquilo que seria compreendido atualmente como sociologia da música, filosofia da música, música teórica, análise musical, etnomusicologia, performance em música, composição musical, história da música, etc. organizados num mesmo trabalho.

Observamos, contudo, intelectuais polímatas que nunca exerceram a profissão de músico, mas que escreveram para um público letrado erudito interessado numa das atividades de maior debate nas igrejas, cortes e universidades da Europa no início da Era Moderna: a música. Através da leitura dos dois prefácios da *Musurgia Universalis* nota-se que, embora o principal público fosse formado por indivíduos da chamada *Republica literaria* (escritores, intelectuais, humanistas, etc.) e membros da aristocracia e do clero, Kircher teve a preocupação de escrever um prefácio específico dedicado diretamente “para os professores eruditos de musicologia” para a resposta de possíveis críticas relacionadas a capacidade (ou incapacidade) de um professor jesuíta em escrever sobre a música prática. Veja-se:

É verdade, músico não é de forma algum meu trabalho, e nunca foi, principalmente em um estabelecimento que está distante da minha religião. No entanto, vocês não podem me condenar como *ἀμουσος* [não musical] porque não ensinei o básico às crianças como professor, porque não conduzia o público na igreja como regente coral, porque em minhas composições não me retratei como um servo assalariado por causa do lucro. Esses adversários não me parecem conhecer as leis da lógica. Eles não sabem que sua objeção é extremamente ruim e, pela lógica, ridícula (Kircher, 1650, p. XXIII)<sup>6</sup>.

Ademais, a ligação de um autor como Kircher com o alto clero e com membros de grande destaque da sociedade civil, incluindo aqui o próprio Papa, o comando da Companhia de Jesus e os imperadores do Sacro Império Romano-Germânico Fernando III e Leopoldo I, possibilitou não somente o financiamento da publicação da *Musurgia*, como também a sua distribuição ao redor de todo o mundo, tanto na Europa quanto em locais distantes de ação missionária jesuítica, como o Brasil e a China, disseminando, desse modo, as preceptivas e os dogmas sobre a música aprovados pela cúria por todo o planeta.

### ***Musica poetica*: os tratados de música no mundo germânico luterano**

Ainda que Kircher também tenha ressaltado, como visto acima, que o estudo da música teórica isolado não seria suficiente para a formação do *Músico Perfeito*, sendo necessário pelo menos uma atenção mínima a questões práticas, é possível afirmar que a tratadística musical luterana possuía um caráter significativamente menos especulativo e mais prático que em comparação aos escritores ligados às universidades medievais e à Igreja Católica.

Embora, por um lado, permanecesse inquestionável que Athanasius Kircher tivesse procurado conciliar a música prática com a tradição da música especulativa medieval, possibilitando, desse modo, uma discussão mais aprofundada sobre os diferentes métodos de composição musical que existiram e que existiam ao redor do mundo, por outro lado os tratadistas do mundo Reformado não se limitaram a uma simples adaptação da orientação medieval das artes liberais e propuseram, no lugar disso, novas preceptivas para o estudo da música prática e da composição baseadas nos preceitos e na terminologia da retórica e poética clássica, ou seja, com base em autoridades greco-romanas como Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

A partir desta ruptura em relação ao ensino único da música como parte inseparável do *quadrivium*, os tratadistas luteranos criaram uma nova disciplina autônoma dedicada à composição musical, que passou a ser nomeada *musica poetica*. Segundo Mônica Lucas:

O estudo da *musica theoria* era objeto do estudo musical das universidades, ao passo que as preceptivas utilizadas nas escolas reformadas se concentravam no ensino dos elementos referentes à prática musical. Ainda no séc. XVI estes mesmos tratados escolares passam a descrever uma terceira subdivisão, intermediária entre as duas anteriores: a *musica poetica*. [...] Nestes tratados, a inserção desta terceira distinção serve para justificar a atenção dispensada por seus autores a elementos da composição musical, e sua aproximação com princípios da oratória (Lucas, 2014, p.82).

É possível dizer que o surgimento desta nova disciplina no currículo pedagógico das *Lateinschulen* esteve intimamente conectado com a importância da música para os luteranos já desde Lutero, sendo a música, na realidade, considerada parte essencial da formação teológica e ética dos cidadãos, estando atrás apenas do estudo das escrituras e das línguas clássicas. Por conta da posição de destaque da música, diversos tratados passaram a ser escritos, ainda no século XVI, no intuito de resolver problemas técnicos e práticos relacionadas à elaboração e à execução de obras para a celebração regular do culto nas igrejas luteranas.

Entretanto, mais que simplesmente compor e executar de acordo exclusivamente com os próprios ouvidos, a função social desempenhada pelos músicos luteranos os obrigava a aterem-se ao texto e ao conteúdo teológico das obras executadas, assim como à inteligibilidade destas para os diferentes públicos que poderiam escutá-las. Para que tudo isso fosse possível, nota-se, principalmente a partir do século XVII, uma atenção especial dos tratadistas para questões relacionadas à composição musical, em especial à aplicação de procedimentos retóricos.

Desse modo, músicos profissionais luteranos como Joachim Burmeister, Johann Mattheson e Heinrich Christoph Koch passaram a elaborar novos tratados baseados na “noção de que a música seja análoga ao discurso verbal, ambos sujeitos às regras da retórica, e de que sua finalidade seja ensinar, deleitar e mover o ouvinte, adequando-se às circunstâncias de público, ocasião e lugar” (Lucas, 2014, p.72).

Desse modo, diferentemente da produção de um acadêmico jesuíta como Kircher, os tratados escritos por estes músicos luteranos possuíam características e objetivos particularmente distintos, deixando de lado uma grande parte das preocupações contemplativas e dedicando a maior parte de seu escopo à problemas e soluções de ordem prática. Segundo Mattheson:

É preferível a todos e quaisquer tipos de ponderações e teorias aquele (tipo) que não se aprofunda demasiadamente em contemplações vagas e íntimas, deixando de lado a prática, mas sim que de imediato faça de sua intenção principal o uso e a utilidade reais. E neste caso que se relaciona de algum modo com a música (e ainda mais o compositor) deve elaborar sua própria teoria e contemplação (Mattheson, [1739] 1991, tradução Stefano Paschoal).

### A arte de tocar

Ainda um outro tipo de tratadística deste período foram as publicações sobre a arte de tocar um instrumento específico. Foi justamente esta espécie de tratados que a maior parte dos instrumentistas interessados pela performance historicamente orientada utilizaram e utilizam até hoje como base para a execução da *Música Antiga*.

Este uso mais frequente destas produções está relacionada, em grande medida, com o fato de que, enquanto os tratadistas ligados à tradição universitária e à *musica poetica* tinham como principais preocupações escrever sobre questões teológicas ou composicionais, focando suas atenções majoritariamente às partes da retórica (invenção, disposição e elocução) relacionadas à atividade de criação e elaboração das obras, observa-se nos tratados de músicos como Leopold Mozart (*Ensaio sobre uma escola de violino completa*), Carl P.E. Bach (*Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*) e Johann Joachim Quantz (*Ensaio sobre como tocar a flauta transversal*) um interesse por aquilo que na *Ars Rhetorica* é nomeada como *Actio*, ou seja, justamente à atividade performática em si.

Esta diferença no objetivo da escrita destes tratados faz com que a leitura de uma publicação como “*Ensaio sobre uma escola de violino completa*” (1756) seja muita mais direta e acessível ao leitor/músico contemporâneo do que em comparação com um tratado como a *Musurgia Universalis*, que envolve diversos temas teológicos e filosóficos do período. Ainda assim, é preciso que o músico contemporâneo tenha muito cuidado no estudo destes tratados para evitar erros anacrônicos e leituras imprecisas.

Embora Kircher e Mattheson, já tivessem relatado e discutido alguns problemas na performance relacionados à afinação, ao uso dos ornamentos adequados e à gestualidade, estes problemas permaneceram em segundo plano para estes autores. Outrossim, o principal público de seus tratados eram membros da *Republica Literaria*, das cortes, do alto clero ou compositores, enquanto os principais leitores dos tratados sobre como tocar violino, cravo ou flauta eram instrumentistas iniciantes ou já profissionais interessados em se aprimorarem em seus respectivos instrumentos.

Observamos aqui, portanto, um contexto sociocultural claramente distinto daquele relacionado à produção dos tratados de Athanasius Kircher, Joachim Burmeister e Johann Mattheson. Se antes víamos a importância primordial do contexto religioso, vemos, aqui, um contexto de produção essencialmente secular. Este fato nos ajuda a entender diversas diferenças como o caráter mais técnico e menos teológico dos tratados, assim como o foco na música instrumental em vez de grandes discussões sobre como representar de modo teologicamente adequado o texto através da música.

### Considerações finais

Este trabalho mostrou como os diferentes contextos socioculturais envolvidos na produção de cada tratado influenciam os objetivos de cada autor e, conseqüentemente, o próprio conteúdo de suas obras. Como demonstramos, tratadistas como Athanasius Kircher, ligados à tradição medieval e à Igreja Católica, procuraram ao máximo apoiar-se nas autoridades clássicas e medievais no intuito de fundamentar seus argumentos e posições e evitar, assim, colocações ou posicionamentos novos que pudessem ser considerados controversos dentro do ambiente universitário e religioso do período. Desse modo, mesmo ao abordar questões práticas, Kircher as mantém a todo o momento associadas a uma justificativa teológica especulativa.

Já no caso dos tratados ligados à *musica poetica* luterana, observamos como a necessidade de resolução de problemas práticos relacionados à responsabilidade dos musicistas luteranos em elaborar e executar regularmente peças com significados teológicos específicos e bem determinados levou uma quantidade significativa de

compositores a escreverem dando destaque a aplicação da retórica à composição. Por fim, vimos como os tratados sobre como tocar determinado instrumento se inserem num contexto secular que se distingue definitivamente daquele dos tratados elaborados por escritores jesuítas ou por compositores ligados à *musica poetica*.

Ainda assim, existiram naturalmente muitos outros tipos de tratados com outras especificidades fora os aqui mencionados: isto demonstra a necessidade de considerar, sobretudo, a época de concepção de um tratado e as especificidades da Música em cada um deles.

## Referências

- Bach, C. P. E. ([1753] 2009) *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Trad.: CAZARINI, F. Campinas.
- Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque era: from Monteverdi to Bach*. W.W. Norton & Company.
- Fludd, R. ([1617] 2020) *O Templo da Música*. Trad.: ZWILLING, C; MACIEL FILHO, L. Polar editorial.
- Hansen, J. A. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. Tereza, vol. 2.  
<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560/114160>
- Kircher, A. ([1650] 2018). *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Trad.: SCHEIBEL, G. (Roma, 1650). Leipzig: HMT Leipzig, 2018
- Lucas, M. (2014). *Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica*. OPUS, [s.l.], v. 20, n. 1, p. 71-94. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/103/93>
- Mattheson, J. ([1739] 1991) *Der vollkommene Capellmeister*. Bärenreiter
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violine schule*. Johann Jacob Lotter.
- Quantz, J. J. (1752) *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Johann Friedrich Voß.
- Wald, Melanie. (2005) "Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei sapientia". *Harmonie als Utopie. Untersuchungen zur Musurgia universalis von Athanasius Kircher* [Tese de doutorado, Universität Zürich].

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp (processo no 2021/01465-3). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Fapesp

<sup>2</sup> Para mais sobre o debate acerca da existência de um período barroco ver: HANSEN, João Adolfo. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. In: Tereza, vol. 2, 2001.

<sup>3</sup> Original: „Durch die Betrachtung der Weltenharmonie steigen wir höher hinauf und finden endlich im Einklang mit dem so wunderbaren und unfassbaren Organisten, in Gott, im Zentrum aller Harmonie süße Ruhe“.

<sup>4</sup> Original: Nur der ist ein vollkommener Musiker und kann ein solcher genannt werden, der Theorie und Praxis verbindet, der nicht nur komponieren, sondern auch von allem Rechenschaft geben kann. Um das mit einiger Würde zu bewältigen, sind Kenntnisse in fast allen Wissenschaften nötig, also der Arithmetik, Geometrie, der von den Proportionen der Töne, sowohl der Vokal- als auch der Instrumentalmusik als ihren praktischen Disziplinen, der Metrik, Geschichte, Dialektik und Rhetorik und schließlich die vollkommene Beherrschung der gesamten Philosophie. [...] Einige unterscheiden eine spekulative von einer praktischen Musik, daher wird auch der ein Musiktheoretiker genannt, der ohne die Wahrnehmung, allein mit der Vernunft beurteilt; Praktiker aber der, welcher einzig der Wahrnehmung anhängt und um die Ursache seines Tuns nicht weiß. Beide aber sind unzureichend. Tradução do autor, assim como todas as outras traduções, exceto onde indicado.

<sup>5</sup> Original: Auch in dieser Sache fehlt es also nicht an falschem Ehrgeiz, den man gemeinhin den Eigensinn der Sänger [morositas cantorum] nennt. Der ist bei einigen umso größer, je dümmer sie sind. [...] Man könnte beobachten, dass einige mit stark übertriebenen Bewegungen des ganzen Körpers den Rhythmus des Gesangs nachäffen. Einige recken bei jedem Intervall den Kopf in die Höhe, senken ihn dann wieder oder schütteln den Kopf und verrenken sich nach beiden Seiten. Was für Schauspieler! [...] Wenn dann bei denen noch die hässlichste Augenbewegung und verschiedene Verziehungen der Augenbrauen hinzukommen, kann man kaum sagen, unter welchem Spott, Gelächter und Hohn sie Musikstücke vortragen, mögen diese auch noch so schön und mit Talent komponiert sein.

<sup>6</sup> Original: Es ist wahr, Musiker ist keineswegs mein Beruf, ich war es auch nie, schon gar nicht in einer von meiner Religion entfernten Einrichtung. Trotzdem können sie mich nicht deshalb als ἀμύσιον [amusisch] verdammen, weil ich nicht den Kindern als Spiellehrer die Grundlagen beigebracht habe, weil ich in der Kirche nicht als Chorleiter das Publikum geführt habe, weil ich mich bei meinen Kompositionen nicht um des Gewinns wegen als Lohnknecht dargestellt habe. Solche Widersacher scheinen mir die Gesetze der Logik nicht zu kennen. Sie wissen nicht, dass ihr Einwand äußerst schlecht und nach der Logik lächerlich ist.

## A autoetnografia da Prática Interpretativa: um levantamento de Teses e Dissertações brasileiras

Rebeca Vieira  
PPGM UNIRIO

[bex\\_vieira@yahoo.com.br](mailto:bex_vieira@yahoo.com.br)

Resumo: A pesquisa artística tem o desafio de desbravar meios de investigação que resultem em conhecimento e enriquecimento cultural para a sociedade como um todo, sem perder a sua essência sensível, fomentando a descobertas e o diálogo entre este e outros campos de estudo. Nesse sentido, a Autoetnografia se apresenta como uma ferramenta metodológica potente, capaz de abarcar sentimentos, impressões e subjetividades envolvidas na experiência prática e no campo da pesquisa estética. O relato autobiográfico culturalmente localizado tende a contribuir significativamente para o conhecimento de determinada cultura, subtraindo de dada experiência elementos etnográficos, caracterizando assim a pesquisa autoetnográfica. Ao voltar nosso olhar para o campo da Música, podemos formular a seguinte pergunta: *Como a autoetnografia tem sido apropriada por pesquisas na área das Práticas Interpretativas no Brasil?* Com o propósito de discutir essa questão, apresento nesse artigo um levantamento do tema a partir de teses e dissertações a fim de obter o estado da arte no atual cenário.

Palavras-chaves: Autoetnografia; Pesquisa Artística; Práticas Interpretativas.

### The autoethnography of Interpretive Practice: a survey of Brazilian Theses and Dissertations

Abstract: Artistic research has the challenge of opening up means of investigation that result in knowledge and cultural enrichment for society as a whole, without losing its sensitive essence, fostering discoveries and dialogue between this and other fields of study. In this sense, Autoethnography presents itself as a powerful methodological tool, capable of embracing feelings, impressions and subjectivities involved in practical experience and in the field of aesthetic research. The culturally located autobiographical report tends to contribute significantly to the knowledge of a given culture, subtracting from a given experience ethnographic elements, thus characterizing the autoethnographic research. When turning our gaze to the field of Music, we can formulate the following question: *How has autoethnography been appropriated by research in the field of Interpretive Practices in Brazil?* With the purpose of discussing this issue, I present in this article a survey of the theme based on theses and dissertations in order to obtain the state of the art in the current scenario.

Keywords: Autoethnography; Artistic Research; Interpretive Practices.

### 1. Introdução

A pesquisa artística tem o desafio de desbravar meios de investigação que resultem em conhecimento e enriquecimento cultural para a sociedade como um todo, sem perder a sua essência sensível, fomentando a descobertas e o diálogo entre este e outros campos de estudo. Nesse sentido, a Autoetnografia se apresenta como uma ferramenta metodológica potente, capaz de abarcar sentimentos, impressões e subjetividades envolvidas na experiência prática e no campo da pesquisa estética.

O termo *autoetnografia* é utilizado para designar uma metodologia de pesquisa que envolve descrição e análise da própria experiência do pesquisador que é participante de alguma cultura, a fim de compreender as dinâmicas envolvidas naquela prática cultural. Para tanto, a autobiografia pode ser uma ferramenta útil para a autoetnografia, porém com algumas diferenças:

...enquanto a autobiografia é um relato dos principais acontecimentos da vida de um sujeito que a descreve, usando seus próprios critérios, a autoetnografia é um estudo da introspecção individual em primeira pessoa, que pretende jogar luz sobre a cultura a qual pertence o sujeito por meio de 'descrições culturais mediadas através da linguagem, a história e a explicação etnográfica' (Ellis; Bochner, 2000, p.742 apud López-Cano; San Cristóbal, 2014, p.139).

Desse modo, o relato autobiográfico culturalmente localizado tende a contribuir significativamente para o conhecimento de determinada cultura, subtraindo de dada experiência elementos etnográficos, caracterizando assim a pesquisa autoetnográfica. Tal relato pode revelar aspectos pessoais do sujeito pesquisador, gerando uma auto introspecção do seu próprio fazer; ou pode revelar aspectos inter-relacionais com outros sujeitos participantes do mesmo núcleo de práticas culturais, gerando uma introspecção interativa do seu fazer dentro de um grupo de práticas comuns; ou ainda, esse relato pode revelar como se dão as interações do sujeito pesquisador com objetos, instrumentos, textos e outros símbolos artísticos pertencentes à sua prática cultural.

A autoetnografia da prática artística se caracteriza não somente por relatar fatos passados como também por revelar o que se passa com o artista pesquisador durante sua investigação. Além do texto escrito, pode-se fazer uso de imagens, referência a outras obras de arte, metáforas, poemas, entre outros dispositivos artísticos que se articulem com o universo sensível do artista e que contribuam para sua pesquisa.

Ao voltar nosso olhar para o campo da Música, podemos formular a seguinte pergunta: *Como a autoetnografia tem sido apropriada por pesquisas na área das Práticas Interpretativas no Brasil?* Com o propósito de discutir essa questão, apresento nesse artigo um levantamento do tema a partir de teses e dissertações a fim de obter o estado da arte no atual cenário.

## 2. Autoetnografia em pesquisas brasileiras no campo da Música

Para realizar o levantamento de teses e dissertações brasileiras, utilizei o termo *autoetnografia*, para a busca em títulos, resumos e palavras-chaves em pesquisas no campo da música e outros afins. A busca dos trabalhos foi realizada no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). O resultado pode ser visto na lista descritiva das pesquisas no Quadro 1:

Quadro 1: Relação de Teses e Dissertações brasileiras com o uso da autoetnografia como ferramenta metodológica: título, ano de defesa, autor(a), orientador(a), programa e área de concentração, por ordem cronológica.

<p>Título: Como se fora brincadeira de roda: a ciranda da ludopoiese para uma educação musical humanescente (Dissertação, 2009).                  Autora: Maristela de Oliveira Mosca.                  Orientador: Prof. Dr. Edmilson Ferreira Pires.                  Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.                  Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: As cantigas de roda na creche Jardim Felicidade – cenário vivo para o “exercício do olhar” – um estudo autoetnográfico (Dissertação, 2011).                  Autor: Marco Aurélio Cardoso de Souza.                  Orientadora: Prof<sup>á</sup> Dr<sup>a</sup> Walênia M. Silva.                  Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais.                  Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Campos Textuais em dois processos colaborativos de criação na música contemporânea (Dissertação, 2015).                  Autor(a): Menan Medeiros Duwe.                  Orientador(a): Prof<sup>á</sup> Dr<sup>a</sup> Catarina leite Domenici.                  Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.                  Área: Práticas interpretativas.</p>
<p>Título: A guitarra elétrica na música experimental: composição, improvisação e novas tecnologias (Dissertação, 2015).                  Autor(a): André Lopes Martins.                  Orientador(a): Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes.                  Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo.                  Área: Composição.</p>
<p>Título: Aprendizagens Musicais nas interações sociais em práticas musicais coletivas (Dissertação, 2017).                  Autor: Carmelito Lopes Neto.                  Orientadora: Prof<sup>á</sup> Dr<sup>a</sup> Leila Miralva Martins Dias.                  Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia.                  Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Aspectos identitários da produção sonora na flauta: uma autoinvestigação (Tese, 2017).                  Autor: João Liberato.                  Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto.                  Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia.                  Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Sonata N. 1 para piano de Edino Krieger: construção de uma performance analiticamente informada (Dissertação, 2017).                  Autor(a): Keisy Peyerl Xavier.                  Orientador(a): Prof. Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros.                  Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Santa Catarina.                  Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: A construção da performance das <i>Seis danças romenas</i> de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo (Dissertação, 2018).                  Autora: Mariana do Socorro da Silva Brito.                  Orientadora: Prof<sup>á</sup> Dr<sup>a</sup> Catarina Leite Domenici.                  Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.                  Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Articulação e ornamentação nas <i>Sonatas K18 e K30</i> de Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico (Dissertação, 2018).                  Autor(a): Uaná Barreto Vieira.                  Orientador(a): Prof<sup>á</sup> Dr<sup>a</sup> Luciana Noda.                  Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba.                  Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo (Dissertação, 2018).                  Autor: Arildo Colares dos Santos.</p>

<p>Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Teresa Alencar de Brito. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas (Dissertação, 2018). Autor: Bruno de Souza Sanches. Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: NUO Ópera-Lab.: pela autoetnografia à trans-ópera (Tese, 2018). Autor: Paulo Maron. Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: Sonoridades da cena: a expressão musical no teatro épico do Coletivo de Teatro Alfenim (PB) (Dissertação, 2018). Autor(a): Mayra de Brito Ferreira. Orientador(a): Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Adriana Fernandes. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: Teoria da Composição Musical Virtuosa: uma teoria fundamentada nos dados (Dissertação, 2018). Autor(a): Edgard Felipe Alves dos Santos. Orientador(a): Prof. Dr. Flávio Santos Pereira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Brasília. Área: Composição.</p>
<p>Título: A criação como ferramenta pedagógica no ensino do piano: dando voz ao professor-compositor (Dissertação, 2019). Autor(a): Eduardo Dias de Barros Filho. Orientador(a): Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Carla Silva Reis. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A preparação para execução musical ao vivo: reflexões a partir de entrevistas com violonistas de excelência e de um estudo de caso autoetnográfico (Tese, 2019). Autor(a): Rafael Iravedra. Orientador(a): Prof. Dr. Daniel Wolff. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Estratégias Interpretativa para Improvisação em três Obras Contemporâneas para Violão Solo (Dissertação, 2019). Autor(a): Andrea Paz Munoz Silva. Orientador(a): Prof. Dr. Manuel Silveira Falleiros. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO) (Tese, 2019). Autor: Marcus Facchin Bonilla. Orientador: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sonia Maria Moraes Chada. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: Mulheres Percussionistas na Cidade de João Pessoa/PB: um estudo do grupo "As Calungas" (Dissertação, 2019). Autor(a): Elizangela dos Santos Garcia. Orientador(a): Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Eurides de Souza dos Santos. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: Actâncias Vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo (Tese, 2020). Autor(a): Ricardo Alexandre de Freitas Lima. Orientador(a): Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Regina Machado. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Educação Musical do Terreiro de Mãe Amara. (Dissertação, 2020). Autor(a): Tiago Sá Leitão dos Santos. Orientador(a): Prof. Dr. Sandro Guimarães de Salles. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Narrativas sobre a performance de repertório vocal e o processo interpretativo de Teu Nome, de Almeida Prado, sob o ponto de vista do pianista colaborador (Dissertação, 2020). Autor(a): Isabela Siscari Campos. Orientador(a): Prof. Dr. Angelo José Fernandes. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Área: Práticas interpretativas.</p>



<p>Título: O Barítono Ernesto de Marco e a canção no Brasil da primeira metade do século XX: da história e análise à prática (Dissertação, 2020).                  Autor(a): Daniela da Silva Moreira.                  Orientador(a): Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco.                  Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.                  Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Pandeiro de náilon: os estilos interpretativos de Bira Presidente e Carlos Café (Dissertação, 2020).                  Autor(a): Gustavo Surian Ferreira.                  Orientador(a): Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi.                  Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.                  Área: Musicologia.</p>

Encontramos 24 pesquisas entre Teses e Dissertações, resultante de uma produção acadêmica limitada aos últimos 11 anos; assim, a autoetnografia se apresenta como uma ferramenta metodológica recente nas pesquisas do campo da Música no Brasil. Entretanto, houve um aumento significativo no número de pesquisas nesse campo, observe a Figura 1:

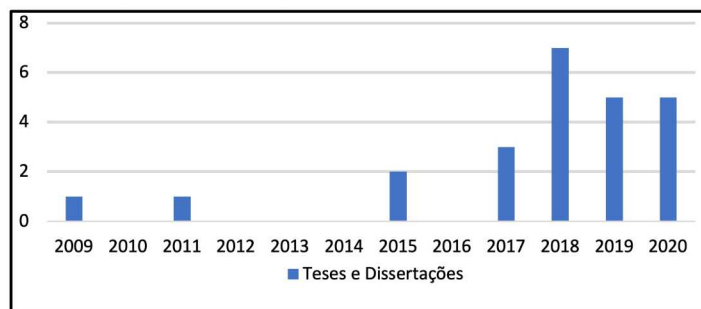


Figura 1: Gráfico da quantidade de Teses e Dissertações brasileiras com o uso da autoetnografia entre 2009 e 2020.

As pesquisas encontram-se distribuídas em 4 áreas distintas, como pode ser observado a seguir na Figura 2:

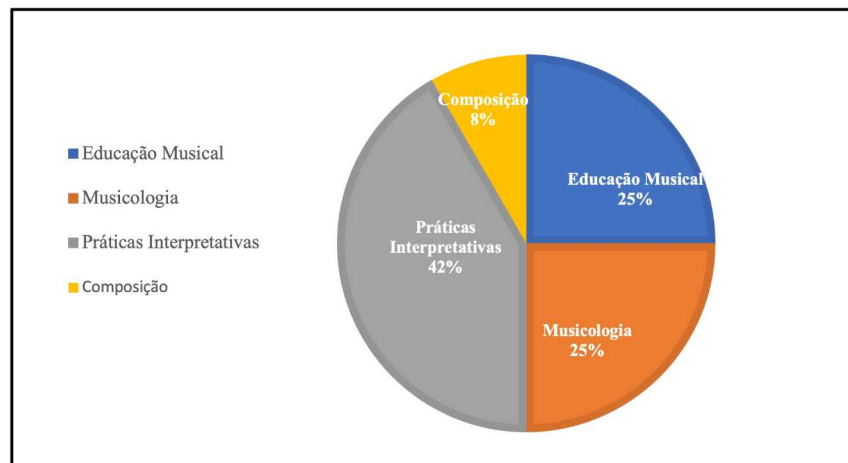


Figura 2: Teses e Dissertações que se utilizaram da autoetnografia divididas por área de concentração.

A área da Composição representa 8% do total das pesquisas encontradas com 2 dissertações; a área da Educação Musical representa 25% das pesquisas com 6 dissertações; a área da Musicologia representa 25% das pesquisas com 2 teses e 4 dissertações; e a área das Práticas Interpretativas representa 42% das pesquisas com 3 teses e 7 dissertações. Em especial, a área das Práticas Interpretativas nos interessa nesse momento.

### 3. Análise das Teses e Dissertações

A partir do levantamento apresentado, passarei a fazer uma análise das 10 pesquisas da área das Práticas Interpretativas com base na bibliografia consultada sobre a autoetnografia. Também destacarei as aproximações entre elas como o tipo de motivação de pesquisa e resultados obtidos.

Todas as pesquisas se utilizaram em algum momento da memória pessoal para registrar processos pessoais de construção da interpretação para determinada performance ou performances. Mas, como visto, a memória pessoal pode exercer funções diferentes dentro da mesma pesquisa. Observe a Figura 3:

Descritiva	Analítica	Crítica
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Liberato (2017)</li> <li>• Vieira (2018)</li> <li>• Lima (2020)</li> <li>• Campos (2020)</li> <li>• Moreira (2020)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Duwe (2015)</li> <li>• Brito (2018)</li> <li>• Castro (2019)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Peyerl (2017)</li> <li>• Iravedra (2019)</li> </ul>

Figura 3: Análise das pesquisas quanto à função exercida pela Autoetnografia

De modo geral, podemos identificar que em Liberato (2017), Vieira, (2018), Lima (2020), Campos (2020) e Moreira (2020) a memória pessoal tem função descritiva, compondo a pesquisa sobre sua trajetória de formação e vivências ou informando como foi feita a prática da performance; em Duwe (2015), Brito (2018) e Castro (2019) seus registros pessoais tem função reflexiva, dialogando com seus problemas de pesquisa e gerando novas ideias sobre o fazer artístico; já Peyerl (2017) e Iravedra (2019) fazem um projeto piloto a partir de outras etapas de suas pesquisas, utilizando a memória pessoal para registrar seus experimentos e/ou testar suas hipóteses.

Observe na Figura 4 e a análise a seguir quanto ao uso de estratégias metodológicas autoetnográficas nas pesquisas:

Memória pessoal	Auto-observação	Autorreflexão	Entrevista Autoetnográfica	Análise de artefatos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Todas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravações em áudio/vídeo:</li> <li>• Duwe (2015)</li> <li>• Peyerl (2017)</li> <li>• Brito (2018)</li> <li>• Iravedra (2019)</li> <li>• Castro (2019)</li> <li>• Campos (2020)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Todas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entrevista com pares:</li> <li>• Duwe (2015)</li> <li>• Liberato (2017)</li> <li>• Iravedra (2019)</li> <li>• Campos (2020)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Partitura:</li> <li>• Duwe (2015)</li> <li>• Peyerl (2017)</li> <li>• Vieira (2018)</li> <li>• Campos (2019)</li> </ul>

Figura 4: Análise das pesquisas quanto ao uso de Estratégias Metodológicas Autoetnográficas

A gravação em áudio e/ou vídeo foi utilizado por alguns pesquisadores como recurso auxiliar de registro. Duwe (2015) gravou seus processos criativos em parceria com os amigos em busca de informações sobre o fazer artístico; Peyerl (2017) fez gravações comparativas avaliando a interferência de seu estudo analítico em sua segunda performance; Brito (2018) registrou seus ensaios e performances para depois fazer uma análise comparativa entre estágio inicial e final da pesquisa; Castro (2019) gravou seus processos de estudos com a improvisação para posterior análise da incidência da criatividade; Iravedra (2019) utilizou a auto filmagem de sua performance como forma de treino em vésperas de uma performance ao vivo; Campos (2020) fez registros em áudio e vídeo dos ensaios com quatro cantoras em seus processos de preparação para a performance para posterior análises comparativas. Nessas seis pesquisas destacadas, o uso do registro em áudio e vídeo foram utilizados de modos diferentes, e isso mostra que a gravação é uma ferramenta versátil e hoje em dia de fácil utilização por estar ao alcance das mãos como no celular, por exemplo.

Em relação ao uso da entrevista como ferramenta metodológica, Duwe (2015) entrevista seus parceiros de trabalho sobre o processo criativo partilhado com ele; encontramos em Liberato (2017) a utilização de entrevistas semiestruturadas com seus professores a fim de colher informações para a sua autoetnografia; Iravedra (2019) entrevista outros performers de excelência para encontrar pontos em comum entre eles sobre suas estratégias na construção de uma performance ao vivo, pontos selecionados para um posterior projeto piloto; e Campos (2020) realiza entrevista aberta realizada com dois de seus pares, também pianistas acompanhadores, para reafirmar seus conceitos a respeito do papel exercido pelo pianista em diálogo como o cantor.

A partitura é objeto de investigação e ao mesmo tempo de questionamento para Duwe (2015) que pesquisou a interferência da partitura no processo criativo, seja da interpretação ou da composição. Ele chegou à conclusão de que em suas práticas interpretativas a partitura é um meio e não o fim da performance. Para Campos (2020) uma das primeiras etapas do estudo de um repertório vocal é ler, traduzir e interpretar a partitura, obtendo bons resultados no seu trabalho como pianista acompanhadora com quatro cantoras, auxiliando tanto na abordagem de questões técnicas quanto na compreensão do sentido interpretativo da obra em questão. De modo similar, Peyerl (2017) chega à conclusão de que uma análise prévia da partitura pode ser vantajosa e enriquecedora para o intérprete, principalmente a partir da pesquisa motivada. Vieira (2018) se utilizou da partitura como suporte de um mapa interpretativo pessoal aliado a outras fontes consultadas e às suas experiências pessoais, que em conjunto, corroboraram a construção de sua performance, ele vê na autoetnografia um modo de autoconhecimento do seu fazer artístico.

Liberato (2017) teve por objetivo investigar como se dá a formação da identidade artística e sonora do músico e dentre os resultados chegou à conclusão de que a identidade do instrumentista é forjada considerando as variáveis técnicas do instrumento com a mecânica do próprio corpo. O corpo e sua relação com o som moldada em performance foi objeto de investigação de Brito (2018), que entre seus apontamentos, afirma que corpo e música são indissociáveis, sendo a performance um marco de determinado estágio do seu desenvolvimento. Iravedra (2019) defende a necessidade de simular a performance para treinar o corpo a uma situação de teste/prova, não somente o corpo físico como também a memória e o emocional. Para ele, a prática da performance em situações informais contribui para uma preparação eficiente da performance musical ao vivo. Lima (2020) identifica uma forte influência da estética da Bossa Nova na construção do gesto interpretativo dos cantores da Nova MPB e ressalta a importância da pesquisa autoetnográfica para a compreensão e valorização de seu próprio gesto vocal e de compreendê-los dentro de uma tradição de prática vocal.

#### 4. Conclusão

Vimos no decorrer desta revisão que a pesquisa da prática artística é uma jovem aprendiz; isso pode ser confirmado ao voltar o nosso olhar para o campo da Música e mais especificamente para a área das Práticas Interpretativas, onde encontramos uma produção muito recente em pesquisas. A autoetnografia tem sido usada como ferramenta metodológica de modo crescente nas pesquisas, principalmente nos últimos três anos, porém ainda não se configurando como uma corrente ou tendência de determinado programa de pós-graduação, pois apesar de três pesquisas encontradas pertencerem ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, elas foram orientadas por professores diferentes e não conversam entre si ou fazem menção umas às outras. Outras três pesquisas foram defendidas entre 2019 e 2020, suponho não havendo tempo e espaço hábil de leitura, comunicação ou citação entre os trabalhos da mesma instituição.

Depois de realizada as análises sobre as pesquisas, identifiquei duas vertentes dentre os resultados obtidos com as investigações: de caráter pessoal, que pode ser ou não compartilhado com sua área de conhecimento; e a de caráter geral que pode ser aplicável em outras experiências. Acredito ser esse o principal desafio das pesquisas em Práticas Interpretativas que se utilizam da autoetnografia como ferramenta metodológica: fazer de sua autodescoberta uma descoberta que pode ser partilhada em outras experiências. A forma de conduzir a investigação, principalmente na análise dos materiais levantados, pode ser o diferencial.

#### Referências

##### *E-book:*

López-Cano, Rubén; San Cristóbal, Úrsula. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.

##### *Teses e Dissertações:*

- Brito, Mariana do Socorro da S. (2018). *A construção da performance das Seis danças romenas de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- Campos, Isabela Siscari. (2020). *Narrativas sobre a performance de repertório vocal e o processo interpretativo de Teu nome, de Almeida Prado, sob o ponto de vista do pianista colaborador*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- Castro, Andrea Paz Munoz Silva. (2019). *Estratégias Interpretativa para Improvisação em três Obras Contemporâneas para Violão Solo*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- Duwe, Menan Medeiros. (2015). *Campos Textuais em dois processos colaborativos de criação na música contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- Iravedra, Rafael. (2019). *A preparação para execução musical ao vivo: reflexões a partir de entrevistas com violonistas de excelência e de um estudo de caso autoetnográfico*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- Liberato, João. (2017). *Aspectos identitários da produção sonora na flauta: uma autoinvestigação*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia. Salvador.
- Lima, Ricardo Alexandre de Freitas. (2020). *Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

Moreira, Daniela da Silva. (2020). *O barítono Ernesto de Marco e a canção no Brasil da primeira metade do século XX: da história e análise à prática*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

Peyerl, Keisy. (2017). *Sonata N. 1 para piano de Edino Krieger: construção de uma performance analiticamente informada*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis.

Vieira, Uaná Barreto. (2018). *Articulação e ornamentação nas Sonatas K18 e K30 de Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.

*Sites:*

Catálogo de Teses e Dissertações da Capes. Disponível em <<http://capesdw.capes.gov.br/?login-url-success=/capesdw>> Acesso em: 20 jul. 2021.

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Disponível em <<http://bdtd.ibict.br>> Acesso em: 20 jul. 2021.

## Estratégias de improvisação por meio de cantigas de capoeira na iniciação em clarineta: uma abordagem pedagógica

Felipe Gomes de Freitas

Universidade Federal da Bahia - Doutorando

felipeclarinete@hotmail.com

Joel Luís Barbosa

Universidade Federal da Bahia

jlsbarbosa@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo trata da inclusão da improvisação na iniciação da clarineta. Ele apresenta um relato de pesquisa que teve por objetivo experimentar um conjunto de estratégias didáticas de improvisação em música (CEDIM) fundamentado na música da capoeira e voltado à iniciação do instrumento. A abordagem C(L)A(S)P de Keith Swanwick (1979) também embasou o CEDIM. O conjunto didático consiste em atividades que buscam, primeiramente, a internalização e memorização do acompanhamento rítmico e da melodia para, então, trabalhar a improvisação. A pesquisa utilizou-se do método qualitativo de pesquisa-ação, que contou com questionários aplicados antes e após as atividades didáticas. As melodias escolhidas para a pesquisa foram melodias conhecidas na prática da capoeira, Paranaê e Marinheiro Só, considerando o nível técnico dos participantes. Participaram da pesquisa três estudantes, entre 9 e 10 anos, do curso de musicalização do Conservatório de Música de Sergipe. Já o processo de análise e avaliação dos improvisos dos participantes foram fundamentados nos três princípios do livro *Ensinando Música Musicalmente* (Swanwick, 2003), com os critérios de avaliação oriundos de sua Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical também de Swanwick. Os improvisos foram analisados em dois aspectos: os parâmetros composicionais e os de performance. A análise dos improvisos e dos questionários indicou que o CEDIM promoveu uma ambientação favorável para os participantes trabalharem e desenvolverem sua criatividade musical coletivamente. Por fim, os participantes demonstraram possuir uma intuição musical para improvisar que questiona a ausência da improvisação na pedagogia convencional na iniciação da clarineta.

**Palavras-chave:** Improvisação, Clarineta, Pedagogia instrumental, Capoeira.

### Improvisation strategies through capoeira songs in clarinet initiation: pedagogical approach

**Abstract:** This article is about the inclusion of improvisation in clarinet initiation. This is a research report that aimed to experiment with a set of didactic methods of music improvisation (CEDIM) based on capoeira music and aimed at the initiation of the instrument. In addition to capoeira music, a pedagogical proposal by Swanwick, known as C(L)A(S)P (1979), also served to support the didactic approach. CEDIM consists of activities that seek, prioritizing the internalization and memorization of rhythmic accompaniment and melody, to then work on improvisation. The qualitative method of action research was used, which also included questionnaires before and after the didactic activities. The melodies chosen for the study were known tunes in the Capoeira practice, Paranaê and Marinheiro Só, considering the technical and musical levels of the participants. Three students, aged between 9 and 10 years, from the music education course of the state Music Conservatory of Sergipe participated in the research. The analysis and evaluation process of the research participants' improvisations were based on the three principles of the book *Teaching Music Musically* (Swanwick, 2003), with the evaluation criteria derived from his Spiral Theory of Musical Development. The students' improvisations were analyzed in two aspects: the compositional parameters and the performance ones. An analysis of the improvisations and of the questionnaires indicated that CEDIM promoted a favorable environment for participants to work and develop their musical creativity collectively. Finally, the participants demonstrated that they have a musical intuition to improvise that questions the absence of improvisation in conventional pedagogy in clarinet initiation.

**Keywords:** Improvisation, Clarinet, Instrumental pedagogy, Capoeira.

### Introdução

Este artigo tem por tema a inclusão da improvisação na iniciação da clarineta. Trata-se de um relato de pesquisa que testou uma abordagem didática voltada ao ensino da clarineta. O objetivo geral foi experimentar um conjunto de estratégias didáticas de improvisação em música (CEDIM) voltadas à iniciação da clarineta e fundamentadas na música da capoeira. A pesquisa investigou a seguinte questão: A aplicação do CEDIM desempenhou alguma função didática e/ou musical significativa na atividade de improvisação do iniciante em clarineta?

A literatura da educação musical advoga em favor da criatividade musical nas aulas de música, incluindo a improvisação. Desta literatura, vale citar a abordagem C(L)A(S)P de Keith Swanwick (1979), e a Filosofia Praxial da Educação Musical de David Elliott (1995). Elliott (1995, p. 170) afirma que "As implicações educacionais são claras. Em primeiro lugar, o ensino e a aprendizagem da improvisação devem incluir tanto a performance quanto a composição." Embora as propostas desses autores não estejam apresentadas especificamente para o

ensino da clarineta, elas estão diretamente relacionadas à formação musical. Contudo, na literatura sobre a pedagogia da clarineta são raros os materiais didáticos, abordagens didáticas e trabalhos de pesquisa que tratam da improvisação na iniciação da clarineta no Brasil. Dentre estes trabalhos, encontram-se o estudo de Tossini (2014) e o método Da Capo Criatividade de Barbosa (2010).

### Fundamentação Teórica

A música na capoeira está presente em toda a roda, determinando o desenvolvimento do jogo. Castro Júnior escreve:

Na roda de capoeira, não se canta por cantar: o canto tem sentido e significado. E o cantador canta a partir do jogo. No canto, acontecem dois momentos complementares: o primeiro momento, em que o cantador puxa o canto; o segundo é o refrão, no qual todos os participantes daquele contexto cantam em conjunto. (Castro Júnior, 2004, p. 147)

Além das cantigas, a música de capoeira se constitui pelas diversidades de toques. “O desenho rítmico-melódico dos berimbaus e dos outros instrumentos de percussão é chamado toque e serve para diferenciar jogos diferentes”. (Candusso, 2009, p. 95) Apesar da capoeira angola ter essa diversidade de toques, Candusso (2009) afirma que os toques mais frequentes são: Angola, São Bento Grande e São Bento Pequeno. Larraín (2005) salienta que as estruturas rítmicas executadas pelos pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque são idênticas em todos os toques.



Figura 1 - Estrutura rítmica do pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque.

Além da capoeira, a proposta C(L)A(S)P de Swanwick (1979) serviu para embasar o CEDIM. Em seu livro *A Basis for Music Education* (1979), Swanwick propõe que o ensino da música deve incluir Composição (*Composition*), Literatura (*Literature*), Audição (*Audition*), Aquisição de Habilidades (*Skill acquisition*) e Performance - C(L)A(S)P. Ele considera Composição, Audição e Performance como atividades centrais, e Literatura e Aquisição de Habilidades parâmetros secundários.

Para a análise dos improvisos foram utilizados três princípios do livro *Ensinando Música Musicalmente* (Swanwick, 2003). Ao identificar os três modos metafóricos da música, Swanwick (2003, p. 56) os descreve: “1. transformamos sons em melodias, gestos; 2. transformamos essas ‘melodias’, esses gestos, em estruturas; 3. transformamos essas estruturas simbólicas em experiências significativas”. Assim, ele propõe três princípios de ação que podem informar o ensino musical: 1) considerar a música como discurso; 2) considerar o discurso musical dos alunos; 3) fluência do início ao final. Ao discorrer sobre avaliação, o autor indica a sua Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical. Ele sugere considerar a música como metáfora e se concentrar nas “camadas externas visíveis em ambos os lados de cada transformação metafórica”. (Swanwick, 2003, p. 85) São quatro camadas com dois níveis cada, que sintetizam os critérios de avaliação para Composição, Performance e Audição:

#### Materiais

Nível 1 - reconhece (explora) sonoridades; por exemplo, níveis de intensidade, grandes diferenças de altura, trocas bem definidas de colorido sonoro e textura.

Nível 2 - identifica (controla) sons vocais e instrumentais específicos - como tipos de instrumentos, timbres ou textura.

#### Expressão

Nível 3 - (comunica) o caráter expressivo da música - atmosfera e gesto - ou pode interpretar em palavras, imagens visuais ou movimento.

Nível 4 - analisa (produz) efeitos expressivos relativos a timbre, altura, duração, andamento, intensidade, textura e silêncio.

#### Forma

Nível 5 - percebe (demonstra) relações estruturais - o que é diferente ou inesperado, se as mudanças são graduais ou súbitas.

Nível 6 - (faz) ou pode colocar a música em um contexto estilístico particular e demonstra consciência dos aparatos idiomáticos e processos estilísticos.

#### Valor

Nível 7 - revela evidência do compromisso pessoal por meio de um engajamento mantido com determinadas obras, intérpretes e compositores.

Nível 8 – desenvolve sistematicamente (novos processos musicais) ideias críticas e analíticas sobre música. (Swanwick, 2003, p. 92)

Assim como nesta pesquisa, diversos autores têm se baseado na Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick para avaliar alunos instrumentistas (França, 2000; Tourinho, 2001; França & Swanwick, 2002; França, 2004; Costa & Barbosa, 2015). França (2000) estudou a possibilidade de aplicação da Teoria Espiral como critério de avaliação para o ingresso no vestibular da Escola de Música da UFMG, e posteriormente (França, 2004) apresentou os resultados da pesquisa, referente à avaliação da performance de candidatas de piano no vestibular e no curso de bacharelado em música da UFMG. Em sua tese, Tourinho (2001), estudou a maneira como professores de violão avaliavam seus alunos em comparação com a Teoria Espiral. França & Swanwick (2002) realizaram um estudo sobre a aplicação da abordagem C(L)A(S)P com adolescentes, e utilizaram-se da Teoria Espiral para avaliar os aspectos Composição, Apreciação e Performance dos resultados. Costa & Barbosa (2015) elaboraram um modelo de avaliação de performance baseado na Teoria Espiral e verificaram sua aplicação com um grupo de professores de trompete.

### Metodologia

O estudo utilizou-se do método qualitativo de pesquisa-ação. Para Leon e Montero (2002 como citado em Sampieri, 2013, p. 514), a pesquisa-ação “é o estudo de um contexto social no qual ... o pesquisador ao mesmo tempo pesquisa e intervém”. Assim, o pesquisador é também o professor desta atual pesquisa.

A coleta de dados constituiu-se em quatro etapas: 1) revisão da literatura; 2) aplicação de questionário anterior às atividades didáticas; 3) aplicação do CEDIM com iniciantes em clarineta; 4) Aplicação de questionário após as atividades didáticas; 5) registro e transcrição das gravações das atividades didáticas, incluindo os improvisos. Foram realizadas cinco atividades semanais, com 50 minutos cada. Elas foram gravadas em vídeo e em registro escrito de campo.

### O experimento e os participantes

Foram três participantes da pesquisa, entre 9 e 10 anos de idade, do curso de musicalização do Conservatório de Música de Sergipe - CMSE. Eles tinham entre 19 e 24 meses de clarineta e seus nomes foram substituídos por pseudônimos.

Quadro 1 – Perfil dos participantes do Curso de musicalização. Fonte: Elaboração do autor.

Nome do participante	Idade	Tempo que toca clarineta
Daniel	9 anos	2 anos
Marcos	9 anos	1 ano e 7 meses
Evandro	10 anos	1 ano e 10 meses

Daniel iniciou seus estudos de clarineta na igreja e desde 2019 participa das aulas de clarinete no conservatório. Ele tem um irmão mais velho que toca bateria, baixo, guitarra e violão, mas eles não costumam estudar juntos. O aluno costuma estudar clarineta três vezes por semana e, em média, por uma hora. Ele também toca flauta doce há cerca de oito meses. Daniel é extrovertido e risonho, e se frustra quando tem dificuldade em tocar algum exercício ou melodia. Marcos começou a estudar clarineta no conservatório. Seu pai também estuda flauta transversal na mesma instituição e eles costumam tocar juntos. Ele estuda clarineta, em média, três vezes por semana e por cerca de meia hora. Antes de estudar clarineta, ele já tocava flauta doce há cerca de 5 anos. É um aluno aplicado, esforçado e costuma ser participativo nas aulas. Evandro começou a estudar clarinete na igreja. Seu pai toca sax-tenor e sua irmã teclado. Em casa, costuma tocar junto com o pai. Ele pratica clarineta quatro vezes por semana por cerca de 90 minutos. Ele ainda toca flauta doce há dois anos. É um aluno atencioso, estudioso e costuma ajudar os colegas. Em relação à improvisação, somente o Evandro respondeu que já havia tentado realizar.

### O CEDIM

O CEDIM consiste em atividades realizadas com iniciantes em clarineta, e busca, primeiramente, a internalização e memorização do acompanhamento rítmico e da melodia, para então trabalhar a improvisação. As melodias escolhidas foram Paranaê e Marinheiro Só, bem conhecidas na capoeira. A escolha considerou o nível técnico dos clarinetistas. Para o aluno internalizar o acompanhamento rítmico e as melodias, são realizadas práticas cinestésicas que combinam bater palmas, bater pés, gingar e cantar (sem partitura), primeiramente. Depois, aprende-se as melodias no instrumento “de ouvido”, as memoriza, e improvisa, com o uso de *playbacks*.

Os *playbacks* foram gravados em dó maior para a clarineta, em três andamentos e utilizando-se de voz, berimbau, pandeiro, agogô e atabaque.

### Os Improvisos

Os improvisos foram gravados e transcritos para serem analisados e avaliados, seguindo a proposta e os critérios de avaliação de Swanwick. Foram analisados 21 improvisos dos três participantes. A fim de demonstrar como se realizou o processo de análise e avaliação, estão incluídos dois exemplos, um com a música Paranaê e outro com Marinheiro Só. Abaixo segue o primeiro exemplo.

#### Daniel

Paranaê Atividade 1

Com playback Improviso de Daniel

♩ = 75

The musical score is presented in three systems. The first system shows the 'Solo 1' and 'Refrão 2' parts. The second system shows the 'Solo 1' and 'Refrão 2' parts starting at measure 10. The third system shows the 'Solo 1' and 'Refrão 2' parts starting at measure 19. The improvisation is marked with a forte dynamic (f) and includes a vibrato marking.

Figura 2 – Improviso de Daniel na música Paranaê (Atividade 1).

Este foi o primeiro improviso do Daniel. No primeiro momento, o Daniel se resumiu a tocar a nota sol 4 durante todo o tempo, tocando sempre forte na região aguda, em alguns momentos com *vibrato*. Para ele compreender em qual trecho do *playback* se realizaria o improviso, o professor indicava com as mãos durante a atividade. O Daniel também quis tocar o refrão após o segundo e terceiro trechos do solo, mas se perdeu na forma de quatro compassos e acabou adiantando o refrão. Talvez isso ocorreu porque o toque da capoeira pode confundir o iniciante, considerando que o segundo tempo do compasso é enfatizado. Assim que percebeu o erro, parou e aguardou a indicação para iniciar o improviso seguinte.

Juntando os três trechos de improvisação em uma única sequência melódica, provocada, intercalada e finalizada pela melodia Paranaê, nota-se um discurso coerente e fluído. Ele é composto de três partes: proposição, argumentação e conclusão. A proposição (c. 5-8) parece ser a unidade gerada da fusão entre um chamado e a nota sol 4. É como se o chamado clamasse pela atenção dos ouvintes para os atributos sonoros da própria essência que o constitui e que lhe dá vida simbólica, o som. A argumentação se dá pela continuação ao chamado (c. 13-15) e a finalização (c. 21-23) por um gesto conclusivo. O chamado tem um ritmo muito popular da nossa cultura que é composto por um som curto e anacrústico seguido por um longo e tético, intercalados por uma pausa curta, igualmente ao pé poético iâmbico. Essa figura rítmica é muito popular para chamar as pessoas ou à atenção delas. Além disso, o improvisador chama a atenção para os atributos do sol 4 com o uso de recursos expressivos da dinâmica forte e de vibrato. A continuidade lógica do discurso se dá por uma argumentação que consiste em intensificar a proposição. Ela é intensificada pelo aumento da atividade rítmica do discurso. A figura rítmica de duas notas do chamado é ampliada para 10 notas. A nota curta (semínima) que ocupava um tempo do compasso, agora é ampliada por uma sequência de nove colcheias, incluindo uma tercina, e ocupa quatro tempos, dois compassos (c. 13-14). Elas se direcionam à nota longa do compasso 15, o que mantém o movimento anacrústico-tético da proposição, porém amplificando o chamado. A continuidade e conclusão do discurso se dá no terceiro



trecho de improvisação pela finalização realizada com uma nota longa de três compassos (c. 21-23), um longo e conclusivo ponto final. A longa duração da nota final parece demonstrar também o encantamento do improvisador, tanto com os atributos da nota como com o prazer de tocá-la junto com a gravação em seu *début* improvisado.

Considerando os critérios de avaliação de Swanwick, observa-se que o improviso de Daniel corresponde ao nível 1 da camada material, no parâmetro da Composição. O aluno se preocupou em explorar o Sol 4 ritmicamente e sonoramente, ao variar os ritmos em cada trecho do improviso e usar os efeitos expressivos de forte e vibrato. Nesta primeira atividade, Daniel estava compreendendo em qual momento deveria improvisar com o *playback*.

No parâmetro da Performance, observa-se também elementos característicos do nível 1, pela preocupação que o aluno teve em controlar e manipular o som do Sol 4. Podemos observar isto em seu improviso, quando o aluno teve o interesse sonoro pelo timbre na nota aguda, demonstrando a evidência de prazer pelo próprio som diante da possibilidade de criar naquele espaço de tempo com o *playback*. Neste sentido, sua performance se insere no nível 1 do critério de avaliação de Swanwick.

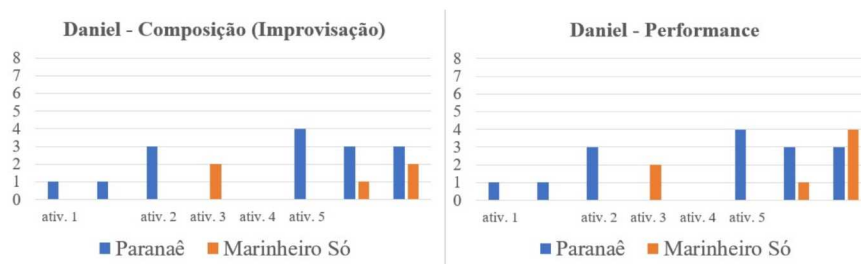


Figura 3 – Avaliação dos improvisos de Daniel durante as atividades.

Daniel participou das cinco atividades e improvisou em quatro. No decorrer das atividades de improvisação, ele teve considerável desenvolvimento, tanto no aspecto do improviso quanto da performance. Entretanto, observa-se que o aluno se desenvolveu melhor na música Paranaê. Inicialmente, os dois improvisos de Daniel na primeira atividade corresponderam ao nível 1 da camada material. Na atividade 2, o improviso de Daniel na música Paranaê correspondeu ao nível 3 da camada de expressão, quando ele passou a se utilizar da figuração rítmica do refrão de Paranaê para construir seus solos. Nesta atividade, foi sugerido aos alunos que tocassem o trecho do refrão na primeira e segunda vozes, que criassem improvisos baseando-se no ritmo do toque angola, e que imitassem algumas frases que o professor criou. Nos demais improvisos de Daniel, em Paranaê, observou-se também, características relacionadas à camada de expressão, entre o nível 3 e 4.

Já na música Marinheiro Só, os improvisos de Daniel estiveram relacionados à camada material, entre o nível 1 e 2. Nesta música, o participante teve mais dificuldade em improvisar por diversos motivos: 1) os trechos para improvisar eram mais curtos (dois compassos), dialogando com as respostas do refrão; 2) o andamento da música era mais rápido; e 3) a harmonia da peça era mais complexa, contendo três acordes. Entretanto, no seu último improviso em Marinheiro Só, no aspecto da performance, percebe-se que o participante teve um melhor rendimento no aspecto de Performance, se comparado ao aspecto da Composição. Isto se deve ao fato dele ter feito o uso de um tratamento de acentuação e articulação que refletia o toque Angola e o caráter da melodia de capoeira.

### Evandro

Segue o segundo exemplo do processo de análise dos improvisos.

Com playback

**Marinheiro Só**  
Improviso de Evandro

Atividade 5

The musical score is written in 2/4 time. It includes a 'Solo 1' part, a 'Refrão 2' part, and two systems of 'S. 1' and 'R. 2' parts. Chords G7, C, and F are indicated above the notes. The score is labeled 'Com playback' and 'Atividade 5'.

Figura 4 – Improviso de Evandro na música Marinheiro Só (Atividade 5).

Este improviso foi o último do Evandro. Ele tocou dentro do andamento, conseguiu criar frases dentro da métrica e coerentes com a música da capoeira. Evandro tocou algumas notas que não correspondiam ao acorde. Entretanto, se utilizou da figura rítmica do refrão para criar suas semi-frases e desenvolveu algumas variações rítmicas durante o seu improviso. Além disso, ele trabalha nos registros grave, médio e agudo do instrumento. Considerando o tratamento rítmico e de altura de notas, observa-se que seu improviso está relacionado à camada de expressão de nível 4, dos critérios de avaliação de Swanwick. Em termos de performance, Evandro demonstra que está familiarizado com a linguagem musical da capoeira. Ele tocou as repetições do padrão rítmico de maneira a enfatizar as duas colcheias do segundo tempo do compasso, executando-as mais forte e com duração plena em *tenuto*, em contraste com as durações curtas e dinâmicas mais tênues das notas do primeiro tempo. Observa-se nesta performance um discurso musical expressivo com desenhos melódicos que soam como uma redução da melodia cantada em alguns trechos. Sua performance também possui características expressivas do nível 4.

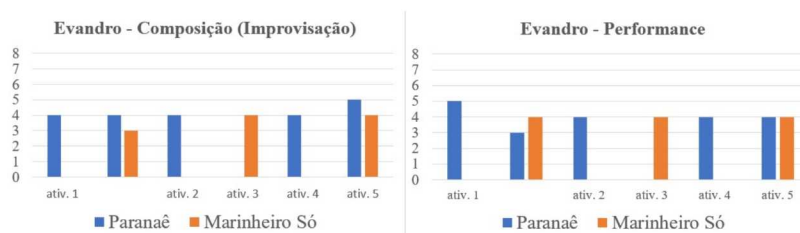


Figura 5 – Avaliação dos improvisos de Evandro durante as atividades.

Evandro participou das cinco atividades. Desde o início das atividades, ele fez improvisos criativos, mantendo-se em grande parte no nível 4 da avaliação, camada de expressão, tanto no aspecto da Composição quanto da Performance. Observou-se no participante uma criatividade musical intuitiva. Desde os primeiros improvisos na música Paranaê, quando ainda não tinham sido dadas sugestões de improvisação, Evandro já apresentava um discurso musical coerente ao criar frases simétricas de pergunta e resposta, além de utilizar elementos rítmicos variados e condizentes com a música de capoeira de maneira sistemática. Confrontando com as respostas de Evandro no questionário, observa-se que o aluno já havia tentado improvisar. Ele mencionou que para improvisar, tinha que criar algo dentro da escala da melodia.

Nas atividades seguintes, ainda na música Paranaê, Evandro passou a utilizar figurações rítmicas com variações semelhantes ao toque Angola. Em Marinheiro Só, ainda na atividade 1, Evandro fez o improviso se

baseando mais na melodia da parte solo. Já nas atividades 3 e 5, o participante se distanciou da melodia e passou a utilizar figurações rítmicas mais próximas do toque angola.

### Marcos

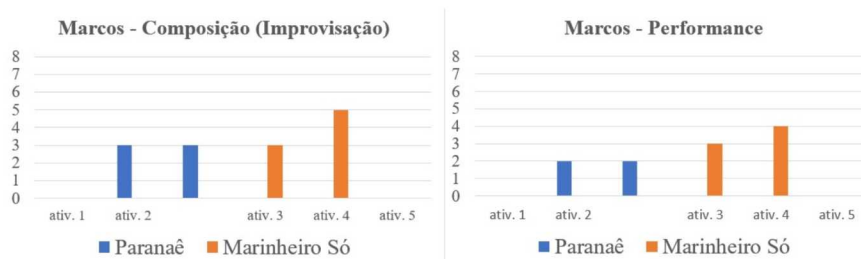


Figura 6 – Avaliação dos improvisos de Marcos durante as atividades.

Marcos participou somente nas atividades 2, 3 e 4. Através das respostas do questionário e durante sua primeira aula, observa-se que ele nunca havia improvisado antes, e imaginava o improviso como uma criação livre, sem regras. Em Paranaê, ele improvisou apenas na atividade 2 e por duas vezes, o que limitou a análise. Os dois improvisos tiveram mais liberdade rítmica e se relacionaram à camada de expressão de nível 3, expressão, quando já é possível encontrar evidências de construção de frases. Nestes improvisos, observa-se que o participante desenvolveu de forma intuitiva algumas frases, criando contornos melódicos por movimentos de graus conjuntos com as notas agudas dedilhadas com a mão direita. Esse uso de dedilhado diz respeito à parte organológica e idiomática do instrumento, o que se reflete em seus improvisos. O participante faz uso de uma digitação que domina facilmente para se experimentar no ato de improvisar. Entretanto, sua performance em Paranaê se relacionou ao nível 2, camada material, pois demonstrou mais preocupação pelo domínio técnico do instrumento do que pela expressividade.

Na música Marinheiro Só, ele realizou dois improvisos, um na atividade 3 e outro na 4. Foi possível observar um considerável desenvolvimento nos improvisos de Marcos, tanto no aspecto da Composição quanto no da Performance. Percebe-se que o participante obteve uma melhora em seus improvisos, quando passou a utilizar mais os ritmos da música de capoeira, e conseguiu memorizar a melodia. No improviso da atividade 3, ele usou apenas uma figura rítmica relacionada à melodia do refrão (três colcheias anacrústicas conduzindo para uma nota longa). Apesar da monotonia rítmica, ele criou contornos melódicos variados que mantiveram a imprevisibilidade e o frescor da linha melódica. Contudo, ele teve problemas com a harmonia. Em termos de Composição, seu improviso corresponde ao nível 3. A Performance de Marcos foi espontânea, seguindo a métrica do compasso e com execução fluente, o que corresponde também ao nível 3.

Na atividade 4, Marcos tocou a melodia várias vezes antes de improvisar. Além de expandir a proposta rítmica-melódica usada no improviso anterior, ele conseguiu improvisar dentro da harmonia. Os contornos melódicos foram por graus conjuntos, mais sinuosos e variáveis, e estruturantes em relação à forma, o que justifica o nível 5. Sua performance usou a articulação de maneira estrutural e fluida com o uso do *tenuto*, coerentemente à melodia, correspondendo ao nível 4.

### Considerações finais

Recapitulando a questão da pesquisa, podemos observar que o CEDIM promoveu uma ambientação favorável para os participantes trabalharem e desenvolverem sua criatividade musical coletivamente. Os improvisos demonstram que os participantes foram combinando, gradativa e coerentemente, os conteúdos musicais criados e a performance dos mesmos com as características do toque e das cantigas de capoeira. Sobre a experiência de terem participado da atividade, os alunos avaliaram-na como ótima. Além disso, Evandro informou no questionário que procurou estudar os improvisos fora das atividades. A análise dos dados indica a existência de uma intuição musical criativa latente nestes iniciantes em clarineta, possivelmente não aprendida e ensinada objetivamente. De onde vem seus procedimentos criativos? Será resultado de uma intuição musical formada por audições e práticas musicais? Qual a importância de provocá-la e trabalhá-la na práxis pedagógica? A evidência de que os participantes possuem uma verve musical ativa para improvisar constata a importância de incluir essa atividade na iniciação do instrumento, apontando, inclusive, a necessidade de mais pesquisas.

## Referências

- Barbosa, J. L. (2010). *Da Capo Criatividade*. São Paulo: Keyboard.
- Candusso, F. (2009). Capoeira angola, Educação Musical e Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros. (Tese de doutorado não publicada) Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Castro Junior, L. V. (2004). Capoeira Angola: olhares e toques cruzados entre historicidade e ancestralidade. *Revista Brasileira de Ciência e Esporte*, n. 2.
- Costa, M. C.; Barbosa, J. F. (2015). Avaliação da performance instrumental pelos professores de trompete: questões e desafios. *Per Musi: Revista acadêmica de música*, 31, 134–148.
- Elliott, D. J. (1995). *Music matters: A new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- França, C. C. (2000). A natureza da performance instrumental e sua avaliação no vestibular em música. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, 7, 121–132.
- França, C. C.; Swanwick, K. (2002). Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, 21, 5–41.
- França, C. C. (2004). Dizer o indizível?: considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. *Per Musi: Revista acadêmica de música*, 10, 31–48.
- Larrain, N. R. S. (2005). Capoeira Angola: música e dança. (Dissertação de mestrado não publicada) Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Sampieri, R. H. (2013). *Metodologia de Pesquisa*. Porto Alegre: Ed. Pendo.
- Swanwick, K. (1979). *A Basis for music education*. Londres: Routledge.
- Swanwick, K. (2003). *Ensinando música musicalmente*. Trad.: Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna.
- Tossini, R. B. (2014). Aprender improvisando: o papel da improvisação na aprendizagem da clarineta com crianças em 6 a 11 anos. (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Tourinho, C. (2001). Relações entre os Critérios de Avaliação do Professor de Violão e uma Teoria de Desenvolvimento Musical. (Tese de doutorado não publicada). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.

## *In Memoriam de Luis Siedler* para flauta e piano (1992) de Flávio Oliveira: Colaboração Compositor- Intérprete em busca de decisões interpretativas

Rafael dos Santos Marques  
UFRGS  
rafaelmarques.flauta@hotmail.com  
Any Raquel Carvalho  
UFRGS  
anyraquelcarvalho@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho apresenta um recorte da dissertação de mestrado apresentada em 2020 pelo primeiro autor com o enfoque na colaboração compositor-intérprete na obra *In Memoriam de Luis Taylor Siedler* para flauta e piano (1992) de Flávio Oliveira, em busca de decisões interpretativas. Será apresentada a colaboração com o compositor para a construção das decisões interpretativas através de entrevistas realizadas. As sugestões da colaboração, após reflexões, foram incorporadas à segunda performance da obra. O trabalho serviu para fundamentar as decisões interpretativas do primeiro autor, principalmente quanto aos aspectos relacionados à dinâmica, respeito ao silêncio e condução de frases. A importância do estudo crítico da obra com a colaboração do compositor como meio de compreender a peça são aspectos levantados na conclusão onde, ao final do trabalho, o compositor nos entregou uma nova edição da obra, contendo aspectos debatidos nas colaborações. Este trabalho vem a colaborar com a literatura para flauta transversal e música de câmara escrita por compositores do Rio Grande do Sul.

**Palavras-Chave:** Colaboração compositor-intérprete. Decisões interpretativas. Flávio Oliveira. Flauta transversal.

### *In Memoriam of Luiz Taylor Siedler* for flute and piano (1992) by Flávio Oliveira: Composer-Performer collaboration in search of interpretive decisions

**Abstract:** This research is a portion of a thesis presented in 2021 by the first author, which focuses on the composer-interpreter collaboration of the work entitled *In Memoriam of Luiz Taylor Siedler* for flute and piano (1992) by Flávio Oliveira, while making interpretative choices. The collaboration with the composer presented here will be those based on the interviews. The suggestions resulting from the collaboration were incorporated in the second performance of the work. This project served as a basis for the interpretative decisions, especially those related to dynamics, rests, and phrasing. The importance of the critical study of this work is discussed in the conclusion. A new edition of this piece was presented to the authors by the composer, based on aspects discussed during the collaboration. This study collaborates with the flute and chamber music literature written by composers from Rio Grande do Sul.

**Keywords:** Composer-Performer Collaboration; Interpretative decisions; Flávio Oliveira; Flute.

### **Introdução**

Flávio Oliveira (1944) nasceu em Santa Maria, Rio Grande do Sul, mas mudou-se para Porto Alegre com sua família no ano seguinte. Iniciou seus estudos e práticas musicais com Zuleika de Araújo Vianna. Por necessidade de uma formação integral, diplomou-se em grego e português na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou estudos em análise e composição musical com Armando Albuquerque, Esther Scliar e Willy Corrêa de Oliveira, dentre outros, e aperfeiçoou-se em piano e regência. Foi bolsista na Alemanha pelo Instituto Goethe e pela liga *Der Volkerfreundschaft/DDR* (1984-1985) e pelo CNPq (doutorado interrompido) na Boston University (1990). Como compositor, docente e intérprete tem participado de diversos eventos no Brasil e no exterior. Foi professor das disciplinas de composição, instrumentação e orquestração, fuga e história da música de 1986 a 1990 no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

O presente trabalho, um recorte da dissertação de mestrado apresentada em 2020 pelo primeiro autor no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tem como objetivo construir uma interpretação da obra *In Memoriam de Luis Taylor Siedler* de Flávio Oliveira para flauta e piano (1992), através da colaboração com o compositor, como meio de fundamentar as decisões interpretativas

e demonstrar como esta colaboração conduziu a uma revisão do texto definitivo da obra por parte do compositor do primeiro autor (flautista) ao escrever o trabalho.

A escolha da obra *In Memoriam* de Flávio Oliveira foi decorrente de um recital que assisti em Santa Maria, RS, durante o V Encontro Estadual de Flautistas do Rio Grande Sul com o duo composto por Raul Costa d'Ávila e Joana Cunha de Holanda, ambos docentes da Universidade Federal de Pelotas. No mestrado, entrei em contato com Flávio Oliveira, informando-o sobre o meu desejo de estudar esta obra, e que gostaria de realizar uma colaboração compositor-intérprete.

Oliveira dedica a peça ao flautista e amigo Luis Taylor Siedler como homenagem póstuma. Tendo em vista o caráter da obra, o trabalho investigou quais os processos compositivos que foram utilizados em *In Memoriam* para flauta e piano<sup>1</sup>, assim como influências e inspirações para a sua composição, através do contato com o compositor (colaboração).

A suíte *In Memoriam* foi escrita em 1992 em caráter de homenagem póstuma a Luis Siedler, motivada pelos momentos vividos pelo duo composto por Oliveira e Siedler. O Quadro 1 abaixo apresenta informações gerais da peça como o nome do movimento, a linguagem harmônica, número de compassos e instrumentação.

Quadro 1. Estrutura da obra *In Memoriam*, de Flávio Oliveira

Nome do Movimento	Linguagem Harmônica	Nº de Compassos	Instrumentação
I- Nênia	Não-tonal	46	Flauta Solo
II- Na Praia da Alegria	Tonal	16	Flauta e Piano
III- Na trilha de Qorpo Santo	Não-tonal	108	Flauta e Piano
IV- Na Memória	Tonal	27	Flauta e Piano

### Primeira Colaboração

O termo *colaborar* origina-se da palavra latina *collaboratus* que, conforme Webster (1989, p.289), significa “trabalhar, um com o outro”. Trabalhar colaborativamente requer vários elementos como diálogo, tempo, dedicação e confiança mútua e ao mesmo tempo exige a capacidade de aceitar crítica construtiva (John-Steiner, 2000; Barrett, 2014). Quando o compositor e intérprete se unem a partitura “poderão tecer o toque do intérprete com as intenções do compositor” (Budai, 2014, p. 37).

A primeira performance (de duas) realizada pelo primeiro autor, de *In Memoriam*, com a pianista Pamela Ramos, foi no dia 4 de novembro de 2019 no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS, sob a orientação artística do professor Dr. Leonardo Loureiro Winter. Para definir as decisões interpretativas, precisei estabelecer uma relação direta com a literatura, gravações e análise da obra ainda sem contato com o compositor.

No primeiro movimento, Nênia, Oliveira começa refletindo sobre o andamento que seria semínima = 60-66bpm:

Irei colocar aqui o metrônomo para ser exato [...] na primeira linha, primeira frase (c. 1-5) ela tem duas partes; eu não gosto de usar os conceitos de frase e semifrase [compositor solfeja os motivos]. No c. 1 são 3 tempos a nota Lá, e a semicolcheia deve ser mais lenta, pois esse é o motivo regente [compositor solfeja] que acaba com pausa, depois continua o segundo com esta variação [apojatura] do primeiro tema. (Oliveira, depoimento.11 de maio de 2020)

Oliveira chama a atenção especificamente para a duração das notas longas e explica sobre cada uma das frases, destacando a questão do andamento mais lento para que tais detalhes sejam percebidos com mais calma. Quanto à primeira performance, ele destaca:

Esse canto de morte, a flauta está cantando mesmo, e acabou que foi muito rápido, alguns aspectos acabaram não sendo percebidos; é uma meditação, mas mantém a métrica regente, a métrica global. (Oliveira, depoimento.11 de maio de 2020)

Quanto às dinâmicas de intensidade, Oliveira se refere a algo expressivo, cuidando do tempo: “*Lontano*, longínquo, decisivo, pouco *retardando*, o tempo é muito flexível. Levar em consideração o tempo e as nuances e as dinâmicas.” (Oliveira, depoimento.11 de maio de 2020) Ele destaca que o andamento da obra deveria ser mais lento para que os aspectos apresentados acima, como dinâmica e possíveis nuances, não passassem despercebidas.

No segundo movimento, Na Praia da Alegria, oferece sugestões no que diz respeito ao andamento e nuances, assim como informações quanto à interpretação. Oliveira começa afirmando que o andamento deveria ser de acordo com a fórmula de compasso estabelecida: “Tem um problema de andamento; ficou muito rápido, pois é a colcheia que é igual a 60, pensando realmente em 6/8, o que deveria ser mais lento, curtindo cada nota” (Oliveira, depoimento.11 de maio de 2020).

Sobre a questão do andamento, Oliveira apresenta algumas reflexões mais profundas sobre o que ele realmente gostaria de ouvir, citando estudos e autores famosos da literatura:

O quanto a lentidão é importante para que não ficasse uma valsa; é uma memória, o que fica não são fatos, nem a realidade; o que ficam são subdimensionamentos, o que foi muito estudado por Aristóteles. No

século XX na França de Mallarmé fala sobre a memória – o que fica em nós são as nossas hipérboles – tem muito de memorável; resumindo, são as memórias do que vivi (Oliveira, depoimento.11 de maio de 2020).

No terceiro movimento, Na Trilha de Qorpo Santo, Oliveira fala sobre as peças teatrais, a história de Qorpo Santo e peculiaridades de cada um dos temas que foram utilizados nas cenas das peças de Qorpo Santo. Também apresenta um pouco da história das peças e aspectos da performance realizados no recital de mestrado (primeira performance).

É a trilha que começa Mateus e Mateusa (casal de anciões); é a cena que inicia com dois idosos andando de uma forma bem marcante, metrônomo a 100. O tempo está bom, é só cuidar para não acelerar, para manter o humor quase que surreal, irônica. As apojaturas devem ser bem curtas; é uma peça bem encaixada com um contraponto imitativo, o que traz o cômico antigo (estrepônico) que não é ridículo, mas que lembra Roma (Oliveira, depoimento.11 de maio de 2020).

O compositor criticou a interpretação da segunda seção (seção B, segundo tema, compassos 34–52) por estar muito rápida, dizendo que não pode ser pensada como uma valsa, o que vem contra a cena interpretada na obra de Qorpo Santo:

O segundo tema tem um problema, não é uma valsa; é uma reminiscência dos dois personagens se lembrando da paixão da juventude, por isso, deve ser bem lenta [compositor solfeja] e tem um diálogo com o piano, bem lento e apaixonado (Oliveira, depoimento. 11 de maio de 2020).

Flávio Oliveira comenta que a terceira seção (seção C, compassos 53–72) deve ser interpretada semínima = 80 bpm, como se fosse algo quase metafísico: “No terceiro tema o tempo é 80, é algo delirante e não real, sonhador” (Oliveira, depoimento.11 de maio de 2020).

O próximo tema é pensado *Alla breve*. Está na cena em que acontece a dança do casal. O nome da peça é Lindo e Linda. Eles vão dançando e fazendo declarações de amor: algo patético e ridículo, pois o amor deles é proibido (há aí uma crítica social a costumes, etc.), pois a Linda é casada com outro personagem que, logo depois entra em cena, vestido de militar, desembainha a espada e acaba por matar Linda. Limpando o sangue da espada na manga do casaco da farda, ele olha o público e diz “Eis como Deus ajuda a quem trabalha”; isto em pleno 1862. O público ria muito neste momento (Oliveira, depoimento.11 de maio de 2020).

Neste movimento Oliveira apenas nos deu um panorama histórico sobre cada seção e nos chamou a atenção sobre questões de andamento. Sobre a interpretação, de uma maneira geral, não quis se manifestar, pois gostou de nossas decisões.

No quarto movimento, Na Memória, o compositor fez observações sobre a inspiração para Na Memória e comentou sobre alguns aspectos interpretativos:

O último movimento está muito lindo, não tenho o que dizer. Esse tema (harmonia) é um fantasma que aparece em muitas de minhas obras: recorrências para orquestra, noturno, movimento e variações e em diversas outras obras (Oliveira, depoimento.11 de maio de 2020).

Oliveira contou um pouco de como ele pensou esse movimento, tratando a flauta como um personagem, no caso, o flautista Luis Siedler: “Aqui a flauta cala e fica só o piano...a flauta morreu, se cala....uma despedida dele... é a partida; o título diz na memória que é a partida dele e agora sigo tocando sozinho...” (Oliveira, depoimento. 11 de maio de 2020).

## Segunda Colaboração

A partir das entrevistas com o compositor e os ensaios para a segunda interpretação foi realizado uma nova entrevista semiestruturada com o compositor (quarta entrevista), em junho de 2020, via Skype, devido a pandemia da Covid -19<sup>2</sup>. Esta interação teve como objetivo investigar como o compositor recebeu a segunda interpretação. Oliveira traz um ponto importante sobre a sua música e de como ele desenvolve o seu processo compositivo:

A música que escrevo corresponde ao que imagino, ao que eu escuto internamente, canto, toco, improviso, desenvolvo; meu processo de composição é bastante variável e plural. Contudo, nunca parto de modelos, padrões, teorias, fórmulas ou o que seja, dentro deste âmbito (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

No segundo movimento, Na Praia da Alegria, Oliveira elogiou a forma como foi apresentado este movimento e destaca a sua nova edição para este para que não fosse perdido nenhum aspecto de como ele a pensou:

Achei ótimo, mesmo, como vocês realizaram. Decidi escrever com mais clareza o que deve ser tocado pela flauta no primeiro compasso, ou seja, os ataques para cada um dos dois Mi naturais do primeiro compasso (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

Ele destaca a importância de realizar a obra no tempo proposto:

Fiquei muito emocionado com o *sentimento de reminiscência, de memória longínqua* [grifo dele] que vocês passaram tocando este movimento da suíte, que indiquei *Lontano*. Vale enfatizar o quão essencial é realizar o andamento com base na semínima valendo 60bpm. O resto é a emoção que “manda”. Parabéns!!! (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

Após esta conversa recebemos a nova partitura com alterações na notação, em específico do primeiro compasso de Na Praia da Alegria e pequenas alterações de dinâmica.

No terceiro movimento, Na Trilha de Qorpo Santo, o compositor acrescentou questões de andamento e comenta cada seção:

Semínima = 96 – 98 ca. *Alla Marcia: moderato e giocoso*. Neste primeiro movimento a indicação era semínima = 100. Observei que vocês começaram mais rápido do que 100, esta primeira parte. Depois, tiveram de desacelerar (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

Ele compartilha a reflexão que o fez realizar a modificação da partitura:

Considerando o que escutei, refleti e decidi modificar a partitura. A seguir, faço minha apreciação de alguns aspectos pontuais da realização que fizeram, aponto alguns aspectos a refazer, fazendo sugestões (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

Para o segundo tema Oliveira ressalta a importância de não pensar em valsa por ser uma reminiscência, o qual ele já na anuncia como será colocado em sua nova edição. Este trecho tinha apenas a indicação de metrônomo, com semínima valendo 60:

É essencial que o pulso seja mesmo a semínima valendo 60, como já tinha indicado, como base de andamento, pois não se trata de uma valsa lenta, mas sim, uma reminiscência. O compasso ternário, que até pode sugerir um “valseado”; não é o suficiente para indicar que esta parte seja tocada como uma valsa... Constará da partitura (que enviarei a vocês), neste segmento, a seguinte indicação: *semínima = 60 – Lentamente, come una ricordanza* (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

Como curiosidade, o compositor descreve a cena para a qual a trilha foi escrita:

Relato que este trecho alude à música de cena para a peça de Matheus e Matheusa (um casal de pessoas de bastante idade), de J.J. de C.L. Qorpo Santo. Neste momento, eles recordam seu romance lá na sua já “longínqua” juventude. Claro que nada disto, penso eu, interessa a quem vai realizar a música. Relato, repito, como ‘curiosidade’ (Colaboração com o compositor, 8 de junho de 2020).

Oliveira chama a terceira seção de *Andantino amoroso*, elogiando a forma como a executamos e destaca alguns aspectos de articulação, além de alguns detalhes que não foram observados:

Aqui mantive a indicação de metrônomo e acrescentei indicação de andamento e caráter: *Andantino Amoroso*. Acho muito bem realizada por vocês esta terceira parte, do movimento “Na Trilha de Qorpo Santo”. O trecho está lindo, mesmo (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

Conforme explica Oliveira, a terceira seção foi composto para a obra *As Relações Naturais de Qorpo Santo*:

Para ilustrar a vocês, também como curiosidade ... posso relatar que esta música fez parte da peça intitulada *As Relações Naturais*, do mesmo autor, a terceira peça, na ordem em que foram à cena as 3 comédias, em estreia mundial, lá no teatro do Clube de Cultura. Na cena em que toca esta música, “Mildona e Malherbe” estão de “amassos”- como se diz na gíria... estão “namorando”, digamos... - sobre um lindo sofá que, na cena, era um móvel misto de canapé antigo, sofá e divã... A cena era muito bonita! (Entrevista com o compositor, 8 de junho de 2020).

Flávio Oliveira alerta sobre o andamento da quarta seção:

Então, este andamento *Tempo de Walzer* do “Na trilha...”, deve ser sentido/pensado *alla breve*; por este motivo indiquei a unidade de compasso e não a unidade de tempo; por isto, a mínima pontuada = 52–56, (reitero: não passar de 56) (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

A curiosidade sobre onde a melodia estaria inserida dentro da obra teatral de Qorpo Santo é descrita:

Vale outro relato, como curiosidade. Esta valsa pertence à segunda peça apresentada na estreia mundial, cujo título é *Eu Sou Vida, Eu Não Sou Morte*, ou *Lindo e Linda*- dois títulos, sim, alternativos, segundo o autor. Os personagens, amantes, Lindo e Linda, uma relação amorosa proibida, dançam esta valsa apaixonadamente diante do tropeço de uma “punição divina” que se anuncia. Esta é uma dança impossível, uma valsa impossível de um amor impossível. Eis o caráter da valsa. Melhor ler a comédia inteira... (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

Novas alterações foram previstas por Oliveira:

Na partitura que reenviarei, fiz uns acertos na escrita, que logo verão. Um deles é tirar um sinal de *crescendo* entre parênteses no c. 86. Ainda, algumas hastes em acordes e indicações de quíalteras de três notas (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

Na Trilha do Qorpo Santo, Oliveira traz curiosidades como: onde cada seção está inserida dentro da obra de Qorpo Santo e onde foram escritas para a estreia mundial. Ele enfatiza questões de andamento com a visão na cena para qual o trecho foi escrito, o que nos ajuda a entender melhor a o movimento.

No quarto movimento, Na Memória, Oliveira destaca que não pode avaliar certos aspectos da interpretação, como as dinâmicas de intensidade, defendendo que certos aparelhos não absorvem tais elementos:

Excelente a interpretação de vocês!!! Se não comentei antes, como avisei, e não comentarei agora também as *dinâmicas de intensidade*, é (repiço) porque a maioria dos aparelhos de gravação das câmeras, dos celulares e outros, trabalham com o que tecnicamente se chama de compressores que achatam as *dinâmicas de intensidade*, isto é, não registram as suas nuances, tais como *crescendi, decrescendi, pp, p, mf, f e ff*. Sei que todo mundo sabe disto; contudo, como eu deveria comentar a interpretação, refaço a ressalva de que não posso avaliar as dinâmicas de intensidade, pelo menos no que concerne a este espectro de consideração (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

O compositor agradece tudo o que foi debatido em nossas conversas:

Quando compus a música não pensei em nada disso. No mais, aprendi bastante neste trabalho que me tomou bastante tempo para elaborar e refletir. De passagem, agradeço-te a oportunidade que me dá de refletir sobre meu próprio trabalho de criação, meu processo criativo e também pela chance de quem sabe, escrever “melhormente” a partitura de in memoriam (Oliveira, depoimento.8 de junho de 2020).

Aqui o compositor destaca a falta de equipamentos para realizar uma gravação profissional para poder analisar o material enviado. Nossa intenção era de realizar uma gravação em estúdio, mas devido à pandemia



esta hipótese foi descartada. Os equipamentos utilizados para a gravação foram um gravador Zoom para o áudio e dois celulares para a imagem. Todo o processo foi gravado em uma tarde dentro das regras de distanciamento dos músicos exigidos pela OMS (Organização Mundial da Saúde) em meio à pandemia do Covid-19.

### Conclusão

O presente artigo apresentou um recorte da dissertação de um trabalho de colaboração compositor-intérprete, no qual foram apresentadas decisões interpretativas para a obra *In Memoriam* de Flávio Oliveira. Estas decisões foram obtidas através de entrevistas, ensaios, reflexões, análises e duas performances, onde o compositor colaborou com sugestões e críticas para a interpretação da obra.

O trabalho contou com duas performances e duas colaborações em forma de entrevistas, respeitando as normas diante da pandemia do Covid-19. O compositor apresentou as histórias e motivações que o levaram a compor esta obra. Foram apresentadas as reflexões dos intérpretes (flautista e pianista), assim como debatidas as dúvidas de como interpretar a obra.

A colaboração com o compositor contribuiu para expandir os meus conhecimentos de uma obra com a interação do compositor e poder “experimentar” esta experiência. Nicolls (2017) afirma que é possível fazer a colaboração “funcionar”. A autora comenta que, mesmo que a obra já esteja pronta e o intérprete a estuda para tocar para o compositor, existe espaço para a colaboração, uma vez que “a interpretação humana é acrescentada à partitura musical bidimensional” (Nicolls, 2017, p. 114). Para ela, trazer vida à uma obra já é um grande benefício. Este trabalho serviu para fundamentar as minhas decisões interpretativas, principalmente quanto aos aspectos relacionados à dinâmica, respeito ao silêncio e condução de frases. Existe o propósito de continuar este trabalho de colaboração a partir da nova edição apresentada por Oliveira através de uma nova gravação quando as condições impostas pela pandemia assim nos permitir.

Como consequência do ciclo de conversas, entrevistas e performances com o compositor, Flávio Oliveira nos presenteou com uma nova edição da obra, a fim de melhorar a compreensão de aspectos debatidos nas colaborações. Tal edição não existiria sem o trabalho aqui realizado entre os instrumentistas e o compositor. Portanto, nosso trabalho teve um impacto que contou com uma ação do compositor.

### Referências

- Budai, Izabella B. (2014). *The flutist as co-creator: composer-performer collaboration in the flute music of Hungary*. Tese (Doutorado em Música). University of Toronto.
- John-Steiner, Vera. (2000). *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press.
- Kennedy, Michael. (1985). *The Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press.
- Nicolls, Sarah. (2017). Collaboration: Making it work. In: Clarke, F. Eric; Dofmann, Mark (eds.), *Distributed creativity: collaboration and improvisation in contemporary music*. New York: Oxford University Press, p. 114-115.
- Oliveira, Flávio. Depoimento. [13 de dezembro de 2019], [11 de maio de 2020] e [08 de junho de 2020]. Porto Alegre: Arquivo pessoal. Entrevista concedida a Rafael dos Santos Marques.
- Marques, Rafael dos Santos. (2021). “ *In memóriam de Luis Taylor Siedler para flauta e piano (1992) de Flávio Oliveira: Colaboração Compositor- Intérprete em busca de decisões interpretativas*; Porto Alegre. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>1</sup> A obra será referida apenas como *In Memoriam*.

<sup>2</sup> Pandemia estabelecida pelo Coronavírus que assolou o país no ano de 2020 impedindo de tais atividades como aglomeração, ensaios e atividades performáticas em conjunto ser realizadas. Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS). O Covid-19 é uma doença causada pelo coronavírus, denominado SARS-CoV-2, que apresenta aspecto clínico variando de infecções assintomáticas a casos graves (BRASIL).

## Anotações em partituras como estratégia de aprendizagem: estudo-piloto com cinco estudantes-flautistas de graduação

Dainer Schmidt<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
dainer2005@gmail.com

Leonardo Loureiro Winter

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
leonardo.winter@ufrgs.br

**Resumo:** A presente pesquisa apresenta resultados de um estudo-piloto que investigou anotações em partituras como estratégia de aprendizagem por cinco estudantes de graduação em flauta transversal de uma instituição federal de ensino superior brasileira. Os referenciais teóricos utilizaram os trabalhos de Weinstein & Meyer (1986), Nielsen (1999), Hallam (1997) e Winget (2006, 2008) sobre estratégias de aprendizagem e anotações na partitura. A metodologia da pesquisa se processou através coletas das anotações realizadas pelos participantes durante a prática individual de estudo e preenchimento de questionário *online*. Como resultado, a pesquisa aponta para as utilizações assistemática e idiossincrática de anotações, associadas a representações mentais e cognitivas individuais no estudo da obra. Anotação é uma ferramenta documental na estratégia de aprendizagem e construção interpretativa dos participantes.

**Palavras-chave:** Anotações em partituras. Estratégias de aprendizagem. Construção Interpretativa. Performance Musical. Flauta transversal

### Annotations on scores as learning strategy: pilot-study with five undergraduate students-flutists

**Abstract:** The present research presents results of a pilot-study, that investigated annotations on scores as learning strategy of five undergraduate students in flute of a federal institution of superior learning. The theoretical references used the works by Weinstein & Meyer (1986), Nielsen (1999), Hallam (1997), and Winget (2006, 2008) on learning strategies and annotations on score. The research methodology was processed through the collect of annotations done by the participants during the individual practice, and the filling out of an online survey. As a result, the research points to the unsystematic and idiosyncratic usage of annotations, associated with individual mental and cognitive representations in the study of the musical piece. Annotation is a documental tool in the learning strategy and interpretative construction of the participants.

**Keywords:** Annotations on Score. Learning Strategies. Interpretative Construction. Musical Performance. Flute

### Introdução

Estratégias de aprendizagem são utilizadas por performers durante o estudo e preparação de uma obra musical. Para Weinstein & Meyer (1986, p. 315), estratégias de aprendizagem são:

comportamentos e pensamentos em que um aprendiz se envolve durante a aprendizagem e que se destinam a influenciar o processo de codificação. Assim, o objetivo de qualquer estratégia de aprendizagem pode ser o de afetar o estado motivacional ou afetivo do aluno, ou a maneira como o aluno seleciona, adquire, organiza ou integra novos conhecimentos<sup>2</sup>. (Weinstein & Meyer, 1986, p. 315)

Nielsen (1997, 1999), ao pesquisar sessões de estudos de organistas, observou que estes realizavam categorização e anotações na partitura como estratégias para organizar o material a ser aprendido. Para Nielsen (1999, p. 286), a primeira estratégia de aprendizagem seria seccionar e selecionar seções de uma obra, facilitando o trabalho pormenorizado destas, e identificou as anotações em partituras como estratégia de aprendizagem<sup>3</sup>. As anotações na partitura, permitem com que sejam relacionadas informações consideradas relevantes ou que necessitam ser realçadas na partitura e que auxiliem a construção interpretativa da obra. Nesse processo, quanto mais detalhadas forem as anotações, mais possibilidades de estabelecer relações, guias e sinalizações durante o processo interpretativo.

Hallam (1997, p. 95), ao pesquisar como músicos aprendem uma obra nova em seu repertório, também identifica a utilização de estratégias de anotações na partitura por parte dos intérpretes. Suzuki & Mitchell (2021, p. 13) ao registrar em áudio e vídeo o estudo de duas obras por estudantes-pianistas de uma universidade australiana, observaram que os estudantes utilizaram estratégias, incluindo anotações na partitura, enquanto não praticavam ao instrumento. Portanto, anotações na partitura representam estratégias e decisões interpretativas adotadas pelos performers, constituindo em um documento do processo de construção interpretativa e que irá culminar na performance musical. Pesquisas nesta temática incluem o estudo da partitura por parte de regentes (Gazineo, 2019) e a observação de ensaios de grupos musicais (Winget, 2006, 2008; Payne & Schuiling, 2017). Winget (2008, p. 1883) após observar, coletar partituras anotadas e realizar entrevistas, propôs uma categorização das anotações. Estas podem estar vinculadas à: a) sua modalidade – textual, simbólica ou numérica; b) sua função geral: técnica, técnica-conceitual ou conceitual; c) seu tipo ou função específica: arcada, digitação, articulação, tempo, dinâmicas, emotivo, fraseado e assim por diante<sup>4</sup>. A realização das anotações segue o conceito

de que partituras musicais são “objetos-fim [...] artefatos, documentos ou ideias que ajudam pessoas [...] na conceitualização dos procedimentos do projeto-participante e objetivos [...]”<sup>95</sup> (Winget, 2008, p. 1890).

### Metodologia

O estudo-piloto, de caráter exploratório e abordagem qualitativa, investigou cinco (5) estudantes de Bacharelado em Música (habilitação: flauta transversal) de uma Instituição Federal de Ensino Superior (IFES) brasileira da região Sul. A amostra foi escolhida por conveniência e disponibilidade em participar da pesquisa. Os participantes do estudo-piloto foram contatados e sua aceitação em participar da pesquisa foi seguida da assinatura do termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) com preservação de suas identidades e utilização dos dados para fins exclusivos desta pesquisa. O perfil de cada participante (idade, declaração de gênero, semestre em curso em instituição formal de ensino, anos de estudo formal ou informal, vivências progressas com a flauta transversal e/ ou outros instrumentos e experiências em formações musicais) está elencado abaixo:

- Participante 1: 24 anos de idade; masculino; estudante de 4º semestre; vivência com a flauta transversal: 16 anos de formação formal em instituições de ensino, com iniciação musical em flauta doce; costuma tocar flauta doce e flauta transversal em grupos musicais orquestrais e de câmara;
- Participante 2: 27 anos de idade; masculino; estudante de 8º semestre; vivência com a flauta transversal: 8 anos de formação informal a partir de vídeos ou gravações/autodidata e 4 anos de formação formal em instituições de ensino; possui graduação em violão e vivências com o saxofone; costuma tocar em grupos musicais variados como orquestra, big band e grupos de choro;
- Participante 3: 36 anos de idade; masculino; estudante de 5º semestre; vivência com a flauta transversal: 17 anos de formação informal a partir de vídeos ou gravações/autodidata e 5 anos de formação formal em instituições de ensino;
- Participante 4: 22 anos de idade; feminino; estudante de 7º semestre; vivências com a flauta transversal: 10 anos de formação formal em instituições de ensino, com iniciação musical em flauta doce; costuma tocar em grupos orquestrais e de câmara;
- Participante 5: 27 anos de idade; masculino; estudante de 6º semestre; vivências com a flauta transversal: 9 anos de formação formal em instituições de ensino, que incluem teoria musical e prática coral; costuma atuar em grupos musicais vocais e orquestrais.

A coleta de dados se processou em duas etapas. Na primeira etapa, os participantes realizaram anotações nas partituras durante suas sessões de prática individual por 30 dias. As obras escolhidas pelos participantes, precisavam ser necessariamente novas em seus repertórios, com a condição de que deveriam ser parte integrante do repertório a ser apresentado ou registrado em aula, recital, concerto, prova ou sessão de gravação. Ao término deste período de aprendizagem, foi solicitado o envio de imagens fotográficas com as anotações individuais realizadas na partitura. Após o recebimento das partituras anotadas, foi disponibilizado *link* para questionário *online* em uma plataforma eletrônica.

Antes do preenchimento do questionário, os participantes foram instruídos a estarem em posse das partituras anotadas (de fotocópia com data de envio ao pesquisador), tendo em vista que poderiam continuar o estudo de seus repertórios após o período de coleta. O questionário *online* do estudo-piloto era constituído de 38 (trinta e oito) perguntas, divididas em três seções – sendo 25 (vinte e cinco) questões obrigatórias e 13 (treze) facultativas: entre múltipla-escolha, diretas, discursivas e de graus subjetivos (5 pontos em escala *Likert*) das respostas. As questões facultativas tinham como propósito fornecer espaço para os participantes justificarem as suas respostas às respectivas perguntas obrigatórias (múltipla-escolha, direta e de graus subjetivos) anteriores.

Na primeira seção, com 11 (onze) questões obrigatórias, foram levantados dados demográficos do perfil de cada participante: nome; *e-mail*; idade; gênero; local de origem; formação na flauta transversal; formação, atuações e vivências musicais; razão da escolha do instrumento; estudante ou profissional; e instituição que estuda ou atua profissionalmente. A segunda seção abordou as anotações realizadas nas partituras durante as sessões de estudo, sendo constituída por 20 questões (11 obrigatórias e 9 facultativas).

Sobre anotações, foi fornecido espaço aos participantes descrever e adicionar informações que julgassem relevantes, sendo abordadas as seguintes questões:

- utilização de partituras impressa e/ou eletrônica nas sessões de estudo;
- se utiliza anotações e em que grau (avaliadas segundo entendimento do participante);
- quais as finalidades das anotações utilizadas;
- se utiliza outros tipos anotações (mas que não constam nas partituras coletadas na pesquisa);
- se houve utilização de anotações características para instrumentistas-flautistas e/ou individuais;
- sobre a metodologia e técnicas de anotação utilizadas pelos participantes;
- sobre como as anotações auxiliaram o planejamento instrumental e a construção interpretativa.

Na terceira seção, constituída por 7 (sete) questões, sendo 3 (três) obrigatórias e 4 (quatro) facultativas, os participantes foram indagados sobre os métodos de aprendizagem de anotações (“aprende-se a anotar?”; “como aprendeu a anotar?”; “quem ensinou?”), além de ser fornecido espaço para manifestações adicionais sobre o questionário.

### Resultados e discussão

Nesta seção são apresentados os resultados ao questionário *online*. Os tópicos abordados foram:

- Quanto à utilização de partitura: os 5 participantes responderam utilizar partitura impressa; participantes 1 e 5 também fazem uso de partitura eletrônica.

Dentre as possíveis vantagens que a utilização de partitura eletrônica apresenta aos músicos, podemos aventar: a) quantidade quase ilimitada de armazenamento em um *tablet* e/ou ‘na nuvem’; b) transporte e mobilidade; c) edição e uso de ferramentas visuais (cores, símbolos, etc); e d) compartilhamento. Desvantagens que podem ser apresentadas: a) necessidade de utilização de equipamentos adicionais (caneta digital, estante, pedal *bluetooth*, etc); b) dificuldades de acesso aos equipamentos; c) eventual desconforto visual de leitura; d) custo de investimento. Por outro lado, dentre as possíveis vantagens de utilização de partitura impressa, podemos elencar: a) senso de posse física; b) eventual conforto visual na leitura; c) mobilidade e transporte. Entre as possíveis desvantagens na utilização da partitura impressa, citamos: a) armazenamento; b) possível deterioração na utilização ou perda no transporte; c) durabilidade do papel.

Indagados sobre a utilização de anotações em partituras, os 5 participantes responderam que fazem uso da estratégia. Quanto ao grau de utilização, classificados segundo o próprio entendimento, os participantes 3 e 5 classificaram utilizar pouco; enquanto os participantes 1, 2 e 4 afirmaram utilizar anotações. Questionados a justificar o grau de utilização de anotações, os participantes declararam que:

- Participantes 1 e 3 anotam o que julgam ser importante, embora o primeiro acrescente que possa variar o uso conforme a peça;
- O participante 2 considera que em sua prática, “[...] não existe uma metodologia estabelecida [...] existe uma inconsistência em relação à quantidade e tipos de marcação de uma obra para outra.”
- O participante 4 utiliza “[...] as anotações em situações de necessidade, quando preciso lembrar de um acidente, articulação, expressão e etc. – não faço anotações que não sejam utilitárias.”
- Para o participante 5, as anotações servem como um “[...] recurso estratégico de estudo (progressão de andamento, segmentação de sessões, trechos melódicos e fraseológicos visando a memorização [...]).”

Hallam (1997, p. 95) ao abordar estratégias de estudo afirma que, dentre as funções das anotações, está a de reduzir a carga da memória e a ansiedade<sup>6</sup>. Winget (2008, p. 1890), identifica duas possibilidades na anotação – músicos que anotam tudo, para não confiar na memória; e músicos que anotam menos, confiando em maior medida na memória – nesta escolha, a autora afirma que possa haver uma preferência pessoal intrínseca, ou seja, anotações possuem características idiossincráticas e pessoais<sup>7</sup>.

Os participantes, ao serem indagados sobre os tipos de anotações realizadas em partituras das obras escolhidas, responderam de maneira diversificada, embora tenham convergido em marcações de dinâmicas; sinais de respirações; destaque de trechos e notas (uso de símbolos); expressões (técnicas e interpretativas); etc.

Dentre as especificidades que pudemos constatar, o participante 1 realizou a segmentação de trechos para estudo como estratégia de aprendizagem para a resolução de problemas técnico-interpretativos: “estudar: trinados com resoluções / início” (orientações de aula e de estudo). Quanto às anotações, o participante 1 utilizou reguladores de crescendo e decrescendo (microdinâmicas), palavras “marcial” e “cantado” (expressões interpretativas) e a marcação seccional “B” (seção), conforme mostra a figura 1:

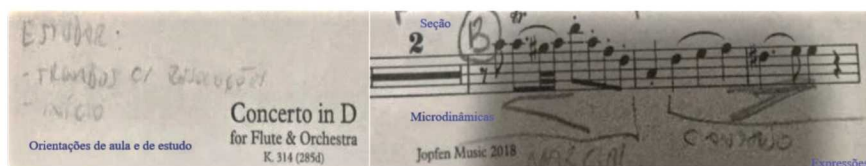


Figura 1: Anotações na partitura do Participante 1: Concerto para flauta e orquestra, KV 314, de W. A. Mozart, parte de flauta.

Quanto ao participante 4 e suas anotações, este afirma:

...palavras-chave de expressão, marcações de respiração, indicações de dinâmica, lembretes de acidentes, símbolos utilizados para ressaltar passagens críticas/difíceis [estes símbolos eram utilizados no momento de prática como pontos de referência], marcações de articulação, indicadores de afinação por meio de flechas,

palavras-chave de atenção [se o ritmo era delicado, se a articulação precisava de cuidados, etc]. Em alguns momentos utilizei pequenos desenhos representando expressões faciais para indicar alguma emoção. Também costumo fazer anotações referentes à forma musical [exposição, desenvolvimento...]. (Participante 4, questão n. 16 do questionário)

Na figura 2 são apresentadas as anotações do participante 4, realizadas na Sonata para flauta e piano de Prokofiev (parte de flauta), conforme mostra a figura 2 (abaixo):

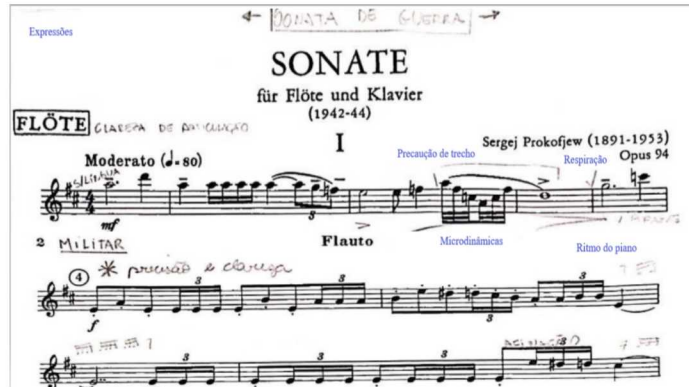


Figura 2: Anotações na partitura do Participante 4: Sonata em Ré Maior para flauta e piano de Prokofiev.

Quanto às categorias e funções, poderíamos classificar as anotações realizadas pelo participante 4 da seguinte maneira:

- técnicas – “clareza de articulação; sem língua”; “precisão e clareza”;
- precaução ou cuidados em um trecho: utilização de asterisco e texto;
- técnico-interpretativas: respiração e marcação do ritmo do piano, utilização de microdinâmicas fraseais;
- interpretativas – “Sonata de guerra; militar; vibrante”;

Winget (2008, p. 1883) identificou que os mais variados tipos de anotações possuem funções e graus de utilização diferentes, em três categorias: técnica, técnica-conceitual e conceitual, havendo maior ocorrência de anotações técnicas. A variedade de anotações apresentada pelo participante 4, pode denotar a natureza explícita das anotações, aliando às especificidades e utilidade de cada tipo de anotação: possibilidade de reutilização da partitura no futuro; utilização por terceiros; e interesse de conhecer anotações de músicos de excelência (Winget, 2008, p. 1889).

Quanto ao momento de realização da anotação (antes, durante ou depois do estudo), os participantes responderam:

- os participantes 1 e 3 responderam realizar anotações ‘durante o estudo’;
- os participantes 2 e 4, ‘antes e durante o estudo’;
- o participante 5, ‘após o estudo’.

Indagados sobre a utilização de técnica específica para anotar, o participante 2 relata que “...escreve o que precisa lembrar”; o participante 4 afirmou ser aleatória a realização de anotações. Winget (2006, 2008), dentre seus resultados traz a conclusão de que os músicos observados não foram ensinados em técnicas de anotação, embora a natureza explícita e significado específico das anotações. A autora levanta a hipótese de que embora possa não haver o ensino direto de técnicas, pelo fato de a partitura ser um ‘tipo de objetos-fim de formato *standard*’, os mesmos símbolos e palavras de anotações são utilizados em diversos contextos, tempo e espaços geográficos<sup>8</sup> (Winget, 2008, p. 1892).

Ao serem questionados sobre o grau atribuído de utilização de anotações em partituras na eventualidade de possuir o compromisso e o objetivo de tocar em recital, concerto, audição, prova, gravação ou em aula, os participantes 1, 2, 3 e 5 responderam que ‘utilizariam’; enquanto o participante 4 ‘utilizaria muito’. Em seguida, quando indagados sobre qual seria a justificativa ao grau de utilização declarado no questionário, os participantes tiveram diferentes percepções:

- o participante 1 afirmou que ao executar uma peça gostaria de “ler partituras mais limpas que permitem uma melhor clareza de pensamentos sobre o que já foi estudado”;
- o participante 2 afirmou que “quanto menos tempo para preparar, mais anotações e marcações acabo fazendo, visto que não terei tempo para memorizar todas as nuances [...] usando mais marcações em obras mais densas”;
- o participante 4 acredita que as anotações sejam “uma representação visual do processo de assimilação e estudo de uma peça [...] registrar este processo para que ele não se perca ou seja esquecido”.

O participante 2 traz à tona a necessidade de maximizar o uso do tempo durante a prática individual, podendo ser relacionado ao conceito de prática efetiva levantado por Hallam. Por sua vez o participante 4, credita à representação visual das anotações como preponderante na aprendizagem e na assimilação do texto musical, o que envolve o fator cognitivo.

### Considerações finais

A pesquisa apresenta resultados de um estudo-piloto que investigou anotações em partituras como estratégias de aprendizagem em cinco bacharelados em flauta transversal de uma instituição de ensino federal brasileira. Através da coleta da imagem fotográfica e das respostas a um questionário *online* foram investigados: a utilização de anotações, o uso de partitura eletrônica e/ou impressa, momento temporal da anotação (antes, durante e depois da sessão de estudo), grau e tipo de anotações realizadas pelos participantes, bem como as técnicas de anotações.

Embora os participantes da pesquisa tenham utilizado anotações nas partituras enquanto estratégia de aprendizagem, os resultados mostraram uma utilização assistemática e irregular das anotações. Pesquisas futuras se fazem pertinentes para investigar tanto a metodologia de anotação utilizada pelo músico em sua prática individual, quanto tipos e categorias de anotações em partituras. Metodologias poderiam ser elaboradas para desenvolver o processo de anotação em partituras, permitindo uma maior consistência e sistemática para a realização de anotações como estratégia de aprendizado do performer.

Anotações fazem parte do processo de construção interpretativa, estando associadas a representações mentais e cognitivas e às estratégias de aprendizagem de cada indivíduo. A realização de anotações é uma ferramenta documental na estratégia de aprendizagem e no processo de construção interpretativa do performer. Através dela, podemos compreender tanto as decisões interpretativas individuais quanto os aspectos textuais que necessitam atenção do performer, bem como sinalizar aspectos relevantes na construção interpretativa individual.

### Agradecimentos

O autor Dainer Schmidt agradece ao CNPq pela bolsa concedida.

### Referências

- Gazineo, L. M. (2019). "Conductors' Annotated Scores: A Comprehensive Study". [Doctoral Dissertation]. Available at [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/4807](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/4807)
- Hallam, S. (1997). *What do we know about practising? Towards a model synthesising the research literature*. In: Jorgensen, H.; Lehman, A. (Eds.), *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*, pp. 179–231. Oslo, Norway: Norges musikkhøgskole.
- Nielsen, S. G. (1997). Self-regulation of learning strategies during practice: A case study of a church organ student preparing a musical work for performance. In: H. Jorgensen and A. C. Lehmann (Eds.), *Does practice make perfect?* (pp. 109–122), N.M.H. publications 1997: 1. Oslo: The Norwegian State Academy of Music.
- Nielsen, S. G. (1999). Learning strategies in instrumental music practice. *British Journal of Music Education*, 16(3), 275–291. <https://doi.org/10.1017/s0265051799000364>
- Payne, E., & Schuiling, F. (2017). The Textility of Marking: Performers' Annotations as Indicators of the Creative Process in Performance. *Music and Letters*, 98(3), 438–464. <https://doi.org/10.1093/ml/gcx055>
- Suzuki, A., & Mitchell, H. F. (2021). What makes practice perfect? How tertiary piano students self-regulate play and non-play strategies for performance success. *Psychology of Music*, 03057356211010927. <https://doi.org/10.1177/03057356211010927>
- Weinstein, C. E. and Mayer, R. E. (1986). The teaching of learning strategies. In: M. C. Wittrock (Ed.), *Handbook of research on teaching* (pp. 315–327). New York: McMillan.
- Winget, M.A. (2006). *Annotation of Musical Scores: Interaction and use behaviors of performing musicians*. 2006. [Doctoral dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill].
- Winget, M. A. (2008). Annotations on musical scores by performing musicians: Collaborative models, interactive methods, and music digital library tool development. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 59(12), 1878–1897. <https://doi.org/10.1002/asi.20876>

---

<sup>1</sup> As traduções foram realizadas pelo autor.

<sup>2</sup> “Behaviors and thoughts that a learner engages in during learning and that are intended to influence the learner’s encoding process. Thus, the goal of any particular learning strategy may be to affect the learner’s motivational or affective state, or the way in which the learner selects, acquires, organizes, or integrates new knowledge.” (Weinstein & Meyer, 1986, p. 315)

<sup>3</sup> “Strategies to sort the learning material: a) to divide the piece into ‘working areas’ (larger sections) that are focused separately; b) to do markings in the score; c) to minimize patterns of movements to chords; d) to overdo movements; e) to isolate part movements in movements patterns as figurations based on chords”. (Nielsen, 1999, p. 286)

<sup>4</sup> “Primary analysis consisted of categorizing each annotation in three ways a) its mode: whether it is textual, symbolic, or numeric; (b) its general purpose: technical, technical-conceptual, or conceptual; and (c) its type, or specific purpose: bowing, fingering, articulation, timing, dynamics, emotive, phrasing, and so forth.” (Winget, 2008, p. 1883)

<sup>5</sup> “Boundary objects were defined above as artifacts, documents, or ideas that help people from different communities build a share understanding. As regards this research, the concept of boundary objects was useful in conceptualization of project-participant interaction procedures and goals [...]”. (Winget, 2008, p. 1890)

<sup>6</sup> “The reported purpose of marking information related to reducing the load on memory. For some musicians this also reduced anxiety.” (Hallam, 1997, p. 95)

<sup>7</sup> “[...] most musicians fell into one of two camps annotation-wise: those who do not like surprises and hence annotate everything, and those who prefer to rely on their memory and annotate far less. He thought this was simply a personal preference, and at face value, this seems true [...]”. (Winget, 2008, p. 1890)

<sup>8</sup> “*standardized-form type boundary objects*” (Winget, 2008, p. 1892)

## Performance e experimentação a partir de *Verano Porteño*, de Astor Piazzolla

João Morales

Universidade Federal de Minas Gerais / Bolsista FAPEMIG

jpqmoraes@gmail.com

Eduardo Campolina

Universidade Federal de Minas Gerais

edcampolina@hotmail.com

Este trabalho discorre sobre o processo de elaboração de uma performance experimental da obra *Verano Porteño*, de Astor Piazzolla (1921-1992). O principal referencial teórico utilizado é Paulo de Assis (2018), que trata sobre a experimentação na performance e os desdobramentos conceituais que a permeiam, a partir de uma metodologia de três etapas: (1) arqueologia; (2) genealogia; (3) problematização. Sabendo que esse tipo de construção deve necessariamente relativizar o aproveitamento dos diversos campos possíveis que trazem à tona outras extensões do sensível – artes plásticas, literatura, teatro, e outros – foram associados à obra de Piazzolla elementos provindos de universos não necessariamente sonoros. Destacam-se o poema *El Tango* de Jorge Luis Borges, o quadro *Juno* do pintor alemão Gerhard Richter, e trechos de um discurso teatral radiofônico do dramaturgo francês Antonin Artaud a respeito da remodelagem perceptiva do ser humano. Também são abordados aspectos referentes aos modos de exposição no contexto desse tipo de trabalho, com base nas discussões de Lucia D'Errico (2018). A performance experimental aqui descrita mescla assim substâncias heterogêneas, na procura de uma consistência que se apoie nos choques e ressonâncias possíveis entre os materiais selecionados, em acordo com a ontologia da obra de arte dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-chave: Performance Experimental, Astor Piazzolla, Gilles Deleuze, Intermidialidade

### Performance and experimentation from *Verano Porteño*, by Astor Piazzolla

This paper discusses the elaboration process of an experimental performance of the work *Verano Porteño*, by Astor Piazzolla (1921-1992). The main theoretical reference used is Paulo de Assis (2018), who deals with experimentation in performance and the conceptual developments that permeate it, from a three-step methodology: (1) archaeology; (2) genealogy; (3) problematization. Knowing that this type of construction must necessarily relativize the use of the various possible fields that bring to light other extensions of the sensitive – plastic arts, literature, theater, and others – elements coming from universes that are not necessarily sonorous were associated with Piazzolla's work. The poem *El Tango* by Jorge Luis Borges, the painting *Juno* by German painter Gerhard Richter, and excerpts from a radio drama discourse by French playwright Antonin Artaud about the perceptual remodeling of the human being stand out. Aspects concerning modes of exposure in the context of this type of work are also addressed, based on discussions by Lucia D'Errico (2018). The experimental performance described here thus mixes heterogeneous substances, in the search for a consistency that relies on the possible shocks and resonances between the selected materials, in accordance with the ontology of the work of art by philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Keywords: Experimental Performance, Astor Piazzolla, Gilles Deleuze, Intermedia.

### Introdução

A elaboração de uma performance de caráter experimental supõe, como o próprio nome já determina, a *experiência*, vivida em toda sua plenitude. O pedagogo Jorge Larrosa Bondía (2002), ao colocar o foco sobre as origens etimológicas desse vocábulo, ou de seu verbo derivado – *experimentar* – amplia nossa percepção relativa a tudo aquilo que aqui se acha envolvido:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. [...] O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião (Bondía, 2002, p.25).

Podemos assim entender a experiência, e por sua vez a situação experimental, como um movimento de passagem – *per* – no qual o caminho a ser percorrido não é dado previamente – ele é desenhado ao mesmo tempo que se efetua o percurso. Isso supõe desvios, surpresas, situações imprevistas, e mesmo momentos de risco que podem conduzir a situações de perigo: algo de desconhecido ou inesperado pode surgir durante a travessia, gerando desordens ameaçadoras ou até mesmo trazendo alívios de tensão inesperados que podem solucionar os impasses do caminho.

Bondía propõe uma importante distinção entre experiência e *experimento*, que se faz adequada na discussão aqui proposta. Segundo ele, a ciência moderna, essencialmente cartesiana, ao se apropriar da experiência como método, a transforma em experimento, em “uma etapa no caminho seguro e previsível da ciência” (Bondía,



2002, p.28). Diferentemente do experimento, a experiência requer a suspensão das convenções, dos preconceitos, dos automatismos e daquilo que aparenta ser natural e incorruptível, introduzindo-nos em outros tempos, espaços e sensações (Bondía, 2002, p.24). A experimentação nos moldes aqui imaginados se relaciona, dessa forma, mais com aquilo que é proporcionado pela experiência do que pelo experimento<sup>1</sup>. A experiência abre os horizontes de possibilidades, considera a diferença e o que há de heterogêneo na abertura de novas dimensões que, se transpostas, podem ser produtivas.

O performer e pesquisador português Paulo de Assis, cuja produção pode ser considerada como o principal eixo teórico para este trabalho, discute profundamente a experimentação na atividade performática. Em contraposição a uma série de elementos normativos que validam as práticas artísticas no ocidente e que podem conduzir a uma concepção predominantemente platônica do que seria uma obra musical<sup>2</sup>, a experimentação é tomada como um “[...] conceito chave para se operar na pretendida passagem da representação para a problematização” (Assis, 2018, p.20, tradução nossa). Se a representação traz algo que de certa forma já está dado, já é esperado, a problematização sugere um ambiente flexível, que pode carregar inconsistências e admite correr riscos dada a heterogeneidade possível dos materiais a serem articulados.

De acordo com Assis, a música notada em partitura na tradição ocidental pode ser vista como:

[...] associada com as noções de execução, recitação, transmissão, reprodução ou interpretação, confiando na existência de um texto musical sedimentado e comumente aceito, sob um conjunto de convenções estabelecidas que regulam a comunicação entre performer e audiência (Assis, 2018, p.19, tradução nossa).

A performance em caráter experimental procura ultrapassar tal estado de coisas, levando o performer para além da interpretação. Nesse cenário, o performer se posiciona de forma crítica diante os materiais manipulados, procurando agenciamentos produtivos, orientado por um pensamento que tende à transversalidade<sup>3</sup>. Assis defende um processo criativo direcionado ao diferente, na procura de um modo de experimentação que joga com objetos pertencentes a sistemas heterogêneos, não se limitando ao universo sonoro, mas procurando, além dele, articulações com os campos visual, literário, teatral, plástico, “ultrapassando os parâmetros dados de práticas conceituais e estéticas específicas” (Assis, 2018, p.21, tradução nossa).

Vale ressaltar, entretanto, que não se trata aqui de uma ingênua rejeição à ideia de interpretação fundada nas premissas tradicionais da obra enquanto uma entidade completa e imutável, no interior da qual o performer deve se esforçar para descobrir uma suposta verdade – tal noção é colocada como também possível e mesmo legítima.

Com base nessas premissas, trazemos aqui um relato do planejamento de uma performance experimental que parte da obra *Verano Porteño*, do compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992), composta em 1965. Tomamos como estímulo as recentes comemorações de 100 anos de nascimento do compositor para imaginarmos uma performance que coloca certos aspectos da obra e de Piazzolla em um viés problematizador, mesclando mídias visuais e sonoras, a partir do arranjo para violão solo escrito pelo violonista brasileiro Sérgio Assad<sup>4</sup>.

## A metodologia

Assis (2018, p.109, tradução nossa) sugere a ideia de obra musical como um “conglomerado de coisas historicamente construído”, propondo seis tipos de estratos que abrangem os múltiplos componentes que a circundam, que vão desde tratados, rascunhos, análises, transcrições e gravações, até materiais que não possuem relação direta com a obra, mas podem trazer agenciamentos frutíferos. No entanto, é importante ter em mente que não é a distância entre esses elementos que define o quão útil pode ser a conexão entre eles, mas sim a força – ou, em termos deleuzianos, a *intensidade* – produzida nesse acoplamento. Sobre esse ponto, os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam a possibilidade da constituição de territórios que organizam os processos criativos, e que se materializam a partir da junção de materiais expressivos que de alguma forma se comunicam:

Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. [...] É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território” (Deleuze & Guattari, 1997, p.105).

No caso desta performance de *Verano Porteño*, a tentativa de constituir territórios passou pelo agenciamento de componentes que não se relacionam necessariamente com o espaço-tempo do compositor ou da obra, mas que podem ser eficientes por produzirem intensidade, como procuraremos demonstrar.

Tomamos como referência uma metodologia de três etapas levantada por Assis (2018, p.110), sendo: (1) *arqueologia* – identificação e reunião de materiais; (2) *genealogia* – pesquisa historiográfica, analítica e comparativa; (3) *problematização* – agenciamento e reconfiguração dos materiais em novas disposições. Assis as descreve da seguinte forma:

Em primeiro lugar, os inúmeros vestígios materiais e as coisas são identificadas arqueologicamente e recuperados para consideração posterior; em segundo lugar, as relações e conectores que entretêm uns com os outros, bem como a sua transmissão ao longo do tempo, são estudados em termos de uma genealogia,

revelando singularidades (ou seja, pontos particulares de alta energia ou concentração de forças); e, finalmente, seleções específicas de coisas são reunidas como arranjos, ou, em língua deleuziana, como ‘conjuntos de máquinas concretas’ (Deleuze e Guattari 1987, 555) que as problematizam novamente” (Assis, 2018, p.110, tradução nossa).

Cabe observar que esta performance/produto, embora se situe em um dos extremos do processo, não representa objeto fechado em suas particularidades. Uma primeira versão experimental pode ser transformada a partir da situação inicial, gerando novas versões que produzirão continuidade de acordo com a necessidade e desejo daqueles que o conduzem a experimentação. Cabe ressaltar aqui também que os trabalhos experimentais podem e devem ser enriquecidos pelo trabalho em grupo, congregando na medida do possível uma equipe que se disponha às trocas e somatórias, aproveitando capacidades e habilidades providas das diversas áreas envolvidas. Com isso, se encontra também deslocado de sua posição tradicional o criador solitário, único responsável e administrador do processo criativo, que aqui é substituído por um corpo coletivo, o que torna a experiência ainda mais multifacetada e aberta à diversidade.

Buscamos a seguir demonstrar como foi realizado o planejamento da performance/produção de *Verano Porteño* com base nos três passos propostos por Assis, ressaltando alguns pontos essenciais que serviram como balizas e forneceram outros ângulos de aproximação.

### O processo de criação

No caso presente foram levantados, além de aspectos que são evidentes na obra ou na trajetória do compositor, certos componentes que se conectam com elas de maneira menos direta. Como impulso para uma problematização, traçamos uma possibilidade de relação entre a música de Piazzolla e a diáspora judaica no início do século XX, uma vez que o argentino teve contato com comunidades judaicas durante sua infância na cidade de Nova Iorque. Pode-se dizer que suas obras carregam influências dessa cultura, e como exemplo dessa proximidade, constata-se que o esquema rítmico no qual o compasso quaternário é submetido a uma métrica de 3-3-2, comum nas obras de Piazzolla, também aparece no *klezmer*, um tipo de música judaica (Azzi & Collier, 2017, p.229-233).

Sabe-se que *Verano Porteño* foi escrita em 1965 para ser executada como música incidental da peça de teatro *Melenita de Oro*, de Alberto Rodríguez Muñoz. Observando o contexto no qual a obra foi composta, notamos uma dimensão noturna, a qual tomamos como ponto importante na performance construída:

A música deveria ser gravada, com o Quinteto imitando sua performance no palco. Piazzolla percebeu, ao retornar a Buenos Aires vindo do Brasil, que a gravação seria no dia seguinte - com a música ainda não escrita. Ele a escreveu da noite para o dia (Azzi & Collier, 2017, p.134, tradução nossa).

O mesmo ano de 1965 marcou um encontro entre Piazzolla e o escritor e poeta Jorge Luis Borges. Apesar da relação conturbada entre esses dois personagens, uma vez que Borges era contrário às inovações musicais trazidas por Piazzolla no tango argentino, os mesmos participaram da gravação de um disco em parceria chamado *El Tango* - mesmo nome do poema de Borges que está na primeira faixa do álbum. (Azzi & Collier, 2017, p.135-137). Tais aspectos e materiais também foram contemplados no projeto experimental, no intuito de promover uma aproximação entre a música e a poesia - encontramos e aproveitamos a gravação do poema *El Tango* na voz de Jorge Luis Borges que foi incluída em um determinado ponto da construção.

A ontologia deleuziana trabalha com o campo das sensações enquanto campo problemático. Todo o tempo o criador está à procura de linhas de força mais ou menos explícitas que direcionem a articulação de materiais diversos. Nesse sentido, Deleuze busca no dramaturgo Antonin Artaud o conceito de *Corpo sem Órgãos* como elemento chave para o universo perceptivo. Com esse conceito, Artaud apontava para uma remodelagem ou redimensionamento da percepção humana, que ele considerava praticamente anulada pela religião e pela moral. Aproveitamos então como matéria de expressão a gravação de uma emissão radiofônica feita por Artaud em 1947, denominada *Pour en finir avec le jugement de Dieu* - dela retiramos o trecho onde Artaud enuncia seu *Corpo sem Órgãos*, que veio compor a elaboração.

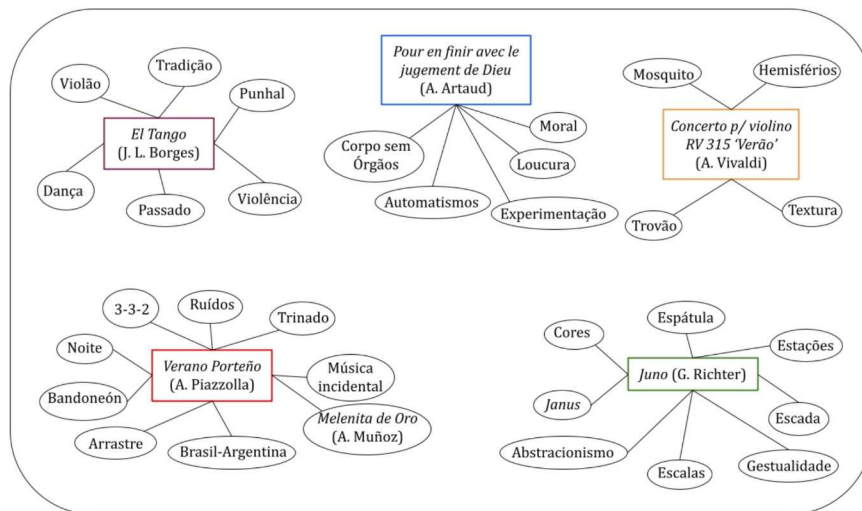
Outros elementos surgiram derivados de aspectos formais da obra de Piazzolla. imaginando que posteriormente a sua composição, *Verano Porteño* integrou um ciclo conhecido como *Las Cuatro Estaciones Porteñas*, nos foi possível vislumbrar uma associação deste com o conjunto de obras de Vivaldi que levam o nome *Le Quattro Stagioni*, supostamente tomado como fonte de inspiração. Essa relação é ainda mais flagrante se levarmos em conta os compassos finais de *Invierno Porteño*, onde há uma escrita especialmente similar à do compositor barroco (Azzi & Collier, 2017, p.173). Portanto, selecionamos trechos do *Concerto para violino RV 315 ‘Verão’*, de Vivaldi, considerando que o próprio título da obra já indica uma ligação direta com a peça de Piazzolla.

Por fim, outro personagem tomou lugar importante na produção, uma vez que decidimos trabalhar também com a associação entre música e pintura: reunimos obras do artista plástico alemão Gerhard Richter (1932), conhecido pelo alto grau de experimentação em suas pinturas abstratas, que dialogam com diferentes estéticas. Selecionamos sua obra *Juno*, quadro pintado em 1983, cujo título é uma referência direta ao verão europeu, e no qual certos aspectos pictóricos explorados guardam relações com essa estação. *Juno*, “[...] ao mesmo tempo

que uma deusa romana, é a versão alternativa do nome alemão do mês de Junho. A clareza e o calor do verão nórdico podem remeter às cores escolhidas pelo artista” (Australia, 2010, tradução nossa).

Richter, embora distante do universo de Piazzolla, permitiu o traçado de conexões na medida em que foi possível identificar elementos inovadores que qualificam a trajetória de ambos: o primeiro, pelo uso de ferramentas que conferem a seus trabalhos características singulares, como a espátula, sendo empregada como um raspador em suas telas (Corn, 2020, p.39); Piazzolla, pela profunda transformação que operou no tango argentino, inserindo progressões harmônicas típicas do jazz, ruídos e sons que faziam alusão ao eco da cidade de Buenos Aires com sua intensa movimentação (Azzi & Collier, 2017, p.228).

A luz da metodologia de três etapas sugerida por Assis, consideramos, num primeiro momento, toda sorte de componentes que circundam os autores e as obras citadas anteriormente. Visto que seria impossível discutir detalhadamente cada variável (outros tipos de materiais são aproveitados na elaboração) nos limitamos aqui a uma visão parcial, um recorte delimitado do processo criativo. Sendo assim, apresentamos a seguir um mapeamento inicial que guiou a construção da performance experimental de *Verano Porteño*.

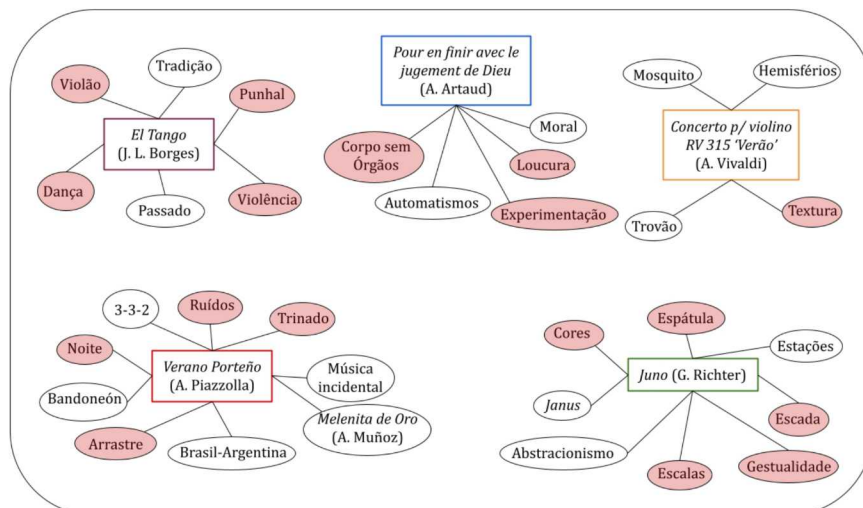


Ex.1: Mapeamento arqueológico inicial com recorte de materiais expressivos que gravitam no entorno das obras selecionadas.

Na genealogia, observamos pontos que apresentavam maior potencial para uma problematização, e as possíveis conexões entre eles. Pela ótica deleuziana, esses pontos são relevantes e podem ser considerados, pois quando um meio chega ao seu limite energético, outros meios são disparados. E é justamente a expressividade da passagem transcodificada entre os meios - passagem essa chamada de *ritmo* - que gera território, aspecto fundamental na ontologia aqui considerada (Deleuze & Guattari, 1997, p.103-105).

Sendo os meios as diferentes mídias envolvidas no planejamento da performance pretendida (os sons musicais, as imagens, as falas, os ruídos), a intensidade presente em certos aspectos - como o elemento 'noite' em *Verano Porteño* - é aquilo que permite a passagem transversal entre os planos visual e sonoro. É possível, assim, que tais intensidades façam com que outros materiais vibrem por simpatia, como que "contaminados" por essas componentes - podemos pensar aqui em um devir noturno em *Juno*, por exemplo, disparando, na problematização, uma operação que produza zonas sombrias no quadro através da utilização de filtros que alterem sua atmosfera brilhante, conjugados com sonoridades também escurecidas por transformações eletrônicas. Este seria um exemplo de derivação deleuziana que atinge o cerne do ato criativo, estabelecendo comunicações com o que está fora, de forma a "tornar sonoras as forças não sonoras, [...] visíveis as forças invisíveis" (Deleuze, 1981, p.506, tradução nossa). Representamos então essa constelação de forças a partir da figura anterior, destacando certos componentes.

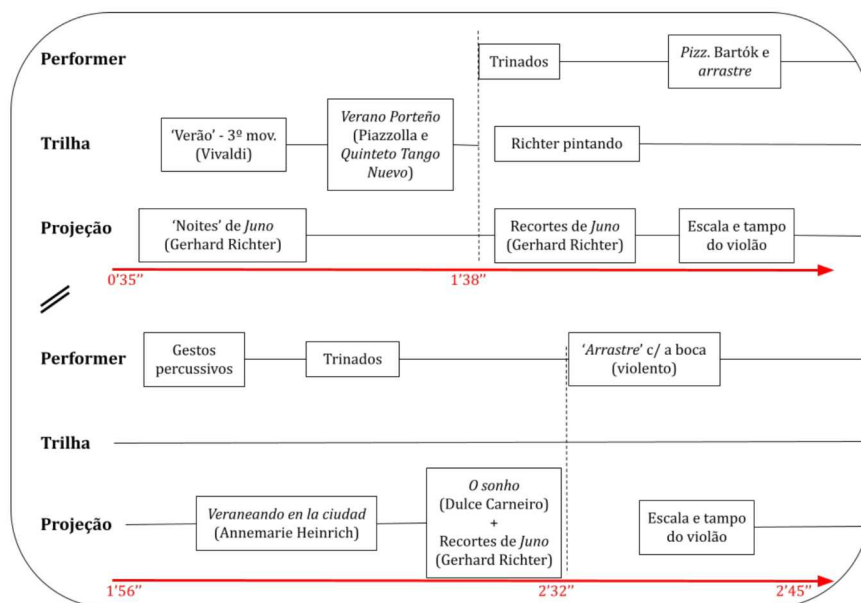
Durante o processo de problematização, terceiro momento da metodologia proposta por Assis, foram trabalhos acoplamentos entre materiais considerados potencialmente interessantes. Se, como afirmam Deleuze e Guattari, o artista é um inventor de *afectos* e *perceptos*, uma obra de arte opera, segundo sua lógica, no nível sensível, como um "bloco de sensações" (Deleuze & Guattari, 1992, p.213)<sup>5</sup>.



Ex.2: Genealogia derivada do mapeamento arqueológico inicial, com identificação de materiais escolhidos para o desenvolvimento da performance.

Nesses encontros, há uma *atualização-diferenciação*. Uma singularidade é criada, não sendo subordinada pela sua relação de semelhança com os materiais antes selecionados, mas percebida pelas diferenças produzidas. É um fenômeno que ameaça e quebra os padrões de reconhecimento de um mundo capitalista, e que “faz gaguejar a língua corrente, [...] torce a linguagem, fã-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião” (Deleuze & Guattari, 1992, p.228).

Mais uma vez, é inviável ilustrarmos aqui os agenciamentos formados, já que não se tratam de encaixes como os de um quebra-cabeça, mas sim de uma série de organizações que inclusive escapam do universo musical no qual esse texto procura se enquadrar. O mais próximo, para fins didáticos, seria apresentar alguns dos eventos visuais e sonoros que compõem o planejamento da performance em questão – como no esquema abaixo, em referência aos primeiros minutos da gravação.



Ex.3: Organização temporal de trecho da performance com localização dos eventos sonoros e visuais (minutagem aproximada).

### Modos de exposição

Partindo do projeto de performance experimental aqui explorado, é pertinente que sejam brevemente discutidas questões relacionadas ao que Lucia D’Errico (2018), em seu trabalho acerca da performance divergente<sup>6</sup> chama de *modos de exposição*. A pesquisadora, ao lidar com diferentes plataformas e estratégias na apresentação do objeto artístico, salienta que “[...] a autonomia estética dessa atividade é menos relevante que sua constituição como crítica” (D’Errico, 2018, p.133, tradução nossa).

Percebe-se que há uma preocupação em como o público pode ser capaz de produzir conexões que viabilizem essa percepção da obra como instância crítica. Entretanto, não se trata de conduzi-lo a uma única e universal perspectiva – isso seria equivalente a uma noção tradicional de interpretação – mas sim admitir uma variedade de absorções possíveis. Guattari e Rolnik (1996, p.32), ao comentarem sobre a produção e consumo de subjetividade, se referem ao sujeito como um *terminal*, que a partir da relação com o que se passa, define diferentes modos de existência. A experimentação, dessa forma, não estabelece um simples movimento de rejeição ao outro (público), mas também não o toma como condição. Nesse sentido, a única reação indesejável é a indiferença.

No escopo do vídeo da performance experimental de *Verano Porteño*, concebemos uma espécie de exposição inicial de alguns materiais que pudessem dar pequenas referências à problematização, como a apresentação de mídias visuais utilizadas no projeto – sem nenhum tipo de manipulação – ou textos que remetessem à conduta experimental. Embora esse procedimento se aproxime do regime da representação, não há predominância desse pensamento no planejamento experimental. Ao contrário, ele é transportado para um contexto de problematização. D’Errico (2018, p.129, tradução nossa) cita esse aspecto, lembrando que “como o ‘organismo’ de Deleuze e Guattari, a representação nunca pode ser totalmente negada: é preciso manter pequenas porções, e experimentar o deslocamento da sua fronteira”.

Não há o intuito de pressupor um sentido para a experiência artística em questão, mas de produzir o que Deleuze chama de *contrassenso*<sup>7</sup>. Dessa forma, a apresentação preliminar de certos materiais anteriores à performance, funciona, ao nosso ver, como a exposição de um repertório de elementos – uma cena – que em seguida são problematizados e entram em desacordos. O filósofo Jacques Rancière exemplifica um fenômeno similar no âmbito da comunicação e da interlocução política, bastante útil para ilustrar a proposta aqui apreciada:

[...] é esta lógica de discordância que é exemplificada na secessão plebeia em Aventino, a qual eu frequentemente refiro: os patrícios de Aventino não entendem o que dizem os plebeus; eles não compreendem os ruídos que saem da boca dos plebeus, de modo que, para ser audivelmente compreendidos e visivelmente reconhecidos como súditos legítimos, os plebeus não só devem defender sua posição, mas também construir a cena da argumentação de tal forma que os patrícios possam reconhecê-la como um mundo em comum. O princípio da interlocução política é, portanto, a discordância; ou seja, é a compreensão discordante tanto dos objetos de referência como dos sujeitos que falam (Rancière e Panagia, 2000, p.116, tradução nossa).

## Conclusão

Na elaboração aqui referida, imaginamos o performer assumindo o papel de agenciador, em operações de associação nas quais carrega questionamentos, articula afetos e desejos em um ambiente que se quer transversal. Essa postura crítica abarca estruturas e objetos heterogêneos, sendo necessário lidar todo o tempo com forças opostas ou convergentes, que geram choques, fusões, oposições, contrapontos, toda uma variedade de relações que afetam as matérias de expressão.

No caso deste projeto – a construção e produção de uma performance experimental de *Verano Porteño* – todo esse *background* culminou no levantamento de inúmeros materiais que virtualmente guardavam relações, diretas e/ou indiretas, com a obra ou com aspectos biográficos e estilísticos de Piazzolla. Diferente de um regime de representação, no qual o objeto artístico é tido como estável, partimos para uma concepção que assume também as inconsistências e seus possíveis acoplamentos, sempre na procura de uma solução que possa trazer intensidade. Isso envolveu a utilização de diferentes mídias que pudessem se tornar plataformas de problematização

É evidente que o processo experimental, por sua condição de multiplicidade inerente levanta questões sensíveis e importantes que precisam ser debatidas e amadurecidas. Uma delas diz respeito à forma de comunicação, e toda a gama de estratégias que auxiliam a percepção e o fluxo das intensidades. É imprescindível estarmos cientes, portanto, das possibilidades que nos cercam, mas também e sobretudo da extrema dificuldade que um tal desafio pode supor. O ato criativo não se resolve simplesmente na experimentação – os caminhos se alargam e as vias abertas na empreitada nos desafiam a insistir experimentando.

## Referências

- Assis, P. (2018). *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press. (livro)
- Australia, N. G. (2010). *Richter, Gerhard | Juno. National Gallery of Australia*.  
<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=129225>. (página web)
- Azzi, M., & Collier, S. (2017). *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. San Francisco: Astor & Lenox. (livro)

- Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência [tradução de João Wanderley Geraldi]. *Revista brasileira de educação*, 19, 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. (periódico)
- Corn, W. (2020). Gerhard Richter. *DASartes*, 96, 28-47. <https://dasartes.com.br/a-revista/dasartes-96>. (revista digital)
- Deleuze, G. (1981). Peindre le cri. *Critique: l'oeil et l'oreille, du conçu au perçu dans l'art contemporain*, 408, 506-511. (revista)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). O que é a filosofia?. São Paulo: Editora 34. (livro)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). Mil platôs: *capitalismo e esquizofrenia*. v.4. São Paulo: Editora 34. (livro)
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1998). Diálogos. São Paulo: Escuta. (livro)
- D'Errico, L. (2018). Powers of Divergence: *An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven: Leuven University Press. (livro)
- Guattari, F., & Rolnik, S. (1996). Micropolítica: Cartografias do Desejo. 4 ed. Petrópolis: Vozes. (livro)
- Rancière, J., & Panagia, D. (2000). Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière. *Diacritics*, 30(2), 113-126. <http://www.jstor.org/stable/1566474>. (periódico)

Com relação ao título do presente artigo, e para evitar qualquer ambiguidade, esclarecemos que nossa orientação neste trabalho se aproxima mais da experiência do que do experimento, dada a necessidade fundamental de produzir derivações, por vezes distantes, que abririam muito o campo trabalhado, escapando do perfil de experimento. Tal esclarecimento se faz necessário até mesmo por limitações inerentes ao idioma que poderiam causar certa confusão já no ponto de partida da nossa construção.

Em relação a tais parâmetros conceituais que regulam e policiam as práticas artísticas ocidentais, Assis (2018, p.44, tradução nossa) menciona a noção de *paradigma clássico*, elaborada pelo filósofo David Davies.

A esse performer que agencia de forma crítica os objetos e se mistura com a figura do compositor e do público, a pesquisadora artística italiana Lucia D'Errico (2018, p.125, tradução nossa) chama de *operador*.

A performance experimental aqui referida se encontra disponibilizada na plataforma *YouTube*, através do link a seguir: <https://youtu.be/157D8eqnieM>.

Localizar a obra de arte no campo das sensações não sugere um movimento de rejeição ao pensamento ou ao entendimento, dado que "pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações" (Deleuze, 1992, p.253).

D'Errico define as performances divergentes como "constituídas por sons e gestos que são irreconhecíveis como pertencentes à partitura a que se referem, e nisto divergem dos paradigmas tradicionais de execução e interpretação musical" (D'Errico, 2018, p.11, tradução nossa).

Deleuze e Parnet (1998, p.5) citam Proust em relação ao contrasenso: "Proust diz: 'Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra cada um coloca seu sentido ou, ao menos, sua imagem que, no mais das vezes, é um contrasenso (sic). Nos belos livros, porém, todos os contra-sensos (sic) são belos'".

## A flexibilidade de tempo em Beethoven através das indicações de Carl Czerny para a execução de suas sonatas para piano

Luiz Guilherme Pozzi

Universidade de São Paulo  
guilhermepozzi@yahoo.com

Eduardo Henrique Soares Monteiro

Universidade de São Paulo  
ehsmonteiro@hotmail.com

Resumo: O presente artigo trata sobre a flexibilidade de tempo na interpretação das sonatas para piano de Beethoven, apontando as indicações de flexibilização sugeridas por Carl Czerny que não se encontram explicitadas pelo compositor na partitura. O estudo também traz relatos de contemporâneos que testemunham sobre a liberdade de tempo com a qual Beethoven tocava suas obras. A metodologia consistiu em delinear um paralelo entre as sugestões feitas por Czerny encontradas em seu tratado *Sobre a correta execução das obras para piano de Beethoven* (CZERNY, 1839), publicado em 1839, e o texto original das sonatas para piano. Para tanto, foram utilizadas as partituras URTEXT publicadas pela editora G. Henle (BEETHOVEN, 1956). A partir desse paralelo pudemos concluir que existem constâncias consideráveis nos momentos específicos em que as observações de Czerny são feitas e defendemos que essas similaridades podem levar a uma mesma interpretação agógica em trechos de outras obras do compositor com as mesmas características.

Palavras-chave: Beethoven. Czerny. Agógica. Chaves de dinâmica.

### Beethoven's tempo flexibility through the recommendations of Carl Czerny on the performance of his piano sonatas

Abstract: This article examines the flexibility of tempo in the interpretation of Beethoven's piano sonatas, pointing out the flexibility of tempo indications suggested by Carl Czerny when those were not written out by the composer in the original score. The study also brings reports from contemporaries who testify about the agogic freedom with which Beethoven played his works. The methodology consisted in drawing a parallel between the suggestions made by Czerny, found in his treatise *On the correct execution of Beethoven's piano works* (CZERNY, 1839), published in 1839, and the original text of the piano sonatas. For this purpose, the URTEXT scores published by G. Henle (BEETHOVEN, 1956) were used. From this parallel, we could conclude that there are considerable constancies in the specific moments in which Czerny's observations are made and we argue that these similarities can lead to the same agogic interpretation in excerpts from other works by the composer with the same characteristics.

Keywords: Beethoven. Czerny. Agogic. Hairpins.

### Introdução

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) alcançou em sua obra uma amplitude expressiva não antes vista, o que acabou contribuindo decisivamente para a evolução dos instrumentos de sua época, notadamente o piano<sup>1</sup>. Concomitantemente ao aumento da capacidade expressiva do instrumento, a notação musical também sofreu transformações. Mozart e Haydn raramente indicavam nas partituras sinais de mudanças de andamento como “acelerandos” e “ritardandos” (Rosenblum, 1988, p. 369), além de serem ainda bem econômicos em relação às indicações dinâmicas. Beethoven passou a anotar com maior precisão no texto musical a dinâmica e a articulação, bem como informações mais detalhadas quanto ao andamento. Foi um entusiasta do metrônomo e um dos primeiros a utilizar metronomização em suas obras. Vale ainda citar que anteriormente não eram usados tantos adjetivos para tentar transmitir com exatidão ao intérprete o andamento pretendido e o caráter da obra, como: *Adagio ma non troppo ma devoto* (9ª Sinfonia), *Cantabile con intimissimo sentimento* (Sonata para piano Op. 109) ou *Adagio affetuoso ed appassionato* (Quarteto de Cordas Op. 18 nº 1), elencando somente alguns exemplos<sup>2</sup>.

Apesar de seu entusiasmo pelo metrônomo, o compositor era conhecido por não tocar de forma metronômica: “Beethoven tocava suas composições com liberdade no tempo, e gostava que fossem tocadas dessa forma.”<sup>3</sup> (Nottenbohm, 1872, p. 134). Contemporâneos do compositor relatam ainda que Beethoven frequentemente aliava aspectos relacionados à dinâmica com uma certa flexibilização agógica – Ferdinand Ries, pianista, compositor, aluno e amigo pessoal de Beethoven, conta que às vezes o compositor “segurava o tempo com um *ritardando* em momentos de crescendo, criando um belíssimo e extraordinário efeito.”<sup>4</sup> (Wegeler; Ries, 1838, p. 106).

Através de seus contemporâneos é possível ter uma ideia de como Beethoven tocava sua própria obra, e conseguimos ter pistas mais precisas através de uma das fontes mais detalhadas sobre sua execução: aquelas deixadas por seu aluno Carl Czerny.

### O tratado de Carl Czerny

Carl Czerny (1791 – 1857), pianista, compositor e pedagogo, começou a estudar com Beethoven em 1801. Além disso, mantiveram contato pessoal e frequente até a morte deste em 1827. Em 1839 publicou seu Método para Piano (*Pianoforte-Schule*) Op. 500, sendo que um de seus capítulos leva o título: *Sobre a correta execução das obras para piano de Beethoven (Über den richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke)*. Neste tratado o autor indica com detalhes os andamentos nos quais Beethoven tocava suas peças e, além de anotar marcações metronômicas, faz inúmeras sugestões de interpretação, mencionando precisamente trechos nos quais deve haver flexibilização do tempo. Exatamente pelo fato desses trechos não possuírem indicação de mudança de andamento por parte do compositor, podemos defender que a flexibilidade de tempo na execução da obra de Beethoven pode ocorrer sem que exista uma indicação explícita na partitura. Sobre a precisão desses relatos, o musicólogo Gustav Nottenbohm escreve:

Quem conheceu Czerny pessoalmente, e teve a oportunidade de observar seu peculiar temperamento prático, teria confiança em sua habilidade de se lembrar vividamente dos tempos de uma peça que ouviu, e teria observado a certeza com a qual manifestava dominar esses detalhes musicais.<sup>5</sup> (Nottenbohm, 1872, p. 136).

Dessa forma, reveste-se de grande importância analisar as indicações de Czerny sobre flexibilização do tempo não previamente indicadas nas partituras das sonatas e concertos para piano de Beethoven, procurando encontrar alguns parâmetros que nos ajudem a melhor compreendê-las.

### Indicações de Czerny para a execução das Sonatas para piano

Para a *Sonata Op. 2 nº 1*, Czerny indica que:

[I mov.:] Do 4º compasso desse movimento começa um pequeno ritardando e crescendo, que aumenta até a fermata. Os compassos 41 até o 44 da primeira parte devem ser, da mesma forma, tocados com um ritardando gradual, e somente na segunda parte do compasso 45 retorna o tempo (...) [II mov.:] O Adagio segue tranquilamente com uma melodia suave e com muito sentimento, porém sem arrastar o tempo (...) [IV mov.:] Os primeiros 50 compassos da segunda parte com uma expressão tema e comovente, mas sem arrastar. A partir do compasso 51 da segunda parte retorna-se à vivacidade original.<sup>6</sup> (Czerny, 1839, p. 35-36).

Podemos notar que essa indicação de ritardando a partir do compasso 4 reflete a tradição clássica de se realizar um ritardando antes de fermatas, mesmo que este não esteja escrito. (Rosenblum, 1988, p. 370). Já a próxima sugestão ocorre no mesmo momento onde se vê inserida na partitura a indicação *espressivo* ou, no caso, *con espressione*, que surge no compasso 41.



Exemplo 1: Sonata Op. 2 nº 1, 1º movimento. Edição Henle (1976). C. 36 – 48.

Essa capacidade da expressividade de um trecho de alterar o tempo, mesmo que ligeiramente, fica evidente nas frequentes observações de Czerny, como no caso do 2º movimento, quando alerta o intérprete que o caráter suave e com muito sentimento não deve levar o intérprete a uma execução arrastada. Para o 4º movimento da sonata, indica que o longo episódio em Lá bemol maior do desenvolvimento<sup>7</sup> situado entre os compassos 58 e 109, seja tocado um pouco mais lento, pois apresenta características claramente diferentes dos outros trechos do movimento, tanto melódicas quanto rítmicas.

Para a *Sonata Op. 2 nº 2*, Czerny indica que o 2º movimento deve ser tocado “Estritamente em tempo, contudo realizando um ritardando ao final.”<sup>8</sup> (Czerny, 1839, p. 37), e para o 4º movimento “Os últimos 8 compassos do final sempre mais piano, e também um pouco ritardando.”<sup>9</sup> (*ibid.* p. 38).





Exemplo 2: Sonata Op. 2 n.º 2. 2.º movimento. Edição Henle (1976). C. 76 – 80.  
Presença de uma *fermata* no último acorde do movimento.

Para o 1º movimento da *Sonata Op. 2 n.º 3* indica que: “Os trechos melódicos do compasso 27 e do compasso 48 devem ser tocados com todo o sentimento, porém o efeito deve ser alcançado mais através do toque do que através de um *rallentando*.”<sup>10</sup> (*ibid.* p. 38). No compasso 48, aparece a indicação *dolce*, que também traz consigo uma ideia de flexibilização agógica, pois muitas vezes Czerny indica um andamento mais lento quando esta ocorre. Para esse trecho vale enfatizar que Czerny não descarta totalmente que se seja tocado um pouco mais lentamente, porém sugere que o caráter deva ser conseguido principalmente através do toque. Para o 2º movimento Czerny também alerta o intérprete para não arrastar o tempo, devido ao seu caráter expressivo. (*ibid.* p. 38).

Na *Sonata Op. 7*, Czerny também chama a atenção para que não se arraste o tempo devido ao caráter sentimental da melodia do segundo tema (*ibid.* p. 40). Para o 4º movimento sugere que “o amável tema seja tocado com todo sentimento, mas sem retardar, exceto nos últimos compassos antes da *fermata*... além disso o trecho central pode ser tocado com maior vivacidade até o retorno do tema.”<sup>11</sup> (*ibid.* p. 41).

Na *Sonata Op. 10 n.º 1*, Czerny congrega a flexibilidade de tempo ao caráter humorístico de seu 3º movimento:

Este *Finale* já é totalmente escrito com aquele humor fantasioso, que era tão característico de Beethoven. Esse humor pode ser demonstrado especialmente no segundo tema (a partir do compasso 17), através de um genioso ritardando que evidencie notas específicas, apesar que se deve, de forma geral, manter o tempo rápido.<sup>12</sup> (*ibid.* p. 42).

Para o 2º movimento da *Sonata Op. 10 n.º 2* indica que o trio seja tocado um pouco mais lento. (*ibid.* p. 43).

Para o 2º movimento da *Sonata Op. 10 n.º 3* sugere que

O efeito desse *Largo* deve ser ampliado através de um *ritardando* e um *accelerando* bem calculados. Como por exemplo a segunda metade do compasso 23 ser tocada de maneira mais rápida. Assim como a segunda metade do compasso 27 e o compasso 28. Assim como do compasso 71 até o compasso 75 um aumento da velocidade e da força, até que se retorne à calma original no compasso 76.<sup>13</sup> (*ibid.* p. 44).



Exemplo 3: Sonata Op. 10 n.º 3. 2.º movimento. Edição Henle (1976). C. 72 – 81.

No 1º movimento da *Sonata Op. 13*, Czerny indica que se faça um *ritardando* do compasso 86 até o compasso 89, onde se iniciam as colcheias. (*ibid.* p. 45). No 1º movimento da *Sonata Op. 14 n.º 1* faz novamente a indicação de que se toque com muita expressão (a partir do compasso 23), porém sem que se arraste o tempo. (*ibid.* p. 46). Na *Sonata Op. 22*, sugere que se faça um *rallentando* antes do retorno do tema. (*ibid.* p. 47). Trecho onde nota-se a ocorrência de uma *fermata*. Para a *Sonata Op. 26*, indica que não se deve “retardar constantemente” (*ibid.* p. 49) e na *Sonata Op. 27 n.º 1* indica que se deve “tocar com expressão, mas sem arrastar o tempo.” (*ibid.* p. 52).

Para o 1º movimento da *Sonata Op. 27 nº 2* indica que “do compasso 32 até o compasso 35 deve se fazer um crescendo significativo até um forte e também um *accelerando*, que voltam a se atenuar entre os compassos 36 e 39.”<sup>14</sup> (*ibid.* p. 51).

Exemplo 4: Sonata Op. 27 nº 2, 1º movimento. Edição Henle (1976). C. 31 – 38.

Para a execução do 3º movimento, sugere que se “retarde o 13º compasso. A melodia, a partir do compasso 21, deve soar muito expressiva, mas não alargada, com o baixo tocado levemente legato. Os compassos 50 e 52 significativamente mais lentos e muito staccato. Nos compassos 55 e 56, da mesma forma, ritardando e suave.”<sup>15</sup> (*ibid.* p. 51).

Na *Sonata Op. 31 nº 2* sugere um *ralentando* nos 10 últimos compassos do 1º movimento, bem como um crescendo com *accelerando* até o forte no compasso 55 do 2º movimento, e chegar no compasso 58 com *piano* e *rallentando*. (*ibid.* p. 55-56).

No 1º movimento da *Sonata Op. 53* indica que se toque “o 12º compasso *ritardando* e, depois da *fermata*, novamente leve e *pianissimo*. A transição para Mi maior *staccato* e mais lentamente. O segundo tema em Mi maior de forma calma, legato e salientando a textura coral do trecho, mas sem arrastar o tempo.”<sup>16</sup> (*ibid.* p. 58). Há a indicação *dolce* na partitura para esse tema no c. 35:

Exemplo 5: Sonata Op. 53, 1º movimento. Edição Henle (1976). C. 32 – 36. Transição para o segundo tema que começa no c. 35.

Para o 2º movimento da sonata, reforça a indicação de que apesar de ser tocada com grande expressão o tempo não deve ser arrastado (*ibid.* p. 58) e no 3º movimento faz a sugestão de se acelerar o andamento nas tercinas a partir do compasso 62, retornando ao tempo inicial juntamente com a retomada do tema (*ibid.* p. 59).

Para o final do 1º movimento da *Sonata Op. 57* sugere um *rallentando* em seus últimos 6 compassos (*ibid.* p. 61).

Na *Sonata Op. 81a* indica um *ritardando* no final da introdução do 1º movimento, em seus 3 últimos compassos (*ibid.* p. 63), onde também são encontradas chaves de dinâmica □ □ (*hairpins*):

Exemplo 6: Sonata Op. 81ª, 1º movimento. Edição Henle (1976). C. 12 – 16.  
Final da Introdução, onde se encontram as chaves (□ □) nos c. 14 e 15.

Vários autores defendem que as chaves □ □, em muitos momentos teriam implicação agógica, um pequeno ‘*alargando*’ e uma posterior retomada do tempo acompanhando a ocorrência das chaves. Kim (2012) e Choong (2019) defendem que elas indicariam uma intensificação, não necessariamente somente de ordem dinâmica. Esse tema é mais explorado em Brahms (KIM, 2012; POZZI, 2017; CHOONG, 2019) e em Chopin (Poli, 2010; Choong, 2019).

## Conclusões

Baseando-se no tratado *Sobre a correta execução das obras para piano de Beethoven* de Carl Czerny, podemos elencar vários exemplos em que este autor sugere flexibilidade de tempo na obra de Beethoven, em trechos onde o compositor não tenha explicitado esta alteração na partitura. Podemos, através desse levantamento, notar certas constâncias nas indicações com implicação agógica de Czerny:

- quando da aparição dos termos *dolce* (*Sonatas Op. 2 nº 3* e na *Sonata Op. 53*);
- quando da aparição dos termos *espressivo* ou *con espressione* (*Sonata Op. 2 nº 1*);
- em trechos que antecedem uma *fermata* (*Sonatas Op. 2 nº 1, Op. 2 nº 2, Op. 22* e na *Sonata Op. 53*);
- trechos em que estão inseridas as chaves de dinâmica (*hairpins*) □ □ em sequencia (*Sonata Op. 81*);
- quando ocorre uma mudança de caráter (*Sonata Op. 10 nº 1*);
- quando ocorrem mudanças de textura e registro (*Sonata Op. 27 nº 2*);
- quando ocorrem variações/mudanças rítmicas (*Sonata Op. 53*);
- quando ocorrem novas seções (*Sonatas Op. 2 nº 1, Op. 7, Op. 10 nº 2* e na *Sonata Op. 53*);
- em transições entre seções distintas (*Sonata Op. 10 nº 3, Op. 13* e *Sonata Op. 53*);
- ao final de seções (*Sonata Op. 2 nº 2, Op. 31 nº 2, Op. 57* e na *Sonata Op. 81ª*).

Através dessas constâncias podemos concluir que é possível pensar em flexibilidade de tempo em ocasiões semelhantes na obra de Beethoven, chamando sempre a atenção que essa flexibilidade não é uma alteração significativa do andamento do trecho (como incansavelmente advertiu Czerny com seu ‘sem arrastar’ – ‘nicht schleppen’).

Esses resultados apresentados são de grande importância, pois ainda é muito comum entre professores de piano não se admitir essas alterações de tempo onde o compositor não as indica. Segundo Clive Brown, em sua apresentação no *Colloque Beethoven 250*<sup>17</sup>, os gostos interpretativos mudam constantemente, mesmo durante o período de Beethoven, expondo que houve “até meados do séc. XX: Proibição de arpejos e notas antecipadas ou atrasadas em relação ao baixo (assíncronas) não anotados na partitura; abandono gradativo de importantes acentos agógicos e flexibilidade rítmica; substituição gradativa da flexibilidade de tempo não anotada no texto por um pulso essencialmente constante”. Estudos como esse vem sendo publicados cada vez mais frequentemente, resgatando relatos e testemunhos de contemporâneos, ampliando nossa compreensão de como estes pensavam e tocavam, aproximando-nos de interpretações cada vez mais historicamente orientadas.

## Referências

- Beethoven, L.V. (1976). *Klaviersonaten*. Munique: G. Henle Verlag.
- Brown, C. (2020) *Reading between the lines of Beethoven's notation*. *Colloque Beethoven 250*. [disponibilizado em: 24 nov. 2020]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dLdIUhEhIok>. Acesso em: 03 jul. 2021
- Choong, C. Y. (Março – Agosto, 2019) Decoding Idiosyncratic Hairpins: Dynamic Changes or Notated Rubato. *Mahidol Music Journal*. Vol. 2 nº 1.
- Czerny, C. (1839) Über den Richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. In: CZERNY, C. *Pianoforte Schule Op. 500*. v. 4, cap. 2, Viena: A. Diabelli u. Comp.
- Kim, D.H.S. (2012) ‘The Brahmsian Hairpin’, in *19<sup>th</sup> Century Music*, vol. 36, no. 1 (Summer), p. 46 – 57.
- Nottembohm, G. (1872) *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen*. Winterthur: Rieter-Biedermann.
- Poli, R. (2010) *The Secret life of musical notation*. Milwaukee: Amadeus Press.
- Pozzi, L. G. (2017) O Concerto nº 1 para Piano e Orquestra de Johannes Brahms: de sua Criação à Construção da Performance. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Disponível: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-29082017-141507/pt-br.php>
- Rosenblum, S. P. (1991) *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tovey, F. D. (1998) *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*. Londres, ABRSM.
- Wegeler, F. G.; Ries, F. (1838). *Biographische Notizen über Beethoven*. Coblenz: Gebr. Becker.

<sup>1</sup> Para maiores detalhes sobre a relação de Beethoven com os construtores de piano de sua época consultar Newman, 1988, p. 45 – 82. (Newman, W. S. (1988). *Beethoven on Beethoven*. Nova Iorque, W. W. Norton & Company.)

<sup>2</sup> Kolisch (Kolisch, R. (1993). Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, Vol. 77 No. 1, p. 90-131. Oxford University Press.) e Noorduin (Noorduin, M.A. (2016). *Beethoven's Tempo Indications*. Tese de Doutorado. Escola de Artes, Linguagens e Culturas da Universidade de Manchester.) traçam um panorama bastante detalhado das indicações de andamento utilizadas por Beethoven em suas partituras e de como, com o passar do tempo, estas são enriquecidas por adjetivos e mesmo aspectos descritivos.

<sup>3</sup> Texto original: *Es wird berichtet, dass Beethoven seine Compositionen mit einer gewissen Taktfreiheit vortrug und vorgetragen haben wollte*. Tradução nossa.

<sup>4</sup> Texto original: ...Hielt er in seinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effect machte. Tradução nossa.

<sup>5</sup> Texto original: Wer C. Czerny persönlich gekannt hat, wer seine vorzüglich auf das Praktische gerichtete Natur zu beobachten Gelegenheit hatte, der wird ihm die Fähigkeit sich ein gehörtes Tempo fest einzuprägen, zugetraut, und die Sicherheit bemerkt haben, die er in derartigen, von außen fassbaren musikalischen Dingen hatte. Tradução nossa.

<sup>6</sup> Texto original: Vom 4<sup>ten</sup> Takte dieses Satzes fangt ein kleines Ritardando und crescendo an, welches bis zur Haltung zunimmt. Die Takte 41 bis 44 des ersten Theils sind ebenfalls mit zunehmendem Ritard. vorzutragen, und erst in der 2<sup>ten</sup> Hälfte des 45<sup>ten</sup> Takten tritt das Tempo wieder entschieden ein; ...Beruhigend folgt nun das sanft, gefühl- und melodie- volle, im langsamen, aber nicht schleppenden Tempo, und stets cantabile vorzutragende Adagio nach, im welchem vorzüglich ein schöner Anschlag, und ein strenges legato wie genaues Festhalten des Zeitmaßes wirksam ist; ... Die 50 ersten Takte des 2<sup>ten</sup> Theils mit zartem rührendem Ausdruck, aber ja nicht schleppend. Vom 51ten Takte die ursprüngliche Lebhaftigkeit. Tradução nossa.

<sup>7</sup> Para a definição estrutural dos trechos foram utilizadas as análises de Francis Donald Tovey.

<sup>8</sup> Texto original: Das Ganze streng im Tempo, den Schluss jedoch ritardando. Tradução nossa.

<sup>9</sup> Texto original: Die letzten 8 Takte des Schlusses immer mehr piano, und auch etwas ritardando. Tradução nossa.

<sup>10</sup> Texto original: Die melodischen Stellen vom 27<sup>sten</sup> und vom 48<sup>sten</sup> Takt an, sind mit allem Gefühl auszuführen, welches sich aber mehr durch den Anschlag als durch das Ralentieren äußern muss. Tradução nossa.

<sup>11</sup> Texto original: Das reizende Thema mit allem Gefühl, aber nicht ritardiert, ausgenommen im letzten Takte vor der Haltung...übrigens kann dieser ganze Mittelsatz (bis zur Wiederkehr des Thema) ein wenig lebhafter vorgetragen werden. Tradução nossa.

<sup>12</sup> Texto original: Dieses Finale ist bereits ganz in jenen fantastischen Humor geschrieben, der Beethoven so eigen war. Dieser Humor kann sich besonders im Mittelsatz (vom 17<sup>ten</sup> Takt an) durch ein launiges Ritardieren einzelner Noten äußern, obwohl man auch da im Ganzen dem sehr schnellen Tempo treu bleiben muss. Tradução nossa.

<sup>13</sup> Texto original: In diesem Largo muss auch ein wohlberechnetes ritardando und accelerando die Wirkung vergrössern. So z. B. Ist die zweite Hälfte des 23ten Takts etwas schneller zu spielen. Eben so die zweite Hälfte des 27ten Takte und der ganze 28ten Takte. Eben so vom 71<sup>sten</sup> Takt bis zum 75<sup>sten</sup> ein Steigern der Lebhaftigkeit und der Kraft, bis beides im 76sten Takte wieder zur früheren Ruhe zurückkehrt. Tradução nossa.

<sup>14</sup> Texto original: Die Takte 32 bis 35 bedeutend crescendo und auch accelerando bis zum Forte, welches in den Takte 36 bis 39 wieder abnimmt. Tradução nossa.

<sup>15</sup> Texto original: Der 13te Takt ritardiert. Die Melodie (vom 21sten Takt an) sehr ausdrucksvoll, aber ja nicht gedehnt, der Bass dabei leicht, jedoch legato. Der 50<sup>te</sup> und 52<sup>te</sup> Takt bedeutend ritardiert und sehr staccato. Takt 55 und 56 ebenfalls ritardando und sanft. Tradução nossa.

<sup>16</sup> Texto original: Der 12te Takt ritardando. Nach der Haltung wieder leicht und pp...Der Übergang nach E-Dur staccato und rittardiert. Der Mittelgesang (E-Dur ruhig legato und choralmässig, aber nicht schleppend. Tradução nossa.

<sup>17</sup> O 'Colloque Beethoven 250' foi um simpósio organizado pelo Conservatório Real de Bruxelas em novembro de 2020, e teve comunicações transmitidas pela internet. A apresentação de Clive Brown teve como título *Reading between the lines of Beethoven's notation*, e foi ao ar no dia 24 de novembro pelo endereço virtual: <https://www.youtube.com/watch?v=dLdIUhEhlok>. O gráfico apresentado com o texto citado se encontra aos 12m34s da apresentação. Texto original: *Early to mid-twentieth century: Prohibition of un-notated arpeggiation and asynchrony; Gradual abandonment of significant agogic accentuation and rhythmic flexibility; Gradual replacement of un-notated tempo flexibility by a virtually constant pulse.* Tradução nossa. Acesso em 04 jul. 2021.

# Recital de Música de Câmara na Pandemia e suas Particularidades: Um Relato de Experiência em Colaboração Pianística

Filipe dos Santos Alexandrino  
Universidade do Estado do Amazonas - UEA  
alexandrino.piano@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo relatar a experiência de um recital de música de câmara realizado durante a pandemia, discutindo brevemente o papel do pianista colaborador e seu processo de preparação, levantando questões pertinentes às dificuldades de ensaio decorrentes da pandemia e suas possíveis soluções. Por fim, uma breve reflexão sobre se existe ou não grandes diferenças entre um recital pré-pandêmico e um recital durante a pandemia.

Palavras-chave: Pianista Colaborador, Recital, Música de Câmara, Pandemia.

## Recital of Chamber Music in the Pandemic and its Particularities: An Experience Report in Piano Collaboration

Abstract: This article aims to give a report on the experience of giving a chamber music recital during the pandemic, briefly discussing the role of the collaborative pianists and his preparation process, raising questions regarding the difficulties of rehearsal due to the pandemic and its possible solutions. Finally, a brief reflection on whether there is or not great differences between a recital before and during the pandemic.

Keywords: Collaborative Pianist, Recital, Chamber Music, Pandemic

### Introdução

Neste trabalho apresento um relato de experiência da gravação de um recital de música de câmara durante o período da pandemia da Covid-19. Esse recital fez parte do projeto “Trio Ierê: Recitais Interativos de Música de Câmara”, contemplado no Prêmio Feliciano Lana dentro da Lei Aldir Blanc em 2020. O grupo de câmara era formado por um trio com piano e cordas (violoncelo e violino) e o repertório selecionado incluía o trio Opus 11 de L. van Beethoven, o trio Elegíaco N°1 de S. Rachmaninoff e as 5 Miniaturas Brasileiras de E. Villani-Côrtes.

Discutirei brevemente o papel do pianista colaborador na direção dos ensaios e as estratégias adotadas para vencer as dificuldades decorrentes do distanciamento social e o número limitado de ensaios, pois cada uma das peças selecionadas para o repertório detinha suas particularidades, as quais deveriam ser abordadas em apenas três ensaios antes dos dois dias de gravação.

### O Pianista Colaborador e suas competências

A colaboração pianística tem suas raízes juntamente com a ascensão do clavicórdio e do cravo com suas capacidades harmônicas, desde o século XVII em diante. O termo “piano colaborador” (Collaborative Piano) surge por volta dos anos 80 em Nova Iorque, sendo comumente atribuído a Samuel Sanders—um distinto acompanhador e camerística, co-fundador do programa de pós-graduação em Collaborative Piano na Julliard School of Music. (Ciambri, 2016)

O fato é que independente do termo adotado (piano colaborador, correpetição, piano acompanhador etc.), a colaboração pianística exige do músico um conjunto de habilidades específicas para além das habilidades aprendidas através do estudo do repertório solo.

Pianistas colaboradores necessitam desenvolver um tipo de escuta que os possibilite uma fusão com os demais artistas com os quais estão colaborando, sendo o equilíbrio das vozes a principal razão para essa escuta cuidadosa. Embora, equilibrar múltiplas camadas de som seja uma habilidade que o pianista costuma ter desenvolvida devido às exigências naturais do repertório solo, ao colaborar, algumas dessas camadas não são tocadas pelo pianista, mas sim pelo músico parceiro, ficando à cargo do pianista colaborador a responsabilidade de garantir tal equilíbrio, já que ele, muitas das vezes, é o único que dispõe da grade da peça, o que também acaba por o deixar a cargo de dirigir o ensaio (Mundin, 2009). Por cuidar ao mesmo tempo da execução da sua parte quanto da do músico parceiro, o que implica que o pianista acaba por dirigir o ensaio muitas das vezes, o pianista colaborador acaba necessitando de um conjunto novo de habilidades, inclusive comunicativas. (Gunders, 2018)

Sem uma habilidade de se comunicar de forma efetiva, expondo pontos de vista e decisões interpretativas de forma clara e objetiva, a colaboração acaba se tornando inviável. Portanto, é necessário colocar objetivos pessoais em segundo plano em prol da colaboração. Em seu livro *The Complete Collaborator*, Katz (2009) afirma que a

“fusão” é o objetivo mais importante na colaboração. Músicos geralmente falam sobre “convergir” ou “fundir” o som, com a ideia de criar uma cor nova, nunca soando como água e óleo, que não podem de fato se fundir. Além disso, segundo Cosano, Zych e Ortega-Ruiz (2017), analisando os dados coletados em suas pesquisas, observaram que no que se refere a escuta proativa e reativa, os resultados mostraram que a percepção auditiva dos pianistas em relação a questões do conjunto, eram maiores do que a percepção das partes individuais, especialmente no que se refere a dinâmicas, acentos e fraseado. Tais dados mostram uma atitude proativa por parte do pianista colaborador em busca da ideia de “fusão” proposta por Katz. Tal fusão só pode ser atingida de forma orgânica durante os ensaios com os músicos parceiros, o que a torna mais difícil ainda durante a pandemia, pois o número de ensaios acaba sendo limitado por questões sanitárias.

### Relato

O projeto para o recital foi selecionado para receber o prêmio Feliciano Lana, dentro da Lei Aldir Blanc, no dia 25 de novembro de 2020, quando a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas publicou o resultado com os projetos selecionados para o prêmio.

A princípio, os projetos contemplados pelo edital deveriam ser executados até o dia 31 de março de 2021 e o recital seria realizado de forma presencial no final do mês de janeiro. No entanto, devido a segunda onda da Covid-19 que acometeu o estado do Amazonas em janeiro de 2021, e que resultou em uma proibição de circulação da população como parte das medidas de distanciamento social através do decreto Nº 43.282 de 14 de janeiro de 2021, tornou-se inviável não só a realização do projeto em si, mas também qualquer tentativa de dar início aos ensaios.

Tais acontecimentos resultaram na prorrogação dos prazos por parte da Secretaria de Cultura do Estado de 31 de março de 2021 para 16 de maio de 2021, além da possibilidade de os projetos contemplados realizarem adequações em suas propostas a fim de que fossem realizados em formato online. Após isso, foi possível optar pela realização do projeto através de uma gravação que posteriormente seria transmitida. Isso tudo, juntamente com a flexibilização das medidas de distanciamento social, possibilitaram a marcação dos ensaios e dos dias de gravação.

A gravação foi marcada para os dias 22 e 23 de abril de 2021, possibilitando tempo suficiente para a edição do vídeo e transmissão, já que até então, o prazo final de execução permanecia no dia 16 de maio. Devido à demora na definição de datas e adequação do projeto, bem como dificuldades de agenda dos músicos participantes, só foi possível dar início aos ensaios no dia 15 de abril de 2021, seguindo com mais dois ensaios nos dias 16 e 20 do mesmo mês.

Antes do primeiro ensaio, tendo em vista a quantidade reduzida de tempo para ensaiar, busquei utilizar estratégias diversas de estudo que permitissem um preparo adequado para os ensaios. Para além do conhecimento da parte do piano a ser executada, estudei individualmente as partes dos demais instrumentos, buscando solfejar as melodias nos trechos em que o piano estava somente acompanhando; busquei executar a obra sozinho tentando acompanhar diversas gravações, na tentativa de preparar-me para a maior quantidade de cenários possível.

Tal estratégia de preparação baseou-se em um estudo realizado por Keller, Knoblich e Repp (2007). Nesse estudo, os autores pediram que os pianistas gravassem uma das partes de um dueto que não conheciam; depois, pediram que eles tocassem a outra parte do dueto em sincronia com a sua própria gravação e com a gravação de outro pianista. Os autores descobriram que os músicos tinham maior facilidade em sincronizar com a própria performance, o que atribuíram ao fato de que ao tocar o pianista costuma fazer uma “simulação mental” das outras partes da peça. Logo, o ato de solfejar as melodias enquanto executa o acompanhamento, serve ao pianista como uma forma de exteriorizar a simulação mental da melodia, a fim de buscar uma integração sensorio-motora entre a parte executada no piano e a parte executada com a voz. Além disso, a prática de estudar acompanhando outras gravações ajuda a refinar a habilidade de sincronizar a própria performance com a dos músicos parceiros, já que, segundo Palmer (2013) uma performance de sucesso requer que indivíduos se adaptem ao *flow* do grupo, ajustando-se de forma rápida a informação sensorial da sua própria performance, bem como da performance dos músicos parceiros. No entanto, é fato que a dinâmica de ensaio conta com outras formas de comunicação não-verbal entre os músicos, como a visualização, a qual facilita ajustes referentes a entradas, dinâmicas etc. (Cosano *et al.*, 2017) e que não está presente ao tocarmos acompanhando uma gravação.

No primeiro ensaio, que durou cerca de duas horas, optamos por uma leitura geral das peças, parando somente em casos de extrema necessidade; discutimos os andamentos e identificamos os trechos que deveriam ser abordados no ensaio seguinte. Tal estratégia de ensaio, segundo Ginsborg e King (2007), costuma ser a mais comumente escolhida, seja por grupos que já tocaram juntos antes ou que irão tocar juntos pela primeira vez, podendo-se parar para consertar eventuais erros ou tentar tocar do início ao fim da peça sem interrupção. Ainda segundo os autores, tal abordagem costuma focar primeiro em preocupações mais básicas como tempo, afinação, respiração, técnica e ritmo.

A ideia de se preparar para cada cenário possível mostrou-se extremamente válida, já que, especialmente no trio de Rachmaninoff, onde cada músico tinha uma concepção diferente de andamento para as sessões do trio, uma habilidade de adaptação rápida a performance do músico parceiro, fomentada durante o processo de preparação para o primeiro ensaio facilitou a experiência camerística.

No ensaio seguinte, optamos por começar ensaiando diretamente os trechos selecionados no ensaio anterior. Dentre eles, os trechos citamos mais à frente neste trabalho. Nesse ensaio, a preocupação maior foi com questões interpretativas, as quais incluem rubato, dinâmica, bem como concepções artísticas mais subjetivas referentes a cada obra. Após isso, cada movimento dos tríos foi executado do início ao fim, buscando alcançar um discurso musical orgânico.

O ensaio geral, que ocorreu no dia 20 de maio, aconteceu na sala de música do Centro Cultural Palácio da Justiça, onde seriam realizadas as gravações. Ao chegarmos lá, alguns problemas foram encontrados, como a situação crítica em que se encontrava o piano, tanto pela afinação quanto por problemas mecânicos, devido à falta de uso decorrente da pandemia. Felizmente, foi possível que o técnico fizesse os reparos necessários antes da gravação. Isso, aliado a acústica peculiar da sala, que possui muito reverb, ao mesmo tempo que dificultava os músicos de ouvirem bem uns aos outros, resultou em um ensaio geral pouco produtivo.

No dia 22, chegamos por volta das 17 horas para a gravação e enquanto os equipamentos eram montados, aproveitamos para aquecer e repassar entradas e outros trechos. Por volta das 18:30 horas começamos a gravação, optando por iniciar com a peça que julgamos mais cansativa, isto é, o trio de Beethoven. Após, dois takes de cada um dos movimentos, descansamos e retomamos por volta das 19:45 horas para gravar o trio de Rachmaninoff, do qual conseguimos apenas um take completo devido ao cansaço. Então, resolvemos gravar as miniaturas de Villani-Côrtes, conseguindo um take de cada uma e finalizando a gravação por volta das 21:15 horas.

Na manhã do dia seguinte, no qual aconteceria o segundo dia de gravações pela parte da noite, recebemos o áudio da gravação do dia anterior e após escutar, discutimos o que gostaríamos de regravar, pois alguns problemas foram encontrados, tais como pequenos esbarros e problemas de equilíbrio entre as partes devido à acústica desafiadora da sala.

Na hora da gravação, decidimos regravar o trio de Rachmaninoff, optando por um andamento um pouco mais lento em certos trechos e conseguimos dois takes. Além disso, regravamos o terceiro movimento do trio de Beethoven, finalizando o segundo dia de gravação por volta das 21 horas.

As gravações deveriam ter finalizado em dois dias. No entanto, após escutar as gravações do segundo dia, optamos por regravar mais uma vez o trio de Rachmaninoff. Dessa forma, fizemos uma nova solicitação à Secretaria de Cultura e no dia 4 de maio gravamos mais dois takes do trio de Rachmaninoff, finalizando assim as gravações.

Durante o processo de edição, na segunda semana de maio de 2021, a Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, adiou novamente o prazo de cumprimento dos projetos contemplados. Portanto, o recital ainda se encontra em processo de edição para posterior transmissão.

### Dificuldades do Repertório Selecionado

O repertório supracitado, escolhido para o recital, faz parte do repertório standard para a formação camerística em questão. Aqui, abordarei os trechos de cada peça que apresentam maior dificuldades de junção durante os ensaios, excluindo questões inerentes à organologia dos instrumentos de cordas e sua junção com o piano, além de sugerir possíveis estratégias para solução rápida e eficiente de tais dificuldades.

O primeiro movimento do trio Opus 11 de Beethoven possui alguns trechos de imitação, bem como sforzati que acabam por deslocar a noção de pulso do ouvinte (ver exemplo 1). Tais trechos, embora muitas vezes soem naturais e orgânicos, acabam por desestabilizar os músicos durante uma primeira leitura da peça, necessitando ensaiar um pouco aquém do andamento final ou ainda repetir a sessão algumas vezes, a fim de que cada músico entenda onde sua parte se encaixa no contexto geral do trecho. Para tanto, cumpre ao pianista colaborador exercer a função de dirigente do ensaio. Por dispor da grade da peça, o pianista pode, por exemplo, “reger” e indicar as entradas de cada músico parceiro, ou ainda propor a execução em andamento mais lento a fim de que todos compreendam os encaixes das síncopes. Outra estratégia importante é o uso de comunicação não-verbal que não envolva propriamente a regência, mas que comunique ao músico parceiro informações importantes.

Segundo Cosano *et al.* (2017), muitos experimentos mostram que as habilidades não-verbais como gestos musicais e movimentos corporais ajudam no processo de compreensão musical; essa visualização se torna um complemento a percepção auditiva, já que esses gestos são considerados sinais visuais que criam padrões sonoros. Esses sinais visuais não somente ajudam a definir entradas e andamentos, mas também influenciam na precisão e na liberdade expressiva do grupo.

Ex. 1: *Trio Op. 11, I movimento* de L. van Beethoven. Compassos 63-66.

Outro possível ponto de dificuldade são os trechos mais imitativos, onde os cameristas executam a mesma frase ou desenho melódico sucessivamente, necessitando de uma coesão através de entonação e articulações correspondentes. É o que observamos no exemplo 2, correspondente a outro trecho do primeiro movimento do trio de Beethoven:

Ex. 2: – *Trio Op. 11, I movimento* de L. van Beethoven. Compassos 76-81.

Aqui, não existe grande dificuldade de ajuste; bastaria combinar a forma de frasear a passagem a partir de quem a executa primeiro, e pedir aos demais que imitem. Entretanto, problemas um pouco mais complexos surgem em decorrência de situações que envolvem mudanças de andamento, como é o caso no terceiro movimento do trio de Beethoven. A última variação do movimento começa como as demais, isto é, mantendo a tonalidade, fórmula de compasso, periodicidade e indicação de andamento como podemos observar no exemplo 3.

Ex. 3: *Trio Op. 11, III movimento, variação IX* de L. van Beethoven. Compassos 145-149.

No entanto, no final da variação, após uma breve cadência do piano, inicia-se uma Coda que faz tudo que as outras variações não fizeram (com exceção das duas variações em tonalidade menor), isto é, mudando a tonalidade de Si bemol para Sol maior, a fórmula de compasso de quatro por quatro para seis por oito e a indicação de andamento de *allegretto* para *allegro* (ver exemplo 4). Embora, existissem muitas formas de se terminar um conjunto de variações, uma delas é justamente a que Beethoven utiliza, isto é, uma variação mais lenta seguida de uma mais rápida. No entanto, Beethoven faz esse contraste através de uma Coda dentro da mesma variação. Além disso, a mudança de tonalidade não costumava ser usual nesse tipo de contraste (Rosen, 1998).



Ex. 4: - *Trio Op. 11, III movimento, Coda* de L. van Beethoven. Compassos 168-175.

No trecho acima, Beethoven não nos dá nenhuma indicação de proporção entre os andamentos, tornando qualquer tentativa de fazer a transição de forma orgânica, no mínimo, desafiadora. Embora, possíveis discussões possam surgir quanto ao andamento a ser adotado pelo conjunto neste final, a solução mais direta é o pianista colaborador mostrar de forma firme e concreta a mudança de andamento através dos grupos de colcheias executados pela mão esquerda no início da sessão. Por outro lado, existem situações em que a mudança de andamento não ocorre assim de forma tão bem dividida, como no exemplo acima, mas de forma mais integrada dentro do próprio movimento, como no *Trio Elegiaco N° 1* de Rachmaninoff.

O trio de Rachmaninoff, além de ter acompanhamentos e passagens virtuosísticas para o piano, tem várias mudanças de andamento e caráter ao longo do único movimento que o constitui. Além disso, tais transições, com exceção dos trechos marcados como *Risoluto*, começam com pelo menos dois instrumentos executando o novo trecho, exigindo uma sintonia na transição entre os andamentos e caráter, não deixando um único camerista responsável por ela. Para tanto, uma possível solução é ensaiar as transições entre as sessões algumas vezes, buscando coesão e uma certa organicidade entre elas através da interação visual entre os músicos, bem como o uso de gestos que aumentem a percepção auditiva e a comunicação entre os mesmos.

Por último, outro fator dificultoso do repertório eram os uníssonos, encontrados tanto entre as cordas, como no trio de Rachmaninoff (ver exemplo 5), quanto nas miniaturas de Villani-Cortes (ver exemplo 6). A estratégia que acabou sendo mais eficiente em tais trechos foi o ensaio lento, aumentando aos poucos o andamento da sessão, para que o pianista colaborador e os músicos parceiros pudessem ajustar suas respectivas articulações e entonação uns aos outros.

Ex. 5: - *Trio Elegiaco N°1* de S. Rachmaninoff. Compassos 76-79.

Ex. 6: - *5 Miniaturas Brasileiras, V Baião* de E. Villani-Cortes. Compassos 91-94.

## Conclusão

Após a experiência de preparar um recital durante a pandemia, pude constatar que à rigor, não difere muito do processo normal de preparação. Por vezes, o pianista colaborador recebe propostas de recital muito próximas à data final, resultando em pouco tempo de ensaios; raramente temos oportunidade de desenvolver um trabalho contínuo com os mesmos músicos parceiros e com mais ensaios antes da apresentação. Portanto, as estratégias de estudo e ensaio acabaram por serem as mesmas utilizadas antes da pandemia.

Os únicos fatores que podem ter afetado de maneira direta o processo de preparação foram a dificuldade de marcar ensaios devido as restrições de circulação e o estado emocional em que os artistas se encontravam, devido a tudo que tínhamos vivenciado em 2020 e a preocupação relacionada ao convívio entre os músico e equipe durante os ensaios e o distanciamento social. No entanto, o desempenho do grupo mostrou-se satisfatório e nada aquém do desempenho comumente apresentado em recitais pré-pandemia.

## Referências

- Ciambroni, S. H. da S. (2016). *Perspectivas e impasses na mobilização de conhecimentos em Música de graduandos em situações de colaboração pianística: estudos exploratórios*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Cosano, A. M., Zych, I. e Ortega-ruiz, R. (2017). Attention, communication, and development of interpretation skills in chamber music pianists' education. *Psychology, Society, & Education*, 11: 283-298.
- Ginsborg, J. e King, E. (2007). Collaborative Rehearsal: Social interaction and musical dimensions in professional and student singer-piano duos. *Anais da International Conference on Music Communication Science*, Sydney, Australia, 1.
- Gunders, G. M. (2018). *What is Pianistic Collaboration, and How Do Collaborating Musicians Perceive It*. Tese (Mestrado em Música). The University of Western Australia School of Music, Perth, Australia.
- Katz, M. (2009). *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. Oxford: Oxford University Press.
- Keller, P. E., Knoblich, G. e Repp, B. H. (2007). Pianists duet better when they play with themselves: On the possible role of action simulations in synchronization. *Consciousness and Cognition*, 16, 102-111.
- Mundim, A. A. (2009). *Pianista Colaborador: A formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Palmer, C. (2013). Music Performance: Movement and Coordination. In DEUTSCH, D. (ed) *The Psychology of Music*, 405-422. San Diego: Academic Press.
- Rosen, C. 1998. *The Classical Style Haydn, Mozart, Beethoven*. EUA: Norton.

## *Cartas Celestes II* – criação interpretativa e análises musicais do astro sonoro *Cetus*

Fabiana de Sousa Cunha Machado

UFMG - Linha de pesquisa: Práticas analíticas e criativas  
fabiana.sousa@ifmg.edu.br

Rogério Vasconcelos Barbosa

UFMG - Linha de pesquisa: Práticas analíticas e criativas  
rogeriovb2@gmail.com

Resumo: O texto a seguir traz alguns resultados de análises musicais e concepção interpretativa do astro sonoro *Cetus*, de *Cartas Celeste II*, de Almeida Prado, que culminaram na criação de um vídeo piloto com imagens relacionadas ao tema da obra, visando uma futura performance interativa. As análises musicais foram feitas em três vertentes – análise da partitura, análise interpretativa e performance interativa, auxiliadas pelas ferramentas computacionais – *OpenMusic* (análises harmônicas e espectrais), *TouchDesigner* (criação de imagens e performance interativa), *Puredata* (performance interativa) e *Movavi* (edição dos vídeos). As análises harmônicas e espectrais relacionam os acordes-alfabeto a séries harmônicas geradoras desses conjuntos de notas criados pelo compositor como material base, resultando na compreensão de como e onde esse material pode ser encontrado na obra, além de influenciar na criação interpretativa, pois a sonoridade criada por eles assume um papel crucial em nossa prática artística. O *TouchDesigner* aparece em duas situações – na geração de imagens associadas ao áudio e modificadas pelo software, e no controle de uma futura performance interativa, juntamente com o *Pd*, a qual ainda não foi possível testar dada às limitações impostas pelo isolamento social. O *Movavi* foi utilizado como editor de vídeo para junção das imagens geradas no *TouchDesigner*, resultando no vídeo piloto que ora trazemos nesse trabalho.

Palavras-chave: Almeida Prado, *Cartas Celestes II*, *TouchDesigner*, Interpretação Musical, Análise musical

### *Cartas Celestes II* – interpretive creation and musical analysis of *Cetus*

Abstract: The following text brings some results of musical analysis and interpretative conception of the sound star *Cetus*, from *Cartas Celeste II*, by Almeida Prado, which culminated in the creation of a pilot video with images related to the theme of the work, aiming at a future interactive performance. The musical analyzes were carried out in three aspects – score analysis, interpretive analysis and interactive performance, aided by computational tools – *OpenMusic* (harmonic and spectral analysis), *TouchDesigner* (image creation and interactive performance), *Puredata* (interactive performance), and *Movavi* (edition of the videos). Harmonic and spectral analyses relate the alphabet chords to harmonic series that generate these sets of notes created by the composer as a base material, resulting in an understanding of how and where this material can be found in the work, in addition to influencing the interpretive creation, as the sound created by them plays a crucial role in our artistic practice. *TouchDesigner* appears in two situations – in the generation of images associated with the audio and modified by the software, and in the control of future interactive performance, together with *Pd*, which has not yet been possible to test due to the limitations imposed by social isolation. *Movavi* was used as a video editor to join the images generated in *TouchDesigner*, resulting in the pilot video that we are bringing in this work.

Keywords: Almeida Prado, *Cartas Celestes II*, *TouchDesigner*, Musical Interpretation, Musical analysis

### Introdução

O presente trabalho tem como foco a construção interpretativa do astro sonoro<sup>1</sup> *Constelação Cetus*, de *Cartas Celestes II*, de Almeida Prado, que está sendo desenvolvida apoiada em três vertentes – análise da partitura, análise interpretativa, performance interativa com vídeos, utilizando ferramentas computacionais – *OpenMusic*, *Puredata*, *Touchdesigner* e *Movavi*<sup>2</sup>. Como resultado alcançado até o presente momento, apresentaremos um vídeo piloto de *Cetus* que simula os resultados de uma performance interativa ao vivo.

Essa peça foi composta utilizando, principalmente, o “sistema organizado de ressonâncias” do piano e os acordes-alfabetos. Enquanto estes são estruturas criadas pelo compositor e usadas como material base da composição, cada um recebendo o nome de uma letra do alfabeto grego (Almeida Prado, 1985, p.3), o sistema organizado de ressonâncias é baseado na maior ou menor aproximação às ressonâncias naturais da série harmônica, ascendente ou descendente (Taffarello, 2010, p. 132). Partindo desses dois conceitos, surgiu a hipótese de que os acordes poderiam ter sido estruturados em conjuntos de notas provenientes de possíveis séries harmônicas temperadas do piano.

Robert Hasegawa (2009, p.349) afirma que “a característica essencial do spectralismo é a dissecação de sons em coleções de parciais ou em harmônicos, como principais ferramentas composicionais e conceituais.” (Hasegawa, 2009, p. 349 – tradução nossa)

Observamos que a criação dos acordes-alfabeto envolveu elementos do spectralismo e da teoria dos conjuntos, e elaboramos estudos que pudessem comprovar essa teoria. Esses acordes teriam sido criados utilizando espectros de fundamentais diversas, e as parciais dessas fundamentais teriam sido organizadas e combinadas em conjuntos de notas – alterando-se, eventualmente, sua disposição no registro –, sendo possível encontrá-los em diversas passagens da obra.

Apesar de não encontrarmos aqui, o desenvolvimento de motivos de forma intensa, como na música atonal, escolhemos aplicar a teoria dos conjuntos na presente análise de forma não convencional, utilizando os recursos de classificação de conjuntos de notas de Allen Forte (Straus, 2000), para identificar os acordes-alfabeto na música, e mapear os espectros que aparecem ao longo da obra utilizando o *OpenMusic* como ferramenta auxiliar.

Percebemos que a utilização desses elementos se deu, em sua maioria, de forma poética, e quase intuitiva, apresentando alguns desvios quanto à sua concepção tradicional. Como afirma Didier Guigue (2010),

Almeida Prado definitivamente não é um compositor espectral strictu sensu, pois não se preocupa em analisar objetivamente configurações espectrais para daí deduzir estruturas temporais. Porém, ele demonstra interesse em buscar estratégias de articulação da forma a partir de processos que se baseiam na manipulação do som, com ênfase no som pianístico – pois este instrumento constitui o veículo privilegiado da sua expressão e estética –, e na organização da sua evolução no tempo. (Guigue, 2010, p. ?)

Quanto à teoria dos conjuntos, Paulo de Tarso Salles (2016) defende que:

Muitos estudos de análise de música pós-tonal adotam a teoria dos conjuntos como procedimento metodológico para a compreensão de certos procedimentos harmônicos. Apesar de concebida para a análise de música dodecafônica – onde se trabalha com conjuntos ordenados – a técnica pode ser empregada satisfatoriamente na análise de música tendo por base apenas o sistema de afinação temperada. (Salles, 2016, p.1)

Apesar de essas duas correntes de análise estarem em campos opostos, a junção delas foi escolhida para esse estudo porque, enquanto a Teoria dos Conjuntos nos auxiliou na compreensão da forma de utilização dos acordes-alfabeto, a análise espectral nos ajudou a encontrar quais seriam as possíveis séries harmônicas geradoras de cada um desses conjuntos de notas. Pudemos compreender a localização dessas estruturas harmônicas nos gestos musicais de forma integral ou modificada, além de contribuir para a formação de uma escuta musical e de uma construção interpretativa baseadas nessas relações.

O alcance da percepção desses acordes-alfabeto e dos espectros formadores, levou-nos a questionar o que realmente poderia ser identificado pela escuta.

Hasegawa (2009, p. 354-355) ao analisar as distorções do espectro manipuladas por Grisey, em “Vortex Temporum”, discutiu a percepção desses sons:

Psicoacústicos sugerem que desenvolvemos um modelo mental das relações entre parciais de um tom harmônico complexo, pelo nosso convívio frequente com tais sons, e que este modelo é usado para dar sentido aos dados auditivos que recebemos. Tais modelos são cruciais na análise da cena auditiva, que é a separação mental dos sons misturados que nosso ouvido recebe, em sons de fontes distintas. Por exemplo, quando ouvimos dois violinos tocando notas diferentes ao mesmo tempo, separamos as duas fontes, combinamos inconscientemente suas parciais em diferentes modelos. Quando encontramos um modelo que corresponde às parciais que ouvimos, percebemos o tom fundamental do som. Como explica William Hartmann, “Teorias modernas da percepção de tom... são, sobretudo, teorias de combinação de padrões. Elas consideram que o cérebro tem um modelo armazenado para o espectro de um tom harmônico, e que tenta encaixar o modelo para os harmônicos de um tom que tenha sido reconhecido e separado pelo cérebro. (Hasegawa, 2009, p. 354-355 – tradução nossa)

Podemos inferir que nossa escuta é baseada em padrões fixados pelo nosso cérebro, criados a partir de sons com os quais temos contatos recorrentes. Ainda que um som não esteja acompanhado de todos os seus componentes, a ligação é feita por meio dos padrões pré-fixados pela nossa mente.

Passamos a pensar *Cartas Celestes II*, como uma obra, que, tendo como base, estruturas originadas no espectro do piano, seria capaz de construir relações análogas às descritas por Hasegawa. Uma vez que esse processo cognitivo se dá de forma inconsciente, podem ocorrer sensações musicais e emocionais ambíguas, já que não seria possível precisar conscientemente quais as séries harmônicas geradoras de cada acorde-alfabeto. Sendo assim, as referências passam a possuir um caráter de imprecisão, criando várias possibilidades interpretativas, como a que ora propomos.

Enquanto pianista familiarizada com o repertório tonal, necessitei estabelecer novas relações com a linguagem aqui proposta. O esforço em permitir que meu ouvido se guiasse por outras conexões sonoras, como a levantada pela teoria dos psicoacústicos, buscando sentir as sensações de indefinição, ambiguidade, desfazendo-me pouco a pouco do ouvido adestrado às relações harmônicas tradicionais, em muito refletiu-se na construção interpretativa dessa obra, pois, recriar uma sonoridade baseada em espectros e conjuntos de notas deles provenientes, foi semelhante à criação de um espaço sinestésico preenchido por sons coloridos e brilhantes.

### Análises musicais

Almeida Prado uma vez observou o céu numa noite escura, e ao avistar milhares de estrelas cintilando num ritmo descontínuo, pensou que elas faziam música. Imaginando ouvir o discurso sonoro das constelações, fantasiou escrevê-lo num pentagrama, mesmo que parecesse absurdo materializar em som, o intangível. (Almeida Prado, p. 27-28, 1985)

*Cartas Celestes II* é um dos resultados desse aparente devaneio. Se o compositor ouviu e compôs música estelar, nosso desejo é tocar essas estrelas, recriar espaços sonoro visuais, redesenhar nossas lembranças do céu, imaginando que elas dialogam com as impressões de Almeida Prado.

O primeiro passo para a realização das análises foi a definição dos possíveis espectros formadores de cada acorde-alfabeto. Depois, delimitamos os gestos musicais, e relacionamos os acordes-alfabeto a esses fragmentos, com o auxílio do *OpenMusic*. A delimitação desses gestos musicais, completos ou fragmentados, foi realizada de acordo com a sonoridade particular de cada ideia musical, demarcações do compositor, e alguns princípios da Gestalt.

De acordo com Shepard (2000, p.20), “nosso cérebro agrupa os elementos que percebe no mundo exterior de acordo com cinco princípios de agrupamento de elementos da Gestalt – proximidade, similaridade, simetria, continuidade e destino comum.”

Aplicamos aqui os princípios da similaridade e da continuidade. O primeiro diz que “se os objetos tiverem formas similares, na maioria das vezes, estarão relacionados”. O segundo, que, “se os objetos são (...) dispostos de maneira que pareçam ser continuidade um do outro, eles tendem a ser percebidos agrupados”. (Shepard 2000, p. 20 – tradução nossa). Logo à frente veremos como isso ocorre em *Cetus*.

Essas análises nos auxiliaram a compreender e imprimir sentido aos diversos fragmentos musicais, buscando contextualizá-los na obra. Então, pudemos ousar experimentar “redesenhar o céu, na audácia da fantasia” (Prado, p. 28, 1985). Almeida Prado sonorizou as imagens, e nós reproduzimos esses quadros celestes por meio do som e da imagem.

No desenvolvimento de *Cetus*, encontramos dez acordes-alfabeto – um para cada gesto musical –, em suas formas originais, ou variadas quanto à altura, ou estrutura (acordes inteiros ou quebrados). A forma musical é composta por dois blocos (figura abaixo) – o primeiro (colchetes azuis), formado por quatro acordes alfabeto, e o segundo (colchetes verdes), por seis. Percebemos que as duas estruturas são formadas por gestos semelhantes – acordes iguais com ritmos variados, seguidos por trêmulo e acordes isolados, sendo o bloco 2 uma variação do bloco 1. Outro aspecto importante, é a marcação dos acordes-alfabeto na própria partitura (circulados em vermelho).

The image displays a musical score for 'Cetus' by Almeida Prado, consisting of three systems of piano and bass staves. The score is annotated with various musical directions and markings. The first system is marked 'Pesante. (♩ = 60)' and 'accel.', with a blue bracket indicating a block of four chords. The second system is marked 'pp', 'cresc. grand', and 'ff', with a blue bracket indicating a block of four chords and a green bracket indicating a block of six chords. The third system is marked 'p', 'accel.', 'f', 'cresc. grandioso', 'fff', and 'attaca', with a green bracket indicating a block of six chords. Red circles highlight specific chords throughout the score, and blue and green brackets delineate the two main structural blocks mentioned in the text.

Ex 1: *Cetus* – Almeida Prado

Na criação interpretativa, inspiramo-nos na ambiguidade e confusão mental criadas pela estrutura espectral dos acordes-alfabeto, que poderiam ser vivenciadas, por exemplo, por quem observa o céu escuro buscando conectar os pontos brilhantes para enxergar a constelação *Cetus*, recriando um animal celeste. Por outro lado, *Cetus*, ou baleia, é um animal aquático grande, denso, misterioso e pesado. Ao olhar o céu, em busca dessa constelação, podemos conectar a ideia do animal real à imaginação imposta pela observação das estrelas. Nosso inconsciente atua como uma retaguarda para o consciente – nos diz que sabemos a origem do que vemos ou ouvimos, ao mesmo tempo que nos estimula a buscar, pela imaginação ou memória, os pontos de conexão entre o real e o imaginário – tanto na busca visual pela baleia no céu, quanto na audição de uma estrutura composicional baseada em elementos ambíguos.

Prolongamos algumas distâncias temporais entre certos gestos musicais muito ressonantes, permitindo que essa sonoridade ocorresse livremente, até seu exaurimento, criando momentos propícios para organização desses sons durante a apreciação e interpretação musicais, como por exemplo no final do gesto 1, onde executamos os acordes com um pedal de sustentação único, acumulando ressonâncias que perpassam o próximo gesto.

Outro aspecto dessa constelação são as zonas de ressonâncias múltiplas. Essas zonas são formadas pela sonoridade de vários acordes-alfabeto utilizados em sequência ou concomitantemente, gerando ressonâncias diversas, sustentadas por um pedal longo e com trocas muito sutis. O pedal de sustentação nesse caso é um elemento importantíssimo na criação da sonoridade que surge dessa miscelânea de sons. A dinâmica indicada

pelo compositor também é outro fator que colabora na criação dessa ressonância, já que, por vezes, as regiões graves são marcadas em *ff*, e as agudas em *pp*, reforçando a ideia de sons fundamentais e sons superiores. Esse recurso é interessante, pois os harmônicos não são tocados necessariamente em seu registro original, e acabam por gerar uma sonoridade peculiar ilustrativa da ideia de dúvida – onde estão as estrelas, os harmônicos, as fundamentais, a realidade, a ilusão?

Por fim, após detectarmos a possível origem de cada acorde-alfabeto em fundamentais de séries harmônicas específicas, passamos a mapeá-los ao longo da obra, buscando identificar a possível série harmônica geradora da sonoridade de cada um dos trechos musicais, além de comprovarmos a teoria de que essa música pode ser considerada música espectral.

Na tabela abaixo temos as correspondências entre as formas, gestos, acordes e séries harmônicas utilizadas na constelação *Cetus*, que é o resultado das análises feitas com o auxílio do *OpenMusic*. Na sequência, temos uma figura comparativa entre as notas do acorde-alfabeto (em nossos estudos numeramos os acordes-alfabeto para facilitar a análise) e da série harmônica que consideramos ser a geradora desse acorde. É possível observar que as notas do acorde 1 são muito semelhantes às da série harmônica de  $C\#0^3$ .

BLOCO	PRIMEIRO					SEGUNDO				
GESTO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
AC. ALF	12	3	1	7	13	8	14	15	11	4
T.CONJ.	7-14	6-5	10-1	6-Z3	6-Z24	6-1	6-Z26	9-5	8-2	4-8
S.HARM.	C#0	C#0	C#0	B0	D0	A#-1	D0	G#0	E0	G0

Ex 2: Quadro com o mapeamento das análises da partitura

Acorde-alfabeto 12: 7-14

Série Harmônica C#0

Ex 3: Comparação entre a série harmônica de  $C\#0$  e o acorde-alfabeto 1

É possível perceber pelo quadro do Ex 2, que no primeiro bloco a sonoridade predominante é a da série harmônica de  $C\#0$ . A transição para o bloco 2 é feita por um intervalo ascendente de sétima menor, ao passar pela série de  $B0$ . O segundo bloco tem como primeiro espectro o de  $D0$ , um semitom acima de  $C\#0$  (fundamental predominante no bloco 1), seguida por um movimento descendente para  $A\#-1$ . Após isso, retorna-se para  $D0$ , e inicia um movimento ascendente para  $G\#0$ , voltando para  $E0$ , subindo para  $G0$ , finalizando o astro sonoro. Associamos essas relações a um movimento ascendente global, como se isso pudesse expressar um movimento sinuoso de ascensão da baleia desde as profundezas do oceano, até alcançar a superfície das águas, num salto acrobático. Por outro lado, é possível associar essas idas e vindas dos espectros à busca pela constelação no céu por olhos que encontram, aos poucos, na escuridão da noite, suas estrelas, sentindo vitórias e derrotas ao tentar conectar os pontos brilhantes que ora parecem nítidos, ora escapam da visão. Quem já observou o céu, conhece o sentimento de realização quando consegue sair da escuridão da incerteza da imagem formada pelas estrelas, e mergulha na imagem perfeita de um animal celeste, semelhante ao animal terrestre.

### Criação interpretativa – música e vídeos

A criação interpretativa dessa obra foi apoiada em estudos da partitura, em relatos do compositor, em observação do céu e de imagens celestes. Buscamos representar o trajeto ascendente da baleia, acompanhando o registro das alturas musicais de cada gesto. Segundo Chion (p. 97, 2011) a sonorização de filmes frequentemente se apoia em um simbolismo universal dos graus musicais que relaciona movimento e altura.

Percebemos, ainda, que os sons ora se destacam, ora se integram formando uma massa sonora que ora se condensa, ora se dissipa progressivamente, assim como a profundidade escura do oceano vai se tornando mais iluminada à medida que a baleia emerge. Essa massa de sons é repleta de nuances que podem ser controladas quando definimos o tempo de ressonância de cada nota com a ajuda do pedal de sustentação. Marilyn Nonken (2014) explica que:

Através do acúmulo de notas isoladas sobre um pedal que decai, pode-se estabelecer uma harmonia construída por proximidade de registro que gradualmente engloba um registro cada vez maior. Com o tempo, o som acumulado torna-se algo semelhante a uma parede acústica, densa o suficiente para ser percebida como ruído, dentro da qual nenhum tom ou harmonia pode ser discriminado. Por outro lado,

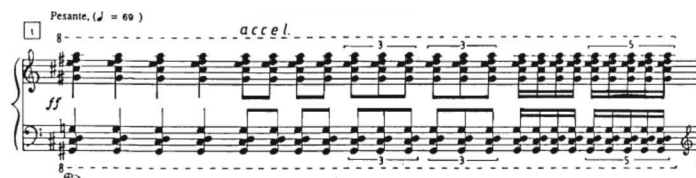
uma sonoridade acústica, harmonicamente saturada e com registro amplo, sustentada pelo pedal também pode decair; no processo de sua decomposição as frequências individuais tornam-se audíveis novamente, emergindo de dentro da parede outrora impenetrável, como se avançasse a partir de uma paisagem que recua. (Nonken, 2014, p.112-113, tradução nossa <sup>4</sup>)

Utilizamos esse recurso de controle das ressonâncias como principal ferramenta de criação de um ambiente sonoro no qual pudéssemos correlacionar som e imagem – profundidade e superfície, de acordo com os espectros mais ou menos graves; pontos brilhantes, de acordo com notas que se sobressaem de massas sonoras mais densas, entre ou outros aspectos.

### Análises – música e vídeos

Iniciaremos as análises a partir de trechos da partitura de *Cetus*, seguida da partitura e da imagem correspondentes (quando considerarmos relevantes para a compreensão)<sup>5</sup>. Podemos reconhecer os gestos musicais pela similaridade e continuidade, já que esse gesto é formado pela repetição do mesmo acorde em ritmos acelerados gradualmente (como os gestos 1, 5 e 7), ou figuras isoladas (como os gestos 2, 3, 4 e 6).

Na figura abaixo, temos o gesto 1, em C#0 (espectro gerador), sonoro e massivo, com dinâmica em *ff*, ritmo em acelerando, gerando uma ressonância cumulativa e progressiva. Essa sonoridade nos remeteu à ideia de um animal grande e pesado mergulhando nas profundezas de um oceano, bem como à sensação da confusão daquele que inicia a busca por essa constelação no céu.



Ex 4: *Cetus* - gesto 1.

A imagem associada a esse trecho foi criada utilizando, dentre outros recursos, a imagem de uma baleia no fundo do oceano, associada à partícula reagente ao áudio da gravação, gerando como resultado uma baleia movimentando-se lentamente em um ambiente pouco iluminado (oceano profundo).

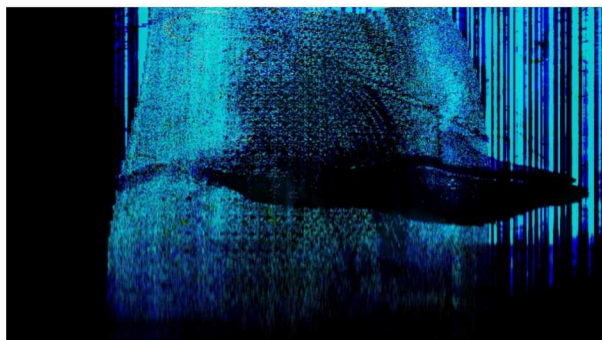


Ex 5: Imagem associada ao gesto 1

Os gestos 2, 3 e 4 remetem-nos a uma baleia deslocando-se para cima lentamente, flutuando no final dessa movimentação – os espectros dos gestos 2 e 3 continuam em C#0 (parte escura), caminhando para B0, no gesto 4 (flutuação – representada por um acorde de longa duração). A escuridão, que pouco a pouco se torna menos intensa, é criada pelo acúmulo de harmônicos originados pelos extremos graves dos acordes, reforçado pelas sonoridades do extremo agudo. Nesse ponto, o pedal de sustentação é trocado sutilmente de forma a permitir que a ressonância do piano se acumule e se dissipe naturalmente. Esses agudos (análogos aos brilhos das estrelas, em nossa imaginação) podem também nos lembrar de que, na verdade, estamos observando uma constelação, e não um animal real.

A seguir, podemos observar os gestos 2, 3 e 4, no exemplo 6, e a representação visual desses gestos, no exemplo 7.

**Gesto 2      Gesto 3      Gesto 4**

Ex 6: *Cetus* – gestos 2, 3 e 4.

Ex 7: Imagem associada aos gestos 2, 3 e 4.

O próximo gesto (gesto 5) inicia o segundo bloco em D0 (um semitom acima de C#0, espectro que inicia o bloco 1) transmitindo a ideia de retorno ao movimento ascendente da baleia, que já se encontra distanciada das profundezas do oceano. Ele foi expresso visualmente com variantes da imagem acima. Basicamente, a estrutura musical é composta por um ritmo que se assemelha à cauda da baleia se movimentando, e é executado com um pequeno acento na segunda figura de cada quintina para criar essa ideia. Esse constante emergir das alturas, aliado a um longo pedal de sustentação com trocas sutis, cria uma ressonância global no piano, o qual perdura até o fim desse astro sonoro.

No gesto 6 (próxima figura), o acorde aparece estático, surgido do espectro de A#0, como se a baleia fizesse mais uma pausa flutuante em sua subida, dando a impressão de um recuar em seu movimento ascendente. Podemos relacioná-lo, também, à sensação de nosso observador do céu, que repousa o olhar em alguma estrela de *Cetus*. A imagem atribuída aqui é de transição (fade out) para o gesto 7.

No gesto 7, a sequência de seis acordes com ritmo em acelerando foi relacionada à retomada do movimento ascendente da baleia (semelhante ao gesto 5), alcançando velocidade total nos acordes tremulados vistos no gesto 8. No gesto 9, o acorde parado no agudo e *fff* nos remete à ideia de que a baleia finalmente alcançou a superfície das águas, e nosso observador celeste finalmente pode enxergar a totalidade da constelação.

O gesto final, duas sequências de quintas descendes em *fff*, culminam em uma ressonância intensa e longa, sustentada pelo pedal, como se representasse o brilho dessas estrelas se dissipando no espaço, ou o salto acrobático do animal aquático. Entre cada gesto, uma pausa se faz necessária para que a ressonância possa ser consumada por acumulação “recriando” brilhos das estrelas e sensações de satisfação do nosso observador imaginário.

**Gesto 7      Gesto 8      Gesto 9      Gesto 10**

Ex 8: *Cetus* – gestos 7, 8, 9 e 10.

O gesto 7 foi representado por uma imagem da baleia chegando à superfície, e é finalizado pelo gesto 8, no qual ela finalmente atinge as superfícies das águas.





Ex 9: imagem associada ao gesto 8

Os gestos 9 e 10 mostram a baleia na superfície do oceano, como se estivesse dando um de seus saltos.



Ex 10: imagem associada ao gesto 9 e 10.

A última imagem, que ocorre após o gesto 10, ilustra a ressonância acumulada pelo piano, como se nossa imaginação, após recriar essas imagens da baleia, voltasse à realidade de estar observando a constelação no céu, buscando enxergar alguma de suas partes, no caso, a cauda se movimentando e se dissipando no espaço celeste de uma noite escura.

No *link* a seguir, é possível assistir ao vídeo piloto na íntegra:

<https://1drv.ms/v/s!ApH8t4XzY6dazjIhVldPHN9Mai3Q?e=qvQaa7>

## Conclusão

Esse processo de criação interpretativa envolvendo análises da partitura e preparo para uma performance interativa nos auxiliou na compreensão musical porque permitiu que desvendássemos as estruturas composicionais, utilizássemos esses conhecimentos para auxiliar nossa escuta e interpretação musical, além de criar imagens ilustrativas de possíveis sentidos musicais.

Almeida Prado, ao reconstruir a imagem sonora da constelação, abriu a possibilidade para uma relação sinestésica envolvendo imagens, sons, e outros sentidos. Nesse trabalho, buscamos recriar essa ideia deixando nossa imaginação trabalhar de forma poética, aliada aos conceitos adquiridos ao longo de nossos estudos.

## Referências

- Chion, M. (2011). *A Audiovisão: som e imagem no cinema* (trad. Pedro Elói Duarte). Portugal: Texto e Grafia.
- Guigue, D. (2010). *Aspectos espectralistas no pianismo de Almeida Prado*. In: Revista eletrônica de musicologia, volume XIII, janeiro de 2010. Universidade do Paraná, PR. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/REM/REMy13/07/09\\_guigue/espectralismo\\_almeidaprado.htm](http://www.rem.ufpr.br/REM/REMy13/07/09_guigue/espectralismo_almeidaprado.htm) (acesso em: 02-dez-2019). (revista eletrônica)
- Hasegawa, R. (2009). *Gérard Grisey and The Nature' of Harmony*. Wiley, vol. 28, n. 2/3 (julho-outubro, 2009), pp. 349-371. Disponível em: [www.jstor.org/stable/41289710](http://www.jstor.org/stable/41289710) (acesso em 22-out-2019). (revista eletrônica)
- Machado, F., & Barbosa, R. (2019). *Análises musicais da "Galáxia NGC - 5128", de Almeida Prado – abordagem das estruturas composicionais visando à interpretação musical*. *Anais do V Encontro Internacional de teoria e análise musical*, 191-207. Campinas. (anais)

- Nonken, M. (2014). *The spectral piano: from Liszt, Scriabin and Debussy to digital age*. Cambridge University Press, Nova Iorque.
- Prado, J. A. R. de A. (1985). *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp. 2 vols. (tese)
- Prado, J. A. R. de A. (1981). *Cartas Celestes 2*. Darmstadt. Tonos. (partitura)
- Salles, P. de T. (2016). *Teoria dos Conjuntos: Apontamentos*. Apostila elaborada como material de apoio para a disciplina Contraponto III (ECA – USP). Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1996107/mod\\_resource/content/1/Teoria%20dos%20Conjuntos%20-%20Apontamentos%20%28SALLES%2C%202016%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1996107/mod_resource/content/1/Teoria%20dos%20Conjuntos%20-%20Apontamentos%20%28SALLES%2C%202016%29.pdf) (acesso em 02-dez-2019). (apostila)
- Shepard, R. (2000). *Music, cognition and computerized sound – an introduction to psychoacoustic*. In: Article in The Journal of the Acoustical Society of America 107(1):21-22. Cambridge (Massachusetts), Londres, The MIT press, 2000. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/243524611\\_Music\\_Cognition\\_and\\_Computerized\\_Sound\\_An\\_Introduction\\_to\\_Psychoacoustics](https://www.researchgate.net/publication/243524611_Music_Cognition_and_Computerized_Sound_An_Introduction_to_Psychoacoustics) (acesso em 02-dez-2012). (artigo)
- Straus, J. N (2000). *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. (livro)
- Taffarello, T. M. (2010). *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La fauvette des jardins e Cartas Celestes*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. (tese)

<sup>1</sup> Análogo a movimento musical, na obra *Cartas Celestes*

<sup>2</sup> Disponíveis respectivamente em: <http://repmus.ircam.fr/openmusic/home>; <https://puredata.info/>; <https://derivative.ca/>; <https://www.movavi.com/>

<sup>3</sup> Para informações mais detalhadas, vide texto *Análises musicais da Galáxia NGC - 5128, de Almeida Prado – abordagem das estruturas composicionais visando à interpretação musical*: disponível em: [https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper\\_14\\_MachadoF\\_BarbosaR-pp\\_191-207.pdf](https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_14_MachadoF_BarbosaR-pp_191-207.pdf) (acesso em 23-jul-2021)

<sup>4</sup> No original: “Through the accumulation of single notes in the depressed pedal, a close-register harmony can be established that gradually encapsulates an ever-widening register. Over time, the accrued sound becomes something akin to an acoustic wall, dense enough to be perceived as noise, within which no single tone or harmony can be discriminated. Conversely, an acoustically dense, harmonically saturated, and registrally broad sonority sustained in the pedal can also be allowed to decay; in the process of its decomposition, individual frequencies become audible again, emerging from within the once-impenetrable wall, as if advancing forwards from a receding landscape.” (Nonken, 2014, p.112-113)

<sup>5</sup> Ao final das análises disponibilizamos um link de acesso ao vídeo completo de *Cetus*.

## Considerações sobre a *Incelença do Anjo-Serafim* para canto e piano de Eunice Katunda (1915–1990): música fúnebre e religiosidade brasileira

Melina de Lima Peixoto

Universidade Federal de Minas Gerais  
melina.peixoto@gmail.com

Mauro Camilo de Chantal Santos

Universidade Federal de Minas Gerais  
maurochantal@gmail.com

Resumo: O presente trabalho expõe informações sobre o texto e a música da canção para canto e piano *Incelença do Anjo-Serafim*, parte integrante da obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, composta em 1972 por Eunice Katunda. Compositora, pianista e regente, Katunda produziu obra para diversas formações entre os anos de 1943 a 1983, explorando diversas linguagens musicais com as quais se familiarizou. Com o objetivo de identificar e esclarecer relações entre a música e o texto dessa canção brasileira de câmara, os autores deste estudo intentam contribuir para com um maior entendimento da obra de Eunice Katunda e, conseqüentemente, com a divulgação de seu nome. Para além das informações acerca da religiosidade envolvendo o texto da canção em questão, apresentaremos uma análise de sua partitura, a partir dos parâmetros estabelecidos por LARUE (1992), constantes em sua obra *Guidelines for Style Analysis*. Ao final deste trabalho, segue o manuscrito da canção abordada, em *fac-símile*.

Palavras-chave: Eunice Katunda; canção brasileira de câmara; incelenças; música fúnebre.

### Considerations on the art song *Incelença do Anjo-Serafim* by Eunice Katunda (1915–1990): funeral music and Brazilian religiosity

Abstract: This work presents data about the text and music of the art song *Incelença do Anjo-Serafim*, an integral part of *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, composed in 1972 by Eunice Katunda. Composer, pianist and conductor, Katunda produced work of music for many musical ensembles through the years 1943 to 1983, exploring many musical languages with which she became familiar. In order to identify and clarify relationships between the music and the text of this Brazilian art song, the authors of this study intend to contribute to a greater understanding of the work by Eunice Katunda and, consequently, with the disclosure of her name. In addition to information about the religiosity involving the text in question, we will present an analysis of its score from the parameters established by LARUE (1992), from his work *Guidelines for Style Analysis*. At the end of this work, there is the manuscript of the discussed art song, in facsimile.

Keywords: Eunice Katunda; Brazilian Art Song; *Incelenças*; Funeral Song.

### Introdução

Ao propormos um estudo sobre a canção *Incelença do Anjo-Serafim* de Eunice Katunda (1915–1990), justo é citarmos Vasco Mariz (1921–2017) em sua obra *A canção brasileira de câmara* (2002), na qual esse autor registrou predicados que elevam esse gênero como dos mais belos e sofisticados:

O canto de câmara é a forma mais refinada da arte vocal na música. (...) O canto de câmara, apesar de todas as dificuldades que o intérprete tem de transpor, é o gênero musical de onde mais frequentemente somos arrebatados ao terra-terra cotidiano. A voz humana ainda é o mais belo, o mais melodioso, o mais sensível dos instrumentos (Mariz, 2002, p.25).

Fato é que desde a produção de nossas Modinhas, algumas compiladas por Mário de Andrade (1893–1945) e que se constituem em material didático bastante eficiente para o início do estudo do canto lírico em vernáculo, a canção brasileira de câmara tem recebido olhares de incontáveis compositores que, a partir de suas próprias experiências pessoais e profissionais, têm contribuído no sentido de ilustrar inúmeras possibilidades de abordagem desse gênero a partir das múltiplas características sociais e culturais do Brasil. Destarte, vimos transportadas para a canção brasileira de câmara diversos cenários, tais como o ambiente seresteiro de caboclos, a vivência triste e lamentosa dos escravos africanos durante período histórico dos mais vergonhosos da história brasileira (assim como a energia natural dessa etnia em cantos ritmados e plenos de força). Ainda, algumas peculiaridades da música indígena, a sofisticação musical desenvolvida por alguns compositores a partir do Modernismo desencadeado com a Semana de Arte Moderna de 1922, a exploração composicional de gêneros como o lundu, canções de ninar, canções de trabalho, canções de amor e canções de morte, todas compostas de modo a chancelar uma produção volumosa de obras nacionais.

Sobre os compositores brasileiros, incontáveis nomes estão, aos poucos, granjeando reconhecimento a partir de pesquisas acadêmicas que, continuamente, contribuem para mapear corretamente nossa produção de canções de câmara. Se para o público leigo possuímos nomes como o de Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Lorenzo Fernández (1897–1948) e Francisco Mignone (1897–1986) como exemplos de estandartes da canção brasileira

de câmara, fermentando em pesquisas acadêmicas há uma leva de compositores sendo estudados, os quais têm sua obra apresentada constantemente, revelando uma profusão de composições construídas sobre a poesia brasileira, contribuindo, assim, para um melhor delineamento de aspectos de nossa brasilidade perante o mundo.

Dentre os subgêneros abordados pela pena de compositores brasileiros a serviço da canção de câmara, apontamos canções fúnebres, presentes em nosso cancioneiro. Hostílio Soares (1898-1988), compositor mineiro, abordou o tema ao colocar na pauta musical o soneto *A Carolina*, de Machado de Assis (1839-1908), que trata dos momentos finais de sua esposa Carolina Augusta Xavier de Novais (1834-1904), e cujos versos foram definidos por Manuel Bandeira como das peças mais comoventes da literatura brasileira (Aguiar, 1976, p.110). Heckel Tavares (1896-1969) com seu *Funeral D'um Rei Nagô*, das páginas brasileiras mais expressivas escritas para vozes graves, construiu um canto de invocação a um rei nagô<sup>1</sup>, a partir do texto de Murillo Araújo (1894-1980), que discorre sobre um rei que “entre os mortos reinou”. Francisco Braga (1868-1945) tratou do soneto *Virgens mortas* de Olavo Bilac (1865-1918), de estrito rigor parnasiano, analisado por Gontijo (2006) como demonstração de “respeito e sublimação da imagem feminina” (Gontijo, 2006, p.61). Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) em sua canção *Volta*, poesia de Rabindranath Tagore (1861-1941) em tradução de Plácido Barbosa (s.d.), nos mostra a esperança de uma mãe para rever o falecido filho enquanto todos dormem.

Além dos títulos supracitados, registramos também a obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, de Eunice Katunda, composta em 1972, da qual extraímos a segunda, *Incelença do Anjo-Serafim*, objeto de estudo nesta comunicação. Em nossa metodologia para abordarmos essa canção fúnebre, baseamo-nos na apresentação de dados sobre seu texto e análise musical, apoiada nos estudos de Larue (1992).

O objetivo dos autores deste estudo é contribuir para com o entendimento de parte da obra de Eunice Katunda, bem como para a divulgação de seu nome como compositora brasileira.

### 1. Dados sobre incelenças e o contexto histórico da obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* de Eunice Katunda

Por Incelença, também conhecidas por Incelência, e, conseqüentemente por corruptela, Excelência, são cânticos cujo teor literário e musical estão destinados a rituais fúnebres. São também reconhecidas pelos títulos de Cantigas de Guarda, Cantigas de Sentinela ou Benditos, e segundo Santana (2011), “As incelências, além do Nordeste, estão espalhadas por outros Estados do Brasil, a exemplo de Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul” (Santana, 2011, p.87). Ainda segundo esse autor:

Merecem destaque, na vida social do Brasil, as mulheres, que fizeram a nossa matriz social familiar. Primeiro, encontramos a parteira, sempre esperada por confiança e amor. As benzedeiras, a rezadeira do terço, depois as rezadeiras de sentinela e as condutoras de sentinela. As rezadeiras cuidavam do morto e as condutoras de sentinela cuidavam dos vivos e ultimavam a permanência do falecido (Santana, 2001, p.88).

Transportada para os ambientes populares e erudito, a presença das incelenças pode ser definida como escassa. Neste sentido, apontamos poucos títulos como *Incelença do Amor Retirante* de Elomar Figueira Mello (1937), *Incelença do amor-azul* de Liduíno Pitombeira (1962), ou mesmo a faixa *Incelença* interpretada por Nara Leão (1942-1989) no LP *O canto livre de Nara* (1965). Veiculada à escrita para piano solo, destacamos a *Reza-de-Defunto*, segunda composição da obra *Três peças* de Guerra-Peixe (1914-1994), compositor que também era pesquisador e que se debruçou sobre o assunto no artigo *Rezas de Defunto* (1968), registrando que:

A impressão marcante para quem ouve esta espécie de cantoria é que tudo na melodia soa num eterno legato, sem nuances sensíveis, tendo as pausas, muito curtas, aliás, apenas atender ao processo respiratório. Por outro lado, o ritmo das melodias, não obstante fugir à exatidão do tempo medido, resulta pouquíssimo variado. E como o andamento se realiza de maneira lenta, a cantoria dava, ao autor, a impressão de permanente monotonia de tão arrastada era cada cantiga (Guerra Peixe, 1968, p. 242).

O período que abrange a atividade de Eunice Katunda como compositora compreende os anos de 1943 a 1983, sendo a obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* composta em 1972<sup>2</sup>. A *Incelença do Anjo-Serafim*, objeto de estudo por estes autores, é sua segunda canção. À época da criação desse pequeno conjunto de quatro canções, denominadas por Peixoto (2009) como um ciclo musical, a compositora já havia modificado seu sobrenome trocando o Catunda por Katunda, resultado de sua separação de Omar Catunda (1906-1986). Havia também composto grande parte de sua obra, colhido bons frutos em reconhecimento de sua arte, percorrido caminhos diversos em relação ao estilo composicional (com especial destaque para seu envolvimento com a estética do grupo Música Viva e posterior interesse da compositora pelo universo afro-brasileiro) e também recebido aplausos como pianista e compositora em Nova York, quando em 1968, no Carnegie Hall, realizou uma importante apresentação em sua carreira, colhendo excelentes críticas da imprensa norte-americana pela interpretação de sua *Sonata de Louvação*<sup>3</sup>.

Em crítica assinada por Ayres de Andrade (s.d.) e lançada por O Jornal em sua edição de número 14409, de 17 de setembro de 1968, Eunice Katunda foi celebrada como intérprete consciente de sua técnica, o que nos mostra que à época a compositora se encontrava plena em sua técnica pianística, dispondo de décadas de estudos e aprendizado para aplicação na composição das *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*. Do texto escrito por Ayres de Andrade, apresentamos o seguinte excerto:

Uma pianista dotada de excepcionais recursos de técnica e em cuja personalidade se reflete uma natureza essencialmente musical revelou-se em Eunice Katunda quando ela executou na Sala Cecília Meireles, em noite da semana passada, o Rudepoema, do nosso Villa-Lobos. Uma versão soberba realizou ela desta obra, que prima na sua concepção pianística por um amontoado de dificuldades as mais desanimadoras e que constitui um conjunto espantoso de ritmos, sonoridades e imagens musicais formando situações determinadas por um pensamento realmente criador e original. Um caso único este Rudepoema, no repertório da música brasileira para piano. Reclama do intérprete não apenas dedos de aço, aptos a reproduzir fórmulas pianísticas que representam manifestações de um espírito que faz da audácia uma constante, igualmente, uma poderosa imaginação, transbordante de vitalidade e petulância. Em nenhum momento Eunice Katunda deixou-se atemorizar pelas perspectivas que lhe abria aquele quadro singular e ameaçador. Muito ao contrário, nele penetrou com serena determinação, esmiuçando-lhe o conteúdo e o realizando na íntegra em aspectos sonoros palpantes de vida e de intenções. Uma grande obra reconstituída por uma grande pianista. Antes, Eunice Katunda fizera apreciar com propriedade de acentos e com apuro técnico a "volta a Bach" de Stravinsky (Sonata 1924), mostrando com clareza a sua disposição natural para tal gênero de música. (Ayres de Andrade, O Jornal, 17, set. 1968).

Para Peixoto (2009),

a origem dos textos utilizados nas *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* nos revela a retomada de temas folclóricos nacionais pela compositora, que provavelmente os retirou do livro *Trabalhos fúnebres na roça*, datado de 1947, de José Nascimento de Almeida Prado (Peixoto, 2009, p.36).

Segundo ainda as considerações de Peixoto (2009), o livro do folclorista José Nascimento de Almeida Prado se configura numa pesquisa que aborda "costumes folclóricos da região sul do estado de São Paulo, relacionados à preparação dos corpos defuntos" (Peixoto, 2009, p.36). Ainda, que os textos apresentados nessa obra são bastante semelhantes, porém não idênticos aos que compõem as *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* de Katunda. As pequenas diferenças entre o texto encontrado na obra de Prado (1947) com a partitura manuscrita da canção *Incelença do Anjo-Serafim* serão expostas a seguir.

## 2. Texto e música da canção *Incelença do Anjo-Serafim*, segunda da obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* de Eunice Katunda

Passemos, então, à apresentação do texto e análise da canção *Incelença do Anjo-Serafim* como registrado no manuscrito autógrafo de Eunice Katunda. Presente na obra de Prado (1947), provável fonte para Eunice Katunda quando da composição desta canção, o texto poético de *Incelença do Anjo-Serafim* se apresenta com pequenas diferenças em relação à partitura, como podemos verificar no Quadro 1, logo a seguir:

Quadro 1: apresentação do texto da canção *Incelença do Anjo-Serafim* presente no livro *Trabalhos fúnebres na roça* (1947) de Almeida Prado e na partitura da canção homônima de Eunice Katunda, composta em 1972. Fonte: elaborado pelos autores deste texto.

<i>Incelença do Anjo-Serafim</i> como citada no livro <i>Trabalhos fúnebres na roça</i> (1947) de José Nascimento de Almeida Prado	<i>Incelença do Anjo-Serafim</i> como apresentada na partitura da obra <i>Quatro Cantigas de Velório – Incelenças</i> de Eunice Katunda
Uma inselencia	Uma Incelença do meu anjo-Serafim,
Do meu anjo Serafim	Que lá no céu tenho dois anjos por mim...
Que lá no céu	Ai, lá no céu 'stão cantando de alegria
Tenho dois anjo por mi	Uma Incelença do anjo Serafim
Aí lá no céu tão cantano de alegria	Que lá no céu, tenho dois anjos por mim!

Ao observarmos o livro *Trabalhos fúnebres na roça* (1947) de José Nascimento de Almeida Prado, notamos que não apenas o texto da canção *Incelença do Anjo-Serafim* foi modificada, provavelmente pela própria compositora, mas também todas as outras três canções apresentam pequenas variações em seu texto poético em relação aos textos encontrados na obra de Prado (1947).

Em relação à partitura desta canção brasileira de câmara, apresentamos no Quadro 2 suas principais características.

Nos 23 compassos que compreendem a *Incelença do Anjo-Serafim*, apresentada em *fac-símile* como Anexo neste estudo, notamos que a canção apresenta uma forma livre em sua construção, elaborada, provavelmente, a partir da disposição de seu texto poético.

Como apoio para nosso trabalho de análise musical da canção *Incelença do Anjo-Serafim*, tomamos como base o trabalho de Jan LaRue (1918-2004), *Guidelines for Style Analysis* (1992), do qual nos valem de quatro parâmetros que nos serviram de orientação: som, harmonia, melodia e forma.

Quadro 2: Características da canção *Incelença do Anjo-Serafim* (1972) de Eunice Katunda. Fonte: elaborado pelos autores deste texto.

Título	<i>Incelença do Anjo-Serafim</i>
Autor/origem do texto poético	Provável fonte: <i>Trabalhos fúnebres na roça</i> (1947) de José Nascimento de Almeida Prado
Forma	Livre
Tonalidade	Sol Maior
Número de compassos	23
Fórmula de compasso	5/8 e 2/4
Andamento	Moderato, com semínima igual a 80
Dinâmica	Indicação de <i>cresc</i> entre os c. 19 e 20, mais a indicação de <i>pp</i> (cristalino) no c. 13.
Agógica	Indicações de <i>Rall.</i> , c. 9, 11, 21, <i>a tempo</i> , c.10 e 12.
Âmbito da linha vocal	Ré 3 ao Fá sustenido 4 <sup>1</sup>

Os cinco primeiros compassos se constituem numa introdução e único momento solista do piano. Como característica marcante deste pequeno trecho, a compositora se valeu da fórmula de compasso 5/8, uso de escrita polifônica e valores de semínima pontuada, semínima, colcheia pontuada, colcheia e semicolcheia.

Nos 18 compassos restantes, todos construídos a partir da fórmula 2/4, notamos, apesar da indicação da tonalidade de Sol Maior, a presença do modo Lídio com sétima menor, procedimento conhecido também como escala nordestina. O uso de valores musicais é abundante tanto para a linha vocal quanto para a escrita para o piano, com presença de mínima, semínima pontuada, semínima, colcheias pontuadas, colcheias e semicolcheias.

Eunice Katunda registrou na partitura de *Incelença do Anjo-Serafim* apenas duas indicações de dinâmica. São elas: indicação de *pp* (cristalino) no c. 13 e indicação de *cresc* entre os c. 19 e 20. Em relação às frases musicais, o que nos chama a atenção é que todas são construídas a partir do uso de anacruse e sempre em movimento ascendente. A construção das frases musicais na canção *Incelença do Anjo-Serafim* não obedece à quadratura tradicional, constituindo-se de frases e semifrases todo o discurso sonoro. Do c. 6 ao 12, para os quais a compositora utilizou os dois primeiros versos do texto poético, a saber, *Uma Incelença do meu anjo-Serafim, Que lá no céu tenho dois anjos por mim...*, notamos constante uso de polifonia na escrita para o piano. Já nos c. 13 ao 16, embora na linha vocal permaneça ainda a presença dos valores utilizados desde o início da canção, a escrita para o piano se modifica radicalmente, valendo-se a compositora do uso de acordes de semínimas, colcheias e colcheias pontuadas, o que modifica a textura da composição. Para essa configuração de acompanhamento, a compositor utilizou o terceiro e quarto versos do texto poético, a saber, *Ai, lá no céu 'stão cantando de alegria, Uma Incelença do anjo Serafim*.

A partir do c. 17, embora ainda utilize o quarto verso do texto poético, *Uma Incelença do anjo Serafim*, a compositora registra o mesmo modelo de acompanhamento presente nos c. 7 a 11, apresentando nele o último verso do texto poético.

Uma possível relação texto-música pode ser identificada em todo momento que o texto *Que lá no céu tenho dois anjos por mim...* é registrado na partitura. Assim, as palavras *Que lá no céu* estão todas grafadas numa região mais alta, mais aguda do que as palavras *tenho dois anjos por mim...*, numa alusão clara de que o eu lírico da canção se encontra em posição inferior, na Terra, aos anjos que cantem de alegria no céu.

Ao inserir novamente o terceiro verso, *Ai, lá no céu 'stão cantando de alegria*, nos c. 21 ao 23, notamos que se trata do único momento em toda a canção no qual o início da frase musical é descendente. Essa escrita pode ser sugestiva da alegria com a qual o eu lírico tem a certeza dos cantos de alegria no céu, mesmo diante do cenário fúnebre ao qual está inserido. A escolha deste único momento em movimento descendente, que pode sugerir uma resposta dos céus às constantes frases ascendentes desde o início da canção, se configura também numa *coda* que encerra a canção com a utilização da movimentação polifônica junto à presença de acordes apresentados anteriormente na partitura.

Em relação à agógica indicada na partitura, as indicações de *rall.* nos c. 9 e 11 sugerem, na visão destes autores, o dobro dos valores indicados, ou seja, dos dois grupos de três semicolcheias em quiálteras em cada um destes compassos, possíveis intérpretes podem considerar sua execução como três colcheias em cada grupo de quiálteras, alterando consideravelmente o tempo da canção nestes trechos, valorizando, assim, a compreensão de seu texto poético.

Sobre a aplicabilidade da canção em relação às classificações vocais, tendo sido escrita na clave de Sol, a canção *Incelença do Anjo-Serafim*, possui extensão compatível com vozes médias e agudas. Porém, em concordância com a citação de Santana (2001), a primeira deste artigo, os autores deste texto sugerem a execução desta canção, assim como de toda a obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* por vozes femininas, *mezzosoprano* ou *soprano*, vinculando a performance da obra de mais maneira mais legítima com a realidade que ela representa.

### 3. Considerações finais

Ao final deste estudo, esperam os autores terem contribuído para a divulgação de uma das raras canções fúnebres de nosso cancionário erudito. Digna de apreciação e também de estudos para sua performance, a *Incelença do Anjo-Serafim* de Eunice Katunda é parte integrante da obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, podendo ser, na opinião destes autores, interpretada separadamente das outras três canções que compõem a obra supracitada. O nome de Eunice Katunda, compositora profícua que se debruçou por 40 anos na construção de uma obras de diferentes estilos, vem ganhando, aos poucos, o interesse por musicólogos e *performers*, que contribuem, pouco a pouco, para o reconhecimento de sua relevância como autêntica compositora brasileira.

### Referências

- Aguiar, Flávio (1976). *Murmúrios no espelho*. In: Assis, Machado. Contos. São Paulo: Ática, p.110.
- Gontijo, Marisa Helena Simões (2006). *Francisco Braga: uma análise poética e musical de sua canção Virgens mortas, sobre soneto homônimo de Olavo Bilac*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Guerra-Peixe, César (1968). *Rezas de Defunto*. In: Revista brasileira de Folclore. São Paulo. Ano VII, no. 2 (Set/Dez). p. 236.
- Kater, Carlos (2001). *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume.
- Katunda, Eunice. *Incelença do Anjo-Serafim*. 1972. Partitura manuscrita.
- LaRue, Jan (1992). *Guidelines for Style Analysis*. 2a ed. Michigan: Harmonie Park Press.
- Leão, Nara (Interp.) (1965). *O canto livro de Nara*. Rio de Janeiro: Philips, 1 disco de vinil, estéreo.
- Peixoto, Melina de Lima (2009). *A obra para canto e piano de Eunice Katunda: três momentos*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Prado, José Nascimento de Almeida (1947). *Trabalhos fúnebres na roça*. São Paulo: Departamento de Cultura.

ANEXO - *Fac-símile* da canção brasileira de câmara *Incelença do Anjo-Serafim* de Eunice Katunda

Handwritten musical score for "Incelença do Anjo-Serafim" by Eunice Katunda. The score is written on three systems of staves. The first system is an instrumental introduction in 2/4 time, marked "moderato". The second system begins with the vocal line and piano accompaniment, marked "♩ = 80 ca." and "rall.". The lyrics are: "u-mi-jo-ce-le-ça-do-mu-an-jo-se-ra-fim ai-lá-no-céu-te-nho-2-an-jos-per". The third system continues the vocal line with lyrics: "ai-lá-no-céu-te-nho-2-an-jos-per-mim - ai-lá-no-céu-si-ão-can-tan-do-de-a-le-". The piano part includes markings like "a tempo" and "pp cristalo".

Uma Incelença do anjo Serafim

Uma Incelença do anjo Serafim

fim que lá no céu tenho dois anjos por mim, pelo céu To dois anjos por mim ai lá no céu

Uma Incelença do meu anjo Serafim, que lá no céu Tenho dois anjos por mim... Ai, lá no céu estão cantando de alegria Uma Incelença do anjo Serafim que lá no céu, tenho dois anjos por mim!

<sup>1</sup> Nagôs era a designação dada aos negros escravizados e vendidos na antiga Costa dos Escravos, que tinham o ioruba como sua língua própria.

<sup>2</sup> Datam também de 1972 as obras *Trenodia al poeta morto* para piano solo e a série *Sete Líricas Brasileiras* para canto e piano.

<sup>3</sup> Digno de nota é que Eunice Katunda era, além de compositora, regente, pianista e também professora.

<sup>4</sup> Optamos pelo Sistema Francês que tem como Dó3 o Dó central.



## Dois importantes princípios a serem considerados para o desenvolvimento cênico dos cantores líricos

Cristine Bello Guse  
Universidade Federal de Pelotas  
tinebelgus@yahoo.com.br

Resumo: O artigo tem como objetivo apresentar dois dos princípios da metodologia do director cênico norte-americano Wesley Balk (1932-2003) identificados em sua obra (Balk, 1981, 1989, 1991). Balk desenvolveu uma metodologia específica para o desenvolvimento cênico de cantores que aborda a integração entre as habilidades de cantar e atuar cenicamente, de modo que uma ação não interfira na excelência da outra, em uma habilidade que denominou como *cantar-atuar*. Diversos princípios fundamentam sua metodologia e este artigo apresenta apenas dois desses princípios. Trata-se do princípio que cantar-atuar pode ser compreendido como a equalização de forças opostas e o princípio de que o cantor lírico necessita lidar com a dualidade “estilização vs. realismo” que, em muitas vezes, é inerente aos tipos de espetáculos em que atua. Estes princípios podem vir a nortear novas abordagens voltadas para o desenvolvimento cênico de cantores líricos, bem como a criação de exercícios que objetivem a flexibilização técnica e expressiva desses cantores. Palavras-chaves: Cantar-atuar; Wesley Balk; Desenvolvimento cênico de cantores líricos.

### Two important principles to be considered for the scenic development of classical singers

Abstract: The article aims to present two of the principles of the methodology of the American scenic director Wesley Balk (1932-2003) identified in his works (Balk, 1981, 1989, 1991). Balk has developed a specific methodology for the scenic development of singers that approaches the integration between the skills of singing and scenic acting, so that one action does not interfere with the excellence of the other, in a skill he called as *singing-acting*. Several principles underlie his methodology and this article presents two of these principles. It is the principle that singing-acting can be understood as the equalization of opposing forces and the principle that the classical singer needs to deal with the duality “stylization vs. realism” that, in many times, is inherent to the kind of spectacles in which he/she performs. These principles may guide new approaches aimed at the scenic development of classical singers, as well as the creation of exercises that aim at the technical and expressive flexibility of these singers.

Keywords: Singing-acting; Wesley Balk; Scenic development of classical singers.

### Introdução

Ao longo de minha trajetória como professora de canto lírico, percebo que, nos tempos atuais, os estudantes de canto estão plenamente conscientes da necessidade de agregar capacidades cênicas às suas performances além daquelas especificamente musicais. Já é bastante aceita, por professores e estudantes, a premissa de que o mercado de trabalho exigirá destes jovens cantores uma sólida técnica que envolva não apenas conhecimentos musicais e domínio vocal, mas também a habilidade de se expressarem cenicamente nas mais variadas situações.

Cursos de interpretação teatral podem trazer grandes benefícios neste sentido, mas há de se compreender que o cantor lírico ainda precisará traduzir de forma autodidata as técnicas aprendidas de maneira a não interferir e sim cooperar com as exigências vocais e musicais, visto que a atuação cênica dentro do espetáculo cantado possui suas próprias bases, em muitos detalhes distintos do teatro falado. Por exemplo, em espetáculos operísticos a comunicação do texto é estilizado pelo canto lírico, trazendo certo desafio ao cantor em lidar com a representação das cenas em uma estética naturalística; a altura, ritmo e dinâmica das falas, bem como o timing das cenas são, de certa forma, previamente estruturados pela música, cabendo ao cantor interpretar e moldar esses elementos de forma a valorizá-los cenicamente; e o cantor ainda precisa lidar com os desafios vocais/musicais e movimentar-se com liberdade, executando as ações físicas de forma precisa, envolvendo-se de forma orgânica e verdadeira com as circunstâncias interpretadas – tarefas essas que exigem alto grau de coordenação, energia e concentração.<sup>1</sup>

Burges e Skilbeck (2000, p. xii) afirmam que “dominar as disciplinas separadas de canto e atuação individualmente não conduz automaticamente ao domínio da disciplina requerida para uni-las na performance”<sup>2</sup>. Helfgot e Beeman (1993, p. 17-18) alertam que “cantores os quais não se prepararam para a movimentação no palco, sofrem vocalmente quando chamados para executar inesperadas ações cênicas enquanto cantam”<sup>3</sup>. Trata-se do desenvolvimento de uma nova habilidade que vai além da soma de suas partes, a habilidade de integração entre o cantar e o atuar – o que se pode definir como *cantar-atuar*.

Investigações e reflexões sobre como essas habilidades cênicas podem ser desenvolvidas de forma a preparar o cantor lírico para enfrentar a difícil coordenação imposta a eles nos espetáculos atuais vêm sendo realizadas a partir de diversos pontos de vistas (Almeida, 2013; Araújo, 2012; Assis, 2012; Ferreira, 2015; Mariz, 2015; Menezes, 2016). Em minha tese de doutorado (Guse, 2018c), propus um compêndio de atividades direcionadas ao desenvolvimento cênico dos cantores líricos fundamentadas nos princípios da metodologia do diretor norte-americano Wesley Balk<sup>4</sup>. Em sua literatura (Balk, 1981, 1989 e 1991), o autor descreve sua metodologia voltada

para o desenvolvimento dessa habilidade de cantar-atoar, sendo possível identificar alguns princípios que fundamentam as diversas fases de seu trabalho e que foram descritos em Guse (2018c, p. 99-141).

Este artigo é um recorte autossuficiente desta tese e tem como objetivo apresentar dois destes princípios: Cantar-atoar como a equalização de forças opostas e a necessidade do cantor lidar com a dualidade “estilização vs. realismo” que, em muitas vezes, é inerente aos tipos de espetáculos em que atua.

### **Cantar-atoar: equalizando forças opostas**

Para Balk (1981, p. 22), o maior desafio do cantor-ator é “fazer um estilo formal parecer como uma expressão pessoal e permitir as suas energias pessoais fluírem livremente em um estilo que não é pessoalmente natural”<sup>5</sup>. Nessa afirmação, percebe-se a visão do autor sobre a atuação cênica do cantor que lida com as exigências formais da música, com a demanda física de uma voz maior em extensão e intensidade do que aquela utilizada em seu cotidiano, com a fisicalidade de personagens que vivem em contextos e épocas distantes da sua e, ao mesmo tempo, transparece espontaneidade e organicidade em sua performance. Em resumo, o autor explica que:

O cantor-ator deve ser capaz de se concentrar com força incomum, projetar fortemente emoções, criar progressões psicológicas as quais se relacionem com suas análogas musicais, responder emocionalmente ao acompanhamento musical, tomar físicos os impulsos musicais e dramáticos, caracterizar [sua personagem] efetivamente, lidar com os problemas físicos e emocionais de estilo, relacionar-se musicalmente, psicologicamente e fisicamente com seus colegas performers e ser tão flexível e coordenado quanto possível quando integrando as ações dramáticas e musicais (Balk, 1981 p. 36).<sup>6</sup>

Mediante tamanha complexidade, seria injusto exigir dos jovens cantores que atuem com credibilidade cênica sem lhes propor qualquer formação para a integração de tantas habilidades que sua própria arte lhes exige. É nesse sentido que o autor defende, por toda sua literatura, a necessidade da existência de um trabalho voltado para o desenvolvimento da habilidade de cantar-atoar ao longo do processo de formação desses cantores.

Balk (1981, p. 17-18; 1989, p. 183) compara a formação do cantor-ator à culinária, no que se refere à multidisciplinariedade de sua formação em relação à transdisciplinariedade da atividade de cantar-atoar. Em uma parábola, o autor comenta que o cantor vai ao supermercado e encontra os mais finos ingredientes para sua receita, porém ao menos que ele saiba como misturá-los e dosá-los da maneira correta, o resultado não será satisfatório. Obviamente, existem excelentes gourmets intuitivos, mas a vasta maioria dos jovens cantores-atores tem uma grande necessidade de um treinamento integrativo que os ajude a combinar eficientemente as habilidades as quais foram adquiridas separadamente nas diversas disciplinas.

Um dos princípios mais recorrentes de Balk (1981, p. 3-47) é o fato da atividade de cantar-atoar lidar constantemente com a síntese de forças opostas. De um lado, tem-se a música, que fornece significados abstratos, registrada em um complexo sistema de notação, ditada por tradições estilísticas e exigindo um alto nível de concentração técnica e intelectual para sua execução. No outro extremo, tem-se o teatro, que especifica as mensagens através das palavras e ações das personagens e exige uma parcela bastante generosa de criatividade, espontaneidade e liberação das energias pessoais dos intérpretes para que a execução das mesmas ganhe vida e credibilidade. Nas palavras do autor:

O treinamento de um músico é necessariamente autoritário e altamente disciplinado, requerendo contínua conformidade aos desejos de outras pessoas: à partitura, ao correpetidor, ao professor de canto, ao maestro, e a todo número de imperativos externos. Uma vida com tamanha disciplina conduz inevitavelmente a um temperamento que é conservador, cuidadoso e correto. O treinamento de um teatrista, por outro lado, requer mais expressão pessoal, mais volatilidade, mais liberdade interpretativa e encoraja uma interpretação mais folgada, um temperamento mais liberal (Balk, 1981, p. 20).<sup>7</sup>

Na síntese dessas principais forças opostas, os cantores estariam em um constante cabo de guerra em relação às dualidades que as próprias formas artísticas que lidam com a soma unificada entre teatro e música lhes impõem – cantor vs. ator, música vs. palavra, técnica vs. emoção, razão vs. intuição, percepção vs. projeção, forma vs. conteúdo, fidelidade à partitura vs. liberdade interpretativa, estilização vs. realismo, a linguagem da música vs. a música da linguagem, suspensão temporal vs. tempo cronológico, tensão vs. relaxamento, etc. Lidar constantemente com o movimento contínuo dessas dualidades não é uma questão de genialidade, mas de aprendizagem e treinamento (Balk, 1981, p. 37-47).

Balk (1991, p. 133-134) acrescenta que o equilíbrio entre esses elementos se encontra não exatamente em um ponto exato entre a dualidade, mas, ao invés disso, na aceitação das muitas possibilidades no campo entre duas forças que se opõem, bem como no desenvolvimento da capacidade de transitar livremente e flexivelmente entre estas várias possibilidades. Isto quer dizer que não existe um único denominador comum entre a dualidade que se aplicaria a todos os trechos de uma ária, ou a todas as peças de determinado estilo musical, ou, principalmente, a todas as situações de determinada performance.

Por isso, o autor aponta que ao se trabalhar com a abordagem das forças opostas, deve-se “ser capaz de viver com insegurança e sem respostas definitivas, e estar pronto para constantes reajustes do aqui-agora”<sup>8</sup> (Balk, 1981, p. 27). Este princípio aponta para a constante adaptação por parte do performer às demandas das situações que ele encara no momento presente e que requerem a equalização de determinada dualidade entre forças que se opõem.

### A dualidade “estilização vs. realismo”

Mesmo que muitos esforços tenham sido feitos para se trazer um senso de realismo para o espetáculo de ópera,<sup>9</sup> a presença da música e principalmente do canto lírico dificilmente permitirão que esse tipo de espetáculo se disponha a ser uma completa representação verossímil da realidade. Como Balk (1981, p. 87-89) nos esclarece, o gênero operístico e outros que unem palavras, ações e música lidam com convenções estilizadas tácitas entre artistas e público, bem distantes da representação da vida real. No entanto, a consciente manipulação da estilizada linguagem física, vocal e emocional por parte dos artistas deve sempre parecer inconsciente e espontânea durante os espetáculos, o que significa mais uma questão de prática e técnica do que um paradoxo insolúvel.

Para este autor, obviamente existe a necessidade que a atuação cênica do cantor lírico ultrapasse a atuação enrijecida vigente no século XIX, porém a exigência por uma estética naturalística não seria exatamente a solução, visto que a sua arte por natureza é altamente estilizada.<sup>10</sup> O cantor deve se perguntar o que é preciso fazer, externa e internamente, para que uma dada ação seja crível, e não necessariamente natural (Balk, 1981, p. 29-33). A estilização que os espetáculos que unem teatro e música lidam deve estar calcada no estado de relaxamento e prontidão corporal dos cantores, e não em poses fixas e estereotipadas ou simulação emocional pela tensão física (Balk, 1981, p. 21-22). Muitas vezes o dilema entre estilização e realismo é resolvido na própria habilidade do cantor lidar com a grandiosidade de um tipo de emissão vocal operística que o conduz a um nível alto de abstração junto à liberdade com que consegue executar as ações físicas da personagem representada, conectando essas ações à realidade da cena dramática representada (Balk, 1989, p. 256).

Não há como negligenciar o fato da técnica vocal ser a base do treinamento do cantor lírico, e talvez por isso o cantor esteja condicionado a evitar qualquer coisa que interfira na sua capacidade musical e vocal. Apesar da inerente necessidade cênica própria do gênero operístico, o canto ainda é uma necessidade básica e pré-requisito desse tipo de espetáculo. Em um espetáculo de ópera é possível tolerar a má atuação cênica dos cantores, mas extremamente difícil tolerar um canto defeituoso (Balk, 1989, p. 285). Uma das exigências desse gênero artístico é que as vozes façam coisas que nenhuma voz consegue fazer, utilizando intensidades, frequências e agilidades que extrapolem o que se é acostumado ordinariamente sem o risco de deterioração. Por isso a técnica vocal é sempre um fator altamente importante na vida desse artista, e somente depois de adquiri-la os cantores pensam em agregar outras preocupações. A naturalidade de uma voz operística vem a partir da técnica, tal como uma ginasta realiza seus movimentos extraordinários aparentando completa naturalidade mesmo sendo movimentos completamente fora dos padrões naturais (Balk, 1989, p. 280).

Dessa forma, um programa de desenvolvimento cênico a esse cantor precisa enfatizar o relacionamento entre técnica exterior e verdade cênica (Balk, 1989, p. 32), bem como capacitá-lo a integrar elementos que possuem verossimilhança com a realidade com elementos estilizados ou abstratos de forma coordenada e crível, ao invés de separá-los em opostos. Um exemplo dessa integração é o cantor ser capaz de utilizar sua voz em sua máxima expressividade cantada (estilização) enquanto o corpo executa ações físicas verossímeis à vida real (realismo).

Seja na ópera ou na interpretação de canções, quando texto e música se unem forma-se uma nova realidade em que a linha entre o real e o maravilhoso se encontra ofuscada. Essa nova realidade é conectada com a vida real, porém independente do que é ditado pelo cotidiano (Burgess e Skilbeck, 2000, p. 120). Contudo, não é raro o jovem cantor ter dificuldade em sentir-se verdadeiro em sua atuação, ao menos que aceite inserir-se nesse novo mundo imaginário em que as pessoas expressam suas emoções através de todos os recursos que a música dispõe e que aceite expressar-se através de uma emissão vocal que, apesar de ser distinta daquela usual no dia-a-dia, lhe permita a execução precisa destes recursos musicais.

Atividades que lidem com a dualidade estilização vs. realismo criam dinâmicas possíveis de despertar a imaginação do jovem cantor para aceitar essa nova realidade estilizada, mas que se conecta com a representação verossímil da vida. Essas atividades teriam como objetivo facilitar a verdade cênica do cantor junto às formas artísticas em que atua, e que transitam com bastante frequência entre essas duas estéticas. Igualmente, essas atividades também preparariam o cantor a aceitar e responder com entrega e comprometimento cênico às exigências de uma atuação altamente estilizada, formalista e que assuma explicitamente a teatralidade do espetáculo, quando frente às encenações contemporâneas que assim lhe demandar.

Ao trabalhar a dualidade estilização vs. realismo, Balk (1981, p. 89) traz os conceitos de *extensão* e *implosão*. No primeiro, estende-se algo natural ou cotidiano até se transformar em algo abstrato ou estilizado, mas sem perder a conexão com a fonte original. Já na *implosão*, ocorre o processo contrário, transforma-se algo abstrato ou estilizado em um correlativo natural ou cotidiano. Como exemplo mais óbvio desses dois processos, temos a fala e o canto. O canto pode ser pensado como uma *extensão* da musicalidade da linguagem falada, e a fala uma *implosão* da melodia cantada. Obviamente, ao aplicar esses conceitos a outros recursos expressivos temos as ações físicas que se estendem em movimentos abstratos (dança), ou expressões emocionais do rosto que se estendem em verdadeiras máscaras, tendo na *implosão* o movimento contrário. Através da transição entre um ponto ao outro, compreende-se que existe uma série de matizes possíveis neste caminho, bem como há uma ampla gama de possibilidades de combinações.

Esses conceitos de *extensão* e *implosão* ainda ganham variações. Pode-se *estender* uma linha vocal por traduzi-la em um movimento corporal, ou vice-versa; e também se pode *implodir* um movimento físico ou vocal, apenas por realizá-lo mentalmente<sup>11</sup> (Balk, 1981, p. 201-202). Essas variações tornam-se úteis para que se compreenda a expressividade de um recurso expressivo – voz, corpo ou rosto – através da ação de outro. Como por exemplo, quando determinado cantor entende a ideia de fraseado ou condução musical pela movimentação de seu corpo no espaço. Primeiro, traduz-se a melodia escutada ou cantada através de sua expressão corporal, e depois apenas imagina-se o movimento corporal enquanto se canta, internalizando a ideia de que a melodia cantada se articula como movimento no espaço.

### Considerações finais

Exercícios e jogos voltados para o desenvolvimento da habilidade de cantar-atuar podem ser elaborados utilizando este princípio da equalização entre dualidades para ampliar o espectro de possibilidades existentes entre um ponto e outro (forças opostas) de forma a desenvolver uma maior flexibilização técnica e/ou expressiva do cantor. Por exemplo, escolhe-se o espectro rápido-lento para a elaboração de um exercício, em que o cantor deverá falar um texto ou cantar uma canção em um andamento rápido e transitar gradativamente ou subitamente para um andamento lento, explorando vários matizes entre estes dois opostos. O mesmo tipo de exercício pode utilizar o espectro estilização vs. realismo junto a movimentos físicos, em que o primeiro significa ações cotidianas e o segundo, movimentos dançados ou abstratos que representem as mesmas ações cotidianas de forma estilizada (Balk, 1991, p. 206, p. 298).

Em Guse (2018c) é possível encontrar diversos exemplos de exercícios e jogos que se utilizam destes princípios. Por meio da vivência dessas atividades, almeja-se que os cantores multipliquem as nuances dos inúmeros aspectos técnicos e expressivos para que possam estar disponíveis a eles e serem utilizadas de acordo com as necessidades de suas performances.

### Referências

- Almeida, M. N. R. de (2013). O Corpo-Sujeito numa proposta sensível de ensino do canto: sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista. 138 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Araújo, A. S. (2012). Construção cênica para a canção: Princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical. 277 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Assis, W. B. de (2012). A corpo-linguagem na Canção de Câmara Brasileira: uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na performance da canção de arte nacional. 73 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.
- Balk, H. W. (1989). *Performing Power: A New approach for the Singer-Actor* (2a ed). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Balk, H. W. (1981). *The Complete Singer-Actor: Training for Music-Theater* (4a ed). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Balk, H. W. (1991). *The Radiant Performer: The Spiral Path to Performing Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bean, M. (2007). Why is Acting in Song so Different?. *Journal of Singing, NATS*, v. 64, n. 2, p. 167-173.
- Burgess, T. de M.; SKILBECK, N. (2000). *Singing and Acting Handbook: games and exercises for the performer*. New York: Routledge.
- Ferreira, M. L. (2015). A integração entre elementos vocais e cênicos durante a construção da expressividade do cantor lírico e seus aspectos metacognitivos. 109 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Felsenstein, W.; Fuchs, P. P. (1991). *The Music Theater of Walter Felsenstein* (2a ed). Great Britain: Quartet Encounters.
- Goldovsky, B. (1968). *Bringing Opera to Life*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Guse, C. B. (2018a). A integração entre as habilidades de cantar e atuar e a autonomia criativa como requisitos básicos para a credibilidade cênica na performance do cantor lírico. *Revista Música Hodie*, v.18, n.1, p. 286-295.
- Guse, C. B. (2018b). Breve panorama histórico sobre a atuação cênica do cantor lírico e sua preparação. *Revista Debates UNIRIO*, n. 21, p.107-133.
- Guse, C. B. (2018c). O cantor-ator: Contribuições para o desenvolvimento cênico do cantor lírico a partir de Wesley Balk. 368 f. Tese (Doutor em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, Brasil.
- Guse, C. B. (2011). *O Cantor-Ator: Um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera*. São Paulo: Editora UNESP.
- Mariz, P. (2015). *Canto de câmara em movimento: Pesquisando movimento expressivo para cantores com o Sistema Laban*. 66 f. Monografia (Pós-graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas). Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, Brasil.

- Menezes, A. A. S. (2016). O canto em cena: Investigações sobre o movimento expressivo e a expressividade vocal numa montagem de Dido & Aeneas de H. Purcell. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Pavis, P. (2007). *Dicionário de Teatro* (3a ed.). Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- Stanislavski, C.; Romyantsev, P. (1998). *Stanislavski on Opera* (2a ed.). Trad. E. R. Hapgood. New York: Routledge.
- Zinder, D. (2009). *Body Voice Imagination: ImageWork Training and Chekhov Technique*. Abingdon: Routledge.

<sup>1</sup> Para um detalhamento mais profundo sobre os desafios da atuação cênica em espetáculos cantados, ver Bean (2007) e Guse (2011).

<sup>2</sup> “Mastering the separate disciplines of singing and acting individually does not automatically lead to mastery of the discipline required to unite them in performance.” Todas as traduções são nossas.

<sup>3</sup> “... singers who have not prepared themselves for stage movement suffer vocally when called upon to perform unexpected stage actions while singing.”

<sup>4</sup> H. Wesley Balk (1932-2003) foi um importante diretor cênico norte-americano que atuou por quase vinte anos como diretor artístico no *Minnesota Opera Company*. Foi professor de atuação e direção na Universidade de Minnesota entre os anos de 1966 a 1993. Balk criou uma inovadora metodologia a respeito do desenvolvimento cênico dos cantores e divulgou-a através de workshops ministrados em inúmeras regiões dos Estados Unidos ao longo de sua vida, bem como através de três livros de sua autoria – *The Complete Singer-Actor* que teve sua 1ª edição publicada em 1977, 2ª edição em 1978, 3ª edição em 1979 e 4ª edição em 1981; *Performing Power* com 1ª edição publicada em 1985 e 2ª edição em 1989; e *The Radiant Performer* com única edição publicada em 1991. O desdobramento de seu trabalho é garantido pelo *Wesley Balk Opera/Music-Theater Institute*, dirigido por Ben Krywosz e produzido pela *Nautilus Music-Theater* nas cidades de Minneapolis e Saint Paul/MN. Existindo já há mais de 40 anos, o Instituto oferece cursos voltados para o treinamento do cantor-ator, seja lírico ou de outros estilos musicais, ministrados por professores que trabalharam diretamente com o autor. Fonte: <<http://www.wesleybalk.org/>>. Acessado em 18 de jul. 2021.

<sup>5</sup> “To make a formal style seem like a personal expression and to allow one’s personal energies to flow freely into a style that is not personally natural [...]”

<sup>6</sup> “The singer-actor must be able to concentrate with unusual power, to project emotion strongly, to create psychological progressions which relate to their musical analogues, to respond emotionally to the accompanying music, to physicalize the dramatic and musical impulses, to characterize effectively, to deal with physical and emotional problems of style, to relate to fellow performers musically, psychologically, and physically, and be as flexible and coordinated as possible in integrating the musical and dramatic action.”

<sup>7</sup> “The training of a musician is necessarily authoritarian and highly disciplined, requiring continual conformity to other people’s wishes: to score, to the coach, to the voice teacher, to the conductor, to any number of external imperatives. A lifetime of such discipline leads to a temperament that is conservative, careful and correct. The training of a theatrician, on the other hand, requires more personal expression, more volatility, more interpretative freedom and encourages a looser, more liberal temperament.”

<sup>8</sup> “... must be able to live with insecurity and without definite answers, and to be ready for constant here-and-now readjustments.”

<sup>9</sup> Walter Felsenstein, Boris Goldovsky e Constantin Stanislavski foram diretores que, cada qual em sua época, trabalharam no sentido de trazer ao espetáculo operístico um senso de realismo (Felsenstein; Fuchs, 1991; Goldovsky, 1968; Stanislavski; Romyantsev, 1998). Sobre esse assunto, ver Guse (2018a) e Guse (2018b). Aqui o termo “realismo” está sendo utilizado no sentido da “vontade de duplicar a realidade através da cena, imitá-la da maneira mais fiel possível!” (Pavis, 2007, p. 327); ou ainda, a intenção de gerar a ilusão de um mundo real, tal qual conhecemos, baseada “no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador” (Pavis, 2007, p. 202).

<sup>10</sup> Dentre as tantas definições sobre estilização encontradas em Pavis (2007, p. 147-148), entende-se aqui como a renúncia em se reproduzir mimeticamente a realidade, apelando a recursos de abstração e ou a convenções representativas. Nos tipos de espetáculos teatrais estilizados, assume-se a performance como transposição artística da realidade representada. Ao contrário, nos espetáculos que se propõem a uma estética naturalística, visa-se produzir no palco a impressão da realidade com a máxima fidelidade e coerência, buscando camuflar todas as convenções inerentes à encenação e à representação, na busca por produzir no público a ilusão da vida real (Pavis, 2007, p. 261-262).

<sup>11</sup> Outras metodologias também se utilizam dessas estratégias denominadas por Balk como variação da *implosão*, como por exemplo, Zinder (2009, p. 144-147) propõe exercício que repete determinada sequência de movimentos apenas mentalmente com objetivo de trabalhar no ator a noção de timing/duração da execução do movimento no espaço através de sua memória corporal.

# A improvisação na trompa e a investigação de recursos técnico-interpretativos utilizados por Vincent Chancey em solos improvisados

Victor Prado Cavalcanti Ferreira  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
vtrompa@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo identifica os recursos técnico-interpretativos utilizados pelo trompista norte-americano Vincent Chancey no contexto de seus solos improvisados nas músicas “Smooth Operator” e “Vernal Equinox” gravadas respectivamente pelo grupo de jazz Lester Bowie’s Brass Fantasy, em 1989, e por Chancey, em 1998, no qual o solista utiliza diversos recursos musicais mistos dentro das improvisações. Como referência para a análise, foram utilizadas literaturas já existentes que têm como objeto de estudo análises de obras e/ou recursos musicais de improvisação e ornamentação e/ou técnica expandida.

**Palavras-chave:** Trompa. Improvisação. Vincent Chancey. Jazz.

## French horn improvisation and the investigation of technical-interpretive resources used by Vincent Chancey in improvised solos

**Abstract:** This article identifies the technical-interpretative resources used by the American horn player Vincent Chancey in the context of his improvised solos in the songs “Smooth Operator” and “Vernal Equinox” recorded respectively by the jazz group Brass Fantasy by Lester Bowie, in 1989, and by incidentally, in 1998, in which the soloist uses several mixed musical resources within his improvisations. As a reference for an analysis, existing literatures were used that have as their object of study analyzes of works and/or musical resources of improvisation and ornamentation and/or expanded technique.

**Keywords:** French horn. Improvisation. Vincent Chancey. Jazz.

### Introdução

Este artigo apresenta alguns resultados parciais de uma pesquisa realizada pelo autor. Este trabalho trata de uma investigação acerca dos recursos técnico-interpretativos utilizados pelo trompista Vincent Chancey em alguns de seus solos improvisados. Com o propósito de apresentar a análise por meio desta investigação, foram selecionados recursos específicos utilizados pelo solista na sua improvisação.

Conforme disponível em sua biografia<sup>1</sup>, Vincent Chancey, com 50 anos de carreira como trompista de jazz, se tornou um dos mais respeitados e requisitados músicos na cena musical estadunidense, sobretudo de Nova York. O trompista iniciou a sua carreira ainda na década de 70, e estudou com o renomado trompista e um dos pioneiros trompistas improvisadores Julius Watkins<sup>2</sup>, e desde então, tem atuado como trompista improvisador.

Vincent é também citado em diversos artigos e estudos acadêmicos que têm como objeto de pesquisa a improvisação na trompa devido a sua vasta experiência como músico trompista atuante no cenário do jazz e a sua produção artística.

### A trompa e a improvisação

A trompa é um instrumento que se estabeleceu na música europeia a partir do período Barroco, passando pelo período clássico de Cherubini, pelo período romântico de Richard Strauss e até hoje é bastante utilizada nesse contexto. No entanto, assim como qualquer outro instrumento, a trompa poderia não se limitar a um ou dois estilos musicais ou a ser utilizada em um lugar onde se limita o espaço para a criatividade e discurso musical do artista.

Uma das dificuldades encontradas por um “trompista popular” é o escasso mercado de trabalho. Geralmente, quando se forma um grupo de música popular, a trompa não é uma ideia. Dificuldade esta, que é encontrada mesmo pelos trompistas mais consolidados na área. Em um artigo de Peter Gordon de 1985, no qual ele entrevista o trompista John Clark, o mesmo afirma:

A maior dificuldade de tocar jazz na trompa é que ninguém nunca te chama para um show. Eles vão chamar um saxofonista ou trompetista ou um trombone ... raramente querem uma trompa como sideman, exceto em uma big band. Por quê? Estereótipo. Falta de trompistas disponíveis. Às vezes, eles dizem: "Uau, isso parece ótimo - mas se não conseguirmos chamar você da próxima vez - então quem vamos chamar?" (Spinola, 2013, p. 14, tradução nossa<sup>3</sup>)

Ao longo do tempo, se criou uma barreira no qual, geralmente, a trompa é associada diretamente à música de concerto europeia e que, portanto, quando nos deparamos com o instrumento em outros gêneros musicais, sobretudo quando há improvisação, isso talvez seja considerado como algo “incomum”.

Para Lucas (2007), um dos fatores que implicam uma possível ausência da trompa na linguagem da improvisação, é uma relação entre as abordagens e técnicas de improvisação e a dificuldade técnica no instrumento em si. Vale ressaltar que o estudo de Lucas, é, em sua totalidade, um estudo voltado à improvisação jazzística.

Alguns trompistas também podem citar os diferentes estilos e articulações do jazz como muito difíceis de integrar em uma rotina de prática já transbordante. Ao combinar este elemento com o fato básico de que a maioria dos instrumentistas de trompa acha desafiador o suficiente apenas para fazer a nota desejada sair do instrumento, é fácil relacionar a hesitação que pode existir quando esses instrumentistas de trompa se deparam com a perspectiva de aprender estilos de jazz e técnicas de improvisação. (Lucas, 2007, p. 1, tradução minha)<sup>4</sup>.

Entre alguns dilemas encarados por trompistas que queiram seguir uma carreira como improvisadores, ou até mesmo estudar a improvisação como uma possibilidade extra, está a dificuldade de se encontrar, de fácil acesso, materiais didáticos de improvisação especificamente para trompa. Assim, um trompista que tem o desejo de iniciar uma prática de improvisação, pode se questionar: o que é utilizado em um solo e por onde começar? Por muitas vezes, o trompista, quando quer estudar a improvisação, acaba utilizando metodologias para outros instrumentos, tendo assim que fazer transposições ou adaptações. Corroborando com a reflexão, Bridwell-Briner (2006) afirma:

existem muitos livros de padrões e escalas, livros de estudos de jazz, livros de play-a-long; há até livros introdutórios de bandas de jazz para trompa. Alguns deles estão incluídos nos apêndices a seguir. Alguns dos recursos listados não se destinam especificamente à trompa. Livros de jazz com play-a-long, padrões e estudos com transposições em Fá ainda são bastante difíceis de encontrar. (Bridwell-Briner, 2006, p. 4, tradução minha)<sup>5</sup>

### A construção do solo de Vincent e alguns dos recursos técnico interpretativos encontrados em seus solos

Após diversas escutas atentas a alguns solos de Vincent, foi realizada uma análise acerca dos recursos técnico-interpretativos abordados pelo trompista nas músicas Vernal Equinox e Smooth Operator. Entretanto, para este artigo, decidimos explanar um número limitado dentre todos os recursos utilizados. Para tal análise, buscamos relacionar aspectos e recursos técnicos e de interpretação baseados ou propostos por autores como Theoro (2018), Bridwell-Briner (2006) e Passos e Ronqui (2019) no que tange a recursos de interpretação musical e improvisação jazzística.

A escolha pelo referencial supracitado, se deu pela busca de uma análise na qual fosse possível identificar e, por conseguinte, classificar graficamente os recursos de interpretação dentro do solo analisado. Uma vez que, os autores têm, em seus trabalhos, uma completa ou parcial proximidade com os estudos e pesquisas de improvisação, música contemporânea e análises musicais. Será possível notar que em diversas frases, o improvisador faz a utilização de recursos técnico-interpretativos que se encontram dentro do glossário jazzístico ou da música contemporânea.

Dentre alguns dos recursos encontrados no solo de Vincent, destacaremos os *bends*; as apojaturas; os *bouchés* e *opens*; as *ghost-notes*; os *scoops*; o *lay back* os *Speed ups* e os tipos de articulações utilizadas. Logo abaixo, nas figuras 1 e 2, será possível identificar alguns dos exemplos de ornamentos e articulações encontradas no solo.



Figura 1: Ornamentos encontrados nos solos em *Smooth Operator* e *Vernal Equinox*



Figura 2: Articulações encontradas nos solos em *Smooth Operator* e *Vernal Equinox*

### *Ghost note*

A utilização de *ghost-notes*<sup>6,7</sup> (nota indefinida identificada pelo "x")<sup>8</sup>, no mundo jazzístico, é uma prática comum. Entretanto, é um recurso utilizado em diversos gêneros musicais e não está restrito apenas ao jazz. A *ghost note* é utilizada não só como recurso interpretativo como uma forma de suingar, por exemplo, mas também como notação musical.<sup>9</sup>

No exemplo A, pode-se notar a utilização de *ghost notes*:



Exemplo A de *Ghost note*: Solo em *Smooth Operator* (Compasso 8)

### Apojatura e *enclosure*

Outro recurso utilizado por Chancey em seu solo é a apoiatura. Este ornamento é bastante utilizado também desde obras do período clássico e não há apenas uma forma de utilização. Note abaixo, no exemplo B, uma frase com apoiatura interpretada por Vincent.



Exemplo B de Apojatura: Solo em *Smooth Operator* (Compasso 27)

Ao mesmo tempo, destacamos aqui a utilização de um ornamento em que há um movimento para cima ou para baixo de meio ou um tom abaixo da nota que se deseja alcançar. Tal como descrito por Baker (1987), o mecanismo intitula-se *enclosure* e se configura como elemento estruturante (clichê) na linguagem melódica de bebop: “A linha melódica de bebop pode ser estendida ornamentando a fundamental ou o quinto grau do acorde”. (BAKER, 1987, apud POLO, 2020, p. 3). O exemplo B2, mostra a utilização do ornamento no solo:



Exemplo B2 de *Enclosure*: Solo em *Smooth Operator* (Compassos 44-45 e 48)

### *Bend*

A utilização dos *Bends*<sup>10</sup> é um recurso recorrente não só em instrumentos de sopro, mas também abrangendo os instrumentos de cordas. Entretanto, é mais comum que se note a utilização deles na música popular e em solos improvisados. A seguir, no exemplo, será possível notar os *bends* em algumas frases do solo de Chancey.

Instrumentistas de instrumentos de metal como o trompete, a trompa e o trombone têm a possibilidade de efetuar a técnica do *bend* tanto com a abertura e fechamento do maxilar quanto com o uso da mão direita. No solo de Chancey, é possível notar a sonoridade característica de um *bend* executado com a mão direita.

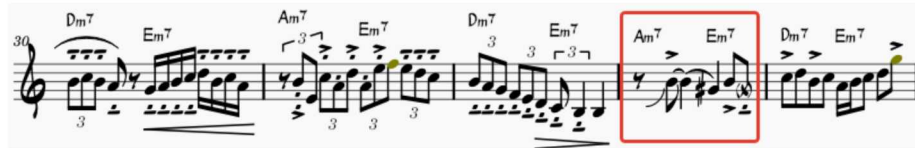


Exemplo C de *Bend*: Solo em *Smooth Operator* (Compasso 1 e 6)

### *Scoop*

O *Scoop*<sup>11</sup>, assim como o *bend*, tem a sua utilização majoritariamente advinda dos músicos de jazz ou música popular. É possível notar o *scoop* com muita clareza em gravações de Louis Armstrong na década de 1930, embora este recurso não esteja estrito aos instrumentos de sopros. Segue abaixo, no exemplo D, dentro do círculo vermelho, a utilização do *Scoop*.





Exemplo D de *Scoop*: Solo em *Smooth Operator* (Compasso 33)

### Lay Back

Para enfatizar um leve deslocamento no tempo da música, os improvisadores utilizam o *Lay back*<sup>12</sup>. Este recurso pode passar, a quem está ouvindo, a impressão de que o improvisador está tocando atrasado ou fora do tempo. O que acontece é um micro deslocamento do tempo no qual o improvisador toca as notas ritmicamente “para trás”.

É comum também ouvir o uso do *Lay back* ou *Laid back*, no blues, no *medium swing* e até mesmo em uma rítmica mais acelerada. Escutando o solo, será possível notar que Vincent Chancey utiliza o *Lay back* de forma muito sutil. Abaixo, nos exemplos D, se encontra a representação gráfica do *Lay back* tocado no solo de Chancey.



Exemplo D de *Lay back*: Solo em *Vernal Equinox* (Compassos 33 e 34)

### Speed up ou acelerando livre

Apesar do termo em inglês, o *Speed up* ou acelerando livre<sup>13</sup> em sua utilização literal dentro da música pode ser considerado o mesmo que um *acelerando*, indicação mais comum vista em partituras e que geralmente está escrito em italiano. Ao contrário do *Lay back*, no *Speed up*, o músico faz um movimento de acelerar o andamento de uma frase, fazendo soar uma sensação de pressa. No exemplo E, será possível notar este recurso utilizado pelo solista. “[...] processos de acelerar ou desacelerar a execução das Figuras dentro do tempo estabelecido na partitura [...]” (Theoro, 2018, p. 70).



Exemplo E de *Speed up*: Solo em *Smooth Operator* (Compassos 29 e 30)

### Articulação

Quando se pensa em improvisação no jazz ou na música brasileira popular, é correto pensar que uma das coisas que podem definir uma linguagem ou idioma musical, é a utilização da articulação. Vale ressaltar que variados tipos de articulações podem ser encontrados nos mais variados gêneros musicais. Entretanto, neste momento, iremos nos manter com o foco na linguagem jazzística quando nos referirmos às articulações.

Um dos pontos cruciais a serem notados em um solo improvisado, é a utilização, muitas vezes, de mais de uma articulação em uma única frase. A utilização de diferentes articulações pelo improvisador se alternando rápido ou não, não só pode definir um aspecto de identidade de fraseado do músico em um determinado solo, mas também pode dar a música uma gama grande de cores e sensações a quem escuta.

Abaixo, há um exemplo (F) de frase longa no qual é possível notar a utilização das articulações por Chancey em seu solo improvisado. Nos compassos demonstrados abaixo, o trompista utiliza diferentes articulações alternadas entre *staccato*<sup>14</sup>; *heavy accent*<sup>15</sup>; *staccatissimo*<sup>16</sup>; *tenuto*<sup>17</sup>, *marcato*<sup>18</sup> e *smoother*<sup>19</sup>.

Exemplo F de articulação: Solo em *Smooth Operator* (Compassos 20-43)

### Bouché

Um dos recursos utilizados por compositores como opção de efeito é o *Bouché*. O fato de se tocar a trompa com a mão direita dentro da campana certamente facilita ao trompista a utilização desse recurso. Os efeitos sonoros causados pelo *bouché* podem caminhar entre um efeito sonoro suave ou agressivo. Theoro acrescenta:

O efeito *bouché* tem como característica um som anasalado, metálico — e por vezes cômicas — em determinados contextos. Quando executado em dinâmicas fortes, possui uma característica penetrante, mas quando em dinâmicas leves, possui um caráter encoberto. Sua notação é representada pelo símbolo "+" ou os nomes convencionais acima da pauta "fechado", *stopped*, *bouché*, *gestspft* ou *chiuso* e para abrir usa-se o símbolo "o" ou as notações "open" ou "aberto" (Theoro, 2018, p.53-54).

Confira, no exemplo G, o trecho tocado por Chancey em *bouché* e open respectivamente:

Exemplo G de *bouché*: Solo em *Vernal Equinox* (Compassos 86 e 87)

### Considerações finais

Através de escutas atentas e sob a base de uma literatura existente com relação a trabalhos sobre improvisação e análises musicais, foi possível identificar uma parte dos aspectos técnico-interpretativos da improvisação de Vincent Chancey. A metodologia utilizada dentro do processo da análise do solo, relacionando as inflexões, dinâmicas e ornamentos, serviu não só como uma ferramenta de identificação, mas também como uma amostra de como, na construção de solos improvisados, é possível correlacionar uma linguagem familiar aos trompistas de orquestra, por exemplo, a outra "desconhecida".

Foi possível notar que Chancey utiliza alguns recursos e elementos que não são estritamente pertencentes ao jazz, mas sim, elementos que também existem em outros gêneros musicais. Relacionar, em uma análise, elementos musicais já familiares da música erudita, por exemplo, ao ato de improvisar, pode ajudar instrumentistas, sobretudo trompistas, a entenderem que a improvisação e o que pode ser utilizado nela esteja mais próximo do que se imagina, e assim, fazer com que essa atividade se torne cada vez mais próxima. Por fim, esperamos que este artigo possa ser utilizado como material para trompistas e outros instrumentistas que tenham como objetivo a improvisação como pesquisa.

## Referências

- Bridwell-Briner, K. E. (2006). *Chasing the changes: A survey of selected resources for classical horn players interested in jazz, including transcriptions of three songs as performed by Willie Ruff*. Dissertação (Mestrado em Artes), Florida Atlantic University, College of Arts and Letters, Boca Raton. Acesso em 01 de Maio de 2021. Disponível em <https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A10169>
- Chancey, V. (1998). Vernal Equinox [Gravado por V. Chancey]. Em *Next Mode* [CD]. Nova York, Nova York, Estados Unidos. Fonte: <https://www.allmusic.com/album/next-mode-mw0000598877>
- Lucas, H. A. (2007). *The Horn Can Swing: A Guidebook for teaching jazz style and improvisation to college horn students*. Tese (Doutorado), The University of Georgia, Athens. Acesso em 29 de Maio de 2021. Disponível em [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/lucas\\_heidi\\_a\\_200705\\_dma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/lucas_heidi_a_200705_dma.pdf)
- Polo, V. R. (2020). *Recursos adotados por Lula Galvão em solos improvisados: análise a partir do procedimento de "comparação entre objetos", semelhante ao proposto por Phillip Tagg*. In XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 11., 2020, Manaus. Disponível em <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/69/51> Acesso em: jun de 2021,
- Ronqui, P. A., & Rocha dos Passos, M. (2019). A performance e os recursos técnico-interpretativos de Márcio Montarroyos. *Vortex Music Journal*, 7(n.2), p. 43. Acesso em 25 de Maio de 2021. Disponível em <http://vortex.unespar.edu.br/>
- Sade (1989). Serious Fun [Gravado por L. B. Fantasy]. Em *Serious Fun* [CD]. Nova York, Nova York, Estados Unidos: Systems Two Studios. Fonte: <https://www.allmusic.com/album/serious-fun-mw0000271294>
- Spinola, S. J. (2013). *An oral history of the horn in jazz*. Tese, University of Miami, Coral Gables. Acesso em 02 de ago de 2021, Disponível em <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/An-Oral-History-of-the-Horn-in-Jazz/991031447095702976>
- Theoro, J. d. (2018). *A linguagem da música contemporânea para a trompa natural*. Tese (Doutorado em Música), UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas. Acesso em 20 de Março de 2021, Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331959>

<sup>1</sup> Informações encontradas em <http://vincenchancey.com/> acesso em 20/05/2021

<sup>2</sup> Julius Watkins foi um trompista de jazz norte-americano e um dos primeiros trompistas a levar uma carreira exclusivamente como trompista de jazz.

<sup>3</sup> The biggest difficulty in playing jazz on the horn is that no one ever calls the biggest difficulty in playing jazz on the horn is that no one ever calls you for a gig. They'll call a saxophone player or a trumpet player or a trombone... rarely do they want a French horn as a sideman, except in a big band. Why? Stereotype. Lack of available players. Sometimes they say, "Wow, this sounds great – but what if we can't get you the next time – then who do we get?" (Spinola, 2013, p.14).

<sup>4</sup> Some horn players may also cite the differing styles and articulations of jazz as too difficult to integrate into an already overflowing practice routine. When coupling this element with the very basic fact that most horn players find it challenging enough just to get the intended note to come out of the instrument, it is easy to relate to the hesitation that may exist when these horn players are faced with the prospect of learning jazz styles and improvisational techniques (Lucas, 2007, p.1).

<sup>5</sup> If not, there are plenty of pattern and scale books, jazz etude books, play-a-long books; there are even introductory jazz band books for horn. Some of these are included in the following appendices. Some of the resources listed are not intended particularly for horn. Jazz play-a-long, pattern and etude books with F transpositions are still quite hard to find. (Bridwell-Briner, 2006, p.4)

<sup>6</sup> Ghost-Note: Finger the ghosted note but play it more softly (if at all) than the other notes. (Briner, 2006, p.9)

<sup>7</sup> Ghost note são notas com alturas indefinidas. Sua representação se dá por um símbolo similar à letra "x" e ao símbolo correspondente ao pitch closed sound, substituindo-se a cabeça da nota pelo referido sinal "x" (Passos, 2016, p.68).

<sup>8</sup> Todos os sinais grafados nos exemplos do artigo correspondem aos sinais disponíveis no software MuseScore 3.

<sup>9</sup> As Ghost notes também são utilizadas em notação de música contemporânea e para escrita de percussão e bateria.

<sup>10</sup> Tendo como tradução curvatura, esta técnica consiste em rebaixar levemente a afinação da nota retornando à afinação em seguida. O efeito pode ser realizado tanto com o movimento de abertura do maxilar e garganta ou por um leve fechamento da campana com a mão direita (Theoro, 2018, p.65)

<sup>11</sup> O *Scoop* é a execução de notas que são iniciadas com a afinação mais baixa em relação ao seu centro, porém, terminada em sua afinação central. O sinal correspondente ao scoop é similar ao de uma vírgula, localizado antes e um pouco abaixo da nota (Passos, 2016, p.67).

<sup>12</sup> To create an effect by falling behind the rhythm. Jazz Glossary – Columbia Center for Jazz Studies - Columbia University. Disponível em <https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/>. Acesso em 26/05/2021, às 22h30.

<sup>13</sup> Compreende-se esta técnica como o processo de acelerar ou desacelerar a execução das Figuras dentro do tempo estabelecido na partitura (...) (Theoro, 2018, p.70).

<sup>14</sup> Valor diminuído da nota (Cerqueira, 2017, p.30).

<sup>15</sup> O *heavy accent*, por sua vez, é a execução de notas articuladas com maior intensidade no início e com um decrescendo no final, porém, sustentadas com o valor integral (Passos, 2019, p.6).

<sup>16</sup> O *staccatissimo* tem a forma de um triângulo que aponta para a cabeça da nota. Este ponto divide a nota em 4 partes do mesmo comprimento, onde a primeira parte é uma nota e as outras 3 partes são silêncio. Disponível em <https://www.simplifyingtheory.com/staccato/> Acesso em 25/05/2021.

<sup>17</sup> O *tenuto* consiste na execução de notas acentuadas com maior suavidade e sustentadas com o valor integral. Sua representação gráfica se dá por um pequeno traço grafado abaixo ou acima da cabeça de cada nota (Passos, 2019, p.5).

<sup>18</sup> Ataque forte da nota com diminuição do valor da nota (Cerqueira, 2017, p.30).

<sup>19</sup> Traduzida como uma articulação "suave" ou "macia", esta técnica é caracterizada por uma articulação de língua leve, causando um efeito de notas sustentadas e conectadas. Pode ser apresentada de diferentes maneiras, de acordo com a intensidade da sonoridade requisitada pelo compositor (...) (Theoro, 2018, p.79).

## *Invisalign* e as influências do aspecto ortodôntico na performance dos instrumentistas de sopros

Juliana das Neves  
Faculdade Mozarteum de São Paulo  
julysk@gmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta resultados de uma pesquisa desenvolvida ao longo do curso de bacharelado em música na Faculdade Mozarteum de São Paulo, relacionadas aos aspectos ortodônticos no desenvolvimento da performance dos instrumentistas de sopros e os resultados proeminentes do sistema *Invisalign*. O principal objetivo do trabalho é trazer a conhecimento novas tecnologias de acesso para pacientes especiais, enquanto músicos de sopros, e os benefícios à longo prazo na qualidade do desempenho técnico-instrumental. Para isso, foi elaborado um questionário para mensurar os resultados obtidos em tratamentos ortodônticos e avaliar as alternativas metodológicas utilizadas pelos entrevistados durante toda a experiência clínica. A análise dos dados se concentrou nos parâmetros físicos, emocionais e psicológicos direcionados à estratégia da execução musical e na revisão de literatura do avanço tecnológico da ciência ortodôntica, contemplado nos estudos de Braga (2015) e Monteiro (2015) e nas interfaces técnica instrumental. Como resultados, o sistema *Invisalign* demonstrou maiores fatores positivos e eficácia na adaptação e finalização bem-sucedida do processo clínico do músico instrumentista de sopros.

Palavras-chave: *Invisalign*, tratamento ortodôntico, instrumentistas de sopros, paciente especial

### *Invisalign* e as influências do aspecto ortodôntico na performance dos instrumentistas de sopros

Abstract: The present work features research results developed over the course of bachelor's degree in music in college Mozarteum of São Paulo, related to orthodontic aspects in the development of the performance of brass musicians and the outstanding results of the *Invisalign* system. The main objective of the work is to bring to knowledge new access technologies for special patients, as brass musicians, and the long-term benefits in the quality of technical-instrumental performance. For this, a questionnaire was designed to measure the results obtained in orthodontic treatments and to evaluate the methodological alternatives used by the interviewees throughout their clinical experience. Data analysis focused on physical, emotional, and psychological parameters aimed at the strategy of musical performance and on the literature review of the technological advancement of orthodontic science, contemplated in the studies by Braga (2015) and Monteiro (2015) and on the instrumental technical interfaces. As a result, the *Invisalign* system demonstrated greater positive factors and effectiveness in the successful adaptation and completion of the clinical process of the brass musician.

Keywords: *Invisalign*, orthodontic treatment, brass musicians, special patient

### 1. Introdução

A presente comunicação de pesquisa apresenta resultados de uma monografia sobre o Sistema ortodôntico *Invisalign* para instrumentistas de sopros e tem por objetivo geral investigar as potencialidades desta nova tecnologia a favor da saúde e bem-estar do músico instrumentista.

Os programas de softwares desenvolvidos para o tratamento ortodôntico têm contribuído com os processos de planejamento e gestão da estratégia empreendida no processo clínico, com acompanhamento sistemático e maior previsibilidade de movimentação dentária, gerando, assim, maior assertividade no resultado final. No entanto, existem poucos estudos que relacionam a área computacional à prática ortodôntica para pacientes especiais, enquanto instrumentistas de sopros.

Assim sendo, a metodologia aplicada para atingir os objetivos da pesquisa deste trabalho consiste na elaboração de em estudo bibliográfico norteado por livros, revistas, sites, teses, e artigos relacionados à tecnologia e à prática oral do sistema *Invisalign* bem como estudos de casos como os de Abrantes (2016), Silveira (2018), Ninin (2018) e Clark (2019), que compõe literaturas direcionadas a técnica instrumental, processo de adaptação nos aspectos ortodônticos e uma análise crítica sobre os diversos tipos de aparelhos, as dificuldades no desempenho da performance instrumental e as metodologias utilizadas para superar estes desafios.

Na etapa seguinte foram aplicados questionários e entrevistas á músicos e professores instrumentistas de sopros, que colaboraram com dados organizados e tabulados onde apontam as vantagens no uso do aparelho ortodôntico para a longevidade e saúde do músico instrumentista, assim como a contribuição da nova tecnologia aplicada ao sistema *Invisalign*, como uma alternativa segura e eficaz de tratamento para músicos instrumentistas de sopros.

O sistema *Invisalign* demonstrou-se uma alternativa de aparatologia ortodôntica confiável, sendo um substituto aos aparelhos convencionais, principalmente em relação à estética e em casos de pacientes com alergia a metais. Os alinhadores, quando indicados corretamente, funcionam dentro do previsto sem maiores complicações (Moro et al, 2017, p. 6).

## 2. Problematização do tema

O bem-estar e a longevidade dos músicos instrumentistas de sopros estão intimamente ligadas à saúde bucal e a manutenção da musculatura orofacial exercida para o seu desempenho musical. No âmbito da prevenção de lesões ou queixas musculoesqueléticas, o músico instrumentista requer estar atento às suas necessidades fisiológicas para prevenir e assegurar o seu alto nível de performance.

Para o instrumentista de sopro, ao examinar a necessidade de tratamento ortodôntico, existe uma grande relutância em submissão ao procedimento clínico que, normalmente, costuma ser evitado, por se referir a um processo que pode interferir em seu trabalho musical e acadêmico. A hipótese de tratamento, geralmente, é descartada pelos músicos que receiam ter a carreira interrompida ou a sua rotina de estudos alterada, processo este que pode prejudicá-lo em meses de adaptação ou até mesmo no afastamento temporário ou definitivo da profissão.

Para mensurar esta questão foi elaborado um questionário online enviado por *email* para os instrumentistas de sopros, onde 75% dos entrevistados afirmam a necessidade de adesão ao tratamento ortodôntico, porém apenas a metade concretizou o procedimento, de acordo com os gráficos a seguir:



Gráfico 1 – Índice de instrumentistas com necessidades ortodônticas

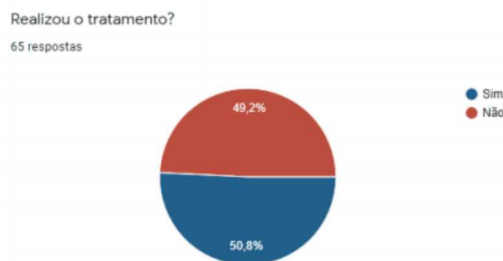


Gráfico 2 – Índice de instrumentistas que aderiram o tratamento ortodôntico

“Os músicos são, contudo, bastante relutantes em procurar auxílio médico, por medo de comprometer a carreira profissional. É por isso que os músicos tendem a manter os seus hábitos, mesmo sabendo que estão errados, encontrando meios de mascarar os efeitos deste problema” (Lacerda, 2011, p.2).

Além do desconforto físico, os aparelhos ortodônticos convencionais podem trazer transtornos emocionais e psicológicos associado ao desenvolvimento da embocadura, devido as constantes adaptações consoantes os ajustes realizados durante o tratamento.

Essas manutenções fazem parte do tratamento com aparelho fixo e trabalham com o ajuste progressivo das irregularidades dentárias. Isso reforça o fato de que, na medida em que os dentes se movimentam, efetivamente, a reação muscular e vibração dos lábios sofreriam interferências, como, por exemplo, se um determinado dente mudar de posição (Silveira, 2018, p. 49)

Com o fator do tratamento estas constantes adaptações podem gerar muito desgaste e frustrações para músico instrumentista devido as perdas das habilidades técnicas e sonoras, o que traz insegurança e stress emocional. O grau de ansiedade na performance é muito mais elevado que o stress do cotidiano e os problemas psicológicos podem interferir de maneira igual na pratica do instrumento “e muitos outros factores próprios do mundo da música que levam ao surgimento de distúrbios psicossomáticos, colocando em evidencia não só demandas físicas, como afetivas e cognitivas” (Lacerda, 2011, p. 53).

Neste sentido, é importante analisar as variáveis metodológicas para superar estes desafios e planejar uma estratégia direcionada para o desenvolvimento progressivo do musico em tratamento ortodôntico. Para Clark

(2019), ainda que os aspectos físicos e mentais sejam preocupantes, existem alunos que se motivam a superá-los alinhando o desafio à dedicação necessária para atingir resultados e melhorias em todos os aspectos.

As práticas instrumentais sem acompanhamento profissional adequado podem causar desconfortos físicos e psicológicos que apresentam riscos à saúde ocupacional dos músicos. “É importante que o aluno entenda que ele estará embarcando em um desafio físico e emocional e que o acompanhamento de um professor paciente e simpático será um dos elementos mais benéficos para superar esses desafios” (Clark, 2019).

Portanto, estimular um novo olhar frente as novas alternativas de tratamentos ortodônticos para o músico instrumentista de sopros, em oposição as limitações que o acometem diante o uso dos aparelhos ortodônticos fixos convencionais, é a função do profissional ortodôntico e do mentor musical, bem como o objetivo de orientação deste trabalho.

### 3. Consequências na performance durante o tratamento ortodôntico

Ao aderir ao tratamento ortodôntico fixo, naturalmente, o instrumentista de sopro deverá se adaptar à uma série de mudanças na rotina de estudos e performance do instrumento.

As características básicas destes aparelhos implicam a alteração da fala, a respiração e a mastigação. Os aparelhos fixos podem prejudicar a capacidade de tocar o instrumento ao interferir no posicionamento correto da embocadura e causar desconfortos. Quanto menor o bocal do instrumento de metal, maior é o seu apoio entre os lábios e os dentes frontais (Abrantes, 2016).

Conforme indicação dos entrevistados, foram constatados diversos fatores que impactaram a performance no instrumento durante o tratamento, demonstrado na tabela abaixo:



Gráfico 3 – Consequências na performance durante o tratamento ortodôntico

O instrumentista precisa se atentar em utilizar o ar de maneira produtiva, para não concentrar todo o esforço no músculo labial, pois este apoio em objetos cortantes pode ocasionar mutilação no local. É preciso utilizar o ar de maneira eficaz para não sobrecarregar a musculatura dos lábios ou exigir um elevado nível de desgaste físico. (Ninin, 2018)

A prática diária de exercícios de respiração melhora a capacidade vital além de fazer com que o músico se sinta mais relaxado para tocar e, conseqüentemente, facilita a emissão de ar no instrumento causando uma melhora significativa na qualidade sonora desse instrumentista (Nascimento, 2015, p. 51).

Além da prática de exercícios que aumentam a capacidade respiratória para tocar o instrumento com o aparelho fixo, é necessário recorrer à acessórios de proteções que aliviam tensões e desconfortos como a cera dental em forma de pastilhas ou o protetor bucal de silicone, que protege os lábios contra o contato direto com os bráquetes gerados pelo apoio do bocal, evitando assim cortes, aftas, lesões e feridas no local.

O acompanhamento do professor especialista auxiliará nas melhores técnicas e métodos a serem utilizados durante todo o processo de adaptação da rotina e estudos aliados ao autocuidado e resiliência, visando a finalização bem-sucedida do tratamento e a manutenção da performance. O objetivo é fazer com que a prática se realize sem esforço e seja tão desafiadora e enriquecedora quanto possível.

A variação de metodologias pode estimular ou sobrecarregar o músico instrumentista de sopro em tratamento ortodôntico, portanto, nesta fase, é importante acompanhar o seu grau de satisfação com os métodos e alternar as possibilidades de desenvolvimento oferecendo conforto e facilidades que o auxiliarão contornar estas dificuldades de forma agradável, como mudança de repertório e discurso musical, apreciação e transposição do registro grave e exercícios de técnica base como estratégias acadêmicas que estimulam motivação e autonomia.

Para o bom desenvolvimento do músico instrumentista, a supervisão de profissionais e especialistas capacitados a oferecer acompanhamento médico e apoio técnico centralizado ao seu nível de progressão, é essencial para assegurar a saúde física e mental do músico durante toda a sua carreira musical.

Neste sentido Costa (2015) propõe palestras que enfatizam o papel do educador musical na promoção da saúde para os instrumentistas, reabilitação de músicos lesionados e na prevenção do adoecimento. “Os

profissionais de saúde devem, portanto, intervir no sentido de tornar os músicos mais informados sobre as possíveis lesões que advêm de sua profissão, podendo ajudá-los a contornar esta situação” (Lacerda, 2011).

#### 4. Odontologia para pacientes especiais

Segundo Alcântara (2014), o instrumentista de sopro requer atendimento especial e, após idealização e aprovação por unanimidade pelos Conselhos Federal e Regional de Odontologia em 2012 da proposta de um centro de atendimento especializado para músicos com setor odontológico, o mesmo, hoje, pertence à especialidade de Odontologia para Pacientes Especiais.

Dr. Alexandre de Alcântara ainda reforça que o tratamento diferenciado é o cuidado especial que o profissional de saúde deve empreender em relação aos interesses do músico paciente para que ele não perca suas referências na hora de tocar o instrumento de sopro (Silveira, 2018).

Para entendermos este parecer é preciso conhecer este profissional e seus instrumentos, e é claro, suas implicações nas estruturas bucais... Para nós Cirurgiões-dentistas, é essa a principal diferença em relação aos demais pacientes: “eles usam instrumentos musicais que são apoiados fisicamente sobre as estruturas bucais”. O não entendimento destes instrumentos e das necessidades destes profissionais poderá trazer consequências negativas ao tratamento odontológico pretendido, e em caso de insucessos, poderá até contribuir para o encerramento de uma carreira (Alcântara, 2014, p. 13).

Alcântara (2014) enfatiza que quaisquer procedimentos dentários ou ortodônticos voltados aos instrumentistas de sopros devem levar em consideração a anatomia do paciente e o equilíbrio dentário a fim de manter a resistência muscular ao tocar, pois qualquer esforço nos músculos faciais pode resultar na alteração temporária ou definitiva da embocadura.

O desenvolvimento da embocadura é atribuído à prática diária da musculatura facial empregada na execução de um instrumento de sopro. Um alinhamento dentário adequado sustenta a distribuição das forças mastigatórias, trazendo estabilidade e menos desgaste aos dentes. A mordida correta beneficia o sono, a respiração, a mastigação e a fala, de modo a influenciar na articulação da prática instrumental.

Quanto mais cedo o músico instrumentista de sopro se submeter ao tratamento diagnosticado, maior a longevidade profissional e menor o índice de implicações ao longo da carreira. Para isso é essencial solicitar ao profissional ortodôntico as recomendações orientadas pelo Dr. Alcântara.

A modificação mínima no tamanho da arcada dentária, para não mudar o espaçamento da boca e a pressão do fluxo de ar já habituada pelo instrumentista; não extrair dentes, se possível, para não perder a estrutura da embocadura já conquistada, sendo mais eficiente trabalhar com pequenos desgastes interproximais nos dentes para dar espaço às movimentações necessárias; remover os cizos e deixar bem claro o seu posicionamento enquanto instrumentista de sopro, pois qualquer modificação desnecessária poderá acarretar em prejuízos futuros.

Caso o ortodontista não esteja preparado ou não se conscientize dos cuidados diferenciados necessários para atender às suas demandas, enquanto músico instrumentista de sopros, é recomendável procurar um profissional especializado.

#### 5. Solução *Invisalign*

Com o advento da tecnologia, hoje existe muitas alternativas de tratamentos paralelos aos aparelhos ortodônticos fixos convencionais, que antecedem a visualização pré-concebida do procedimento clínico e sugere o planejamento do resultado final antes mesmo de aderir ao plano, através de softwares computadorizados, como no sistema *Invisalign*. Isso abre margens de aprovação ou não do paciente sobre as movimentações planejadas e a efetivação das alterações recomendadas para, então, iniciar o processo.

A revolução tecnológica dos sistemas de saúde é um fenômeno que vêm beneficiando toda a população que necessita de cuidados especiais e atenção focada em detrimento a determinados tratamentos tradicionais, como incluem na revisão de literatura nos trabalhos de Braga (2015) e Monteiro (2015). “Se comparando esta técnica com os aparelhos fixos convencionais, os alinhadores demonstraram causar menos dor e menos impactos negativos na vida dos pacientes durante o uso” (Monteiro, 2015, p. 46)

O surgimento e o desenvolvimento de alternativas estéticas para o tratamento ortodôntico têm contribuído consideravelmente para a melhora da qualidade de vida de inúmeros pacientes que, por razões pessoais ou profissionais, rejeitam o uso de aparelhos metálicos fixos. A escolha da melhor opção de tratamento depende da habilidade clínica e técnica do profissional, do conhecimento das limitações de cada aparelho, do diagnóstico correto e das expectativas do paciente frente à terapêutica ortodôntica (Braga, 2015, p. 45).

Com os alinhadores *Invisalign*, a percentagem e gravidade de lesões são bem menores comparados aos fixos convencionais, além de dispensar o uso de acessórios extrabucais para as adaptações na embocadura pelo fato de serem confortáveis e removíveis, o que diminui significativamente os danos fisiológicos e psicológicos.

Por se tratar de um aparelho com planejamento virtual, a técnica de computação confere a esse sistema maior precisão e múltiplas possibilidades de escolha, pois viabiliza em sua documentação gráfica a visualização completa do processo, comparando o pré e pós-tratamento (Braga, 2015).



Figura 1 – Planejamento gráfico do tratamento ortodôntico *Invisalign*

Quanto melhor a imagem virtual que reproduz a situação clínica atual do paciente, melhor a eficiência dos alinhadores no resultado final.

As vantagens deste produto estão em nortear o processo para a excelência de resultados, recomendar os procedimentos mais adequados para garantir a realização dos ajustes solicitados, controlar a evolução do tratamento e minimizar ou eliminar potenciais erros durante a projeção no trabalho.

Após a aprovação do planejamento, o médico ortodontista libera a documentação para a produção das placas alinhadoras sequenciais em série e depois de polidos e esterilizados são embalados, rotulados e enviados ao cliente.

Considerando as limitações do aparelho *Invisalign*, o alto custo pode ser uma desvantagem, porém, é possível parcelar considerando as mensalidades de um tratamento ortodôntico fixo convencional. Além disso, o paciente possui completa responsabilidade em finalizar o tratamento no prazo planejado, pois lhe é conferido a autonomia para as trocas periódicas das placas alinhadoras e o uso correto do aparelho por no mínimo 20 horas diárias. Para tanto, o sucesso do tratamento depende do comprometimento do paciente.

## 6. Resultados e discussão

A conclusão do tratamento ortodôntico certamente favorece o músico instrumentista em todos os níveis de performance. Após o tratamento são visíveis os resultados de equilíbrio fisiológico, confiança e melhoria das capacidades técnicas instrumentais dos músicos de sopros. Abrantes (2016) demonstra graficamente relevantes melhorias na técnica instrumental dos músicos, após o tratamento ortodôntico convencional:

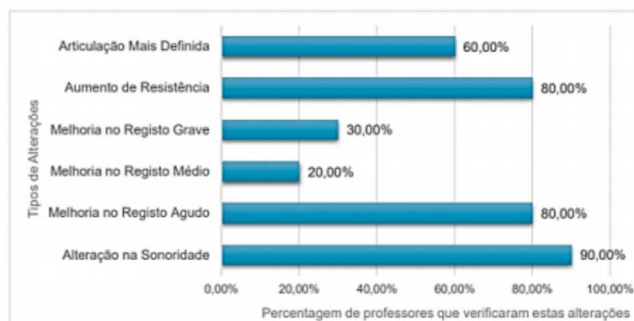


Gráfico 4 – Consequências na performance pós-tratamento ortodôntico

Magalhães (2017) ainda conclui a importância da ortodontia para esta população por revelaram melhorias nas atuações musicais e na performance, após finalização do tratamento.

Com o sistema *Invisalign*, é superior em curto espaço de tempo e promove maior fluidez no tratamento, o que auxilia a construção da performance e ensino-aprendizagem. As adaptações não são invasivas e não prejudicam os estudos, pelo fato de o aparelho ser removível. O tratamento dispensa proteções ou adaptações para execução do instrumento, o que oferece resultados práticos e efetivos na técnica instrumental melhorando timbre, flexibilidade, resistência e projeção do som.

Ao comparar o sistema *Invisalign* com os aparelhos fixos convencionais, pode-se notar maiores vantagens no tratamento como menores incômodos, descalcificação e índice de doenças periodontais, traumas físicos ou psicológico, e maior confiança e aceitação da experiência.

Dentre os benefícios observados pelos professores acadêmicos entrevistados estão:





Gráfico 5 – Benefícios do tratamento ortodôntico com o sistema *Invisalign*

## 7. Conclusão

A saúde bucal é de suma importância para todos os músicos instrumentistas de sopros de modo a manter e elevar o alto nível de performance musical. O equilíbrio fisiológico da arcada dentária promove benefícios à longo prazo e contribuem para a longevidade do músico em exercício que se dedica aos estudos e à carreira profissional.

Os avanços tecnológicos estão cada vez mais favoráveis e disponíveis no mercado, dignificando a evolução científica, em prol da saúde e bem-estar. Esta resignificação traz inúmeros benefícios na vida das pessoas, em especial às limitações proeminentes de determinados sistemas que vem se inovando para atender as demandas e necessidades sociais.

Atualmente são poucas as pesquisas encontradas referentes ao sistema *Invisalign* que é um sistema tecnológico recente e atual. Consideramos necessário maior dedicação ao assunto a favor de todas as vantagens oferecidas a partir deste instrumento. Até onde pudemos constatar, este projeto é dos primeiros a investigar o sistema ortodôntico *Invisalign* para os músicos de sopros, onde pudemos constatar resultados visíveis e comprovados, afirmando apresentar uma alternativa confiável de tratamento ortodôntico para instrumentistas.

Através de uma abordagem multidisciplinar, com este material de estudo, intuímos oferecer conhecimentos voltados às revoluções tecnológicas direcionadas à evolução da ortodontia e as perspectivas positivas na admissão do tratamento ortodôntico para o instrumentista de sopro, a fim de melhorar a performance musical.

No decorrer da pesquisa foi comprovado a eficácia e relevância do sistema *Invisalign* como uma alternativa ortodôntica segura e confiável para solucionar os problemas e dilemas de um instrumentista que necessita de cuidados diferenciados, enquanto paciente especial. Após o tratamento, a maior parte dos instrumentistas revelaram melhorias na técnica e na performance, o que, claramente, comprova a importância da ortodontia para este público.

Os resultados enfatizam os aspectos positivos e as qualidades inerentes ao sistema *Invisalign* sem que este interferira na carreira profissional do instrumentista ou induza adaptações e mudanças abruptas no desempenho do instrumento musical, trazendo confiança, satisfação e reconhecimento.

De forma a ampliar os esforços que expandam reflexões e conhecimentos nas capacidades científicas, essa pesquisa poderá contribuir para a disseminação de importantes informações sobre novas tecnologias de acesso e conhecimentos relevantes envolvidos de novas possibilidades em benefício dos músicos de sopros, além de possibilitar aporte e embasamento teórico para futuras pesquisas.

## Referências

- Abrantes, Ana Duarte de Jesus. (2016). *A influência do uso de aparelho dentário fixo nos trompetistas*. Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Alcântara, Alexandre de. (2014). *Odontologia para músicos de sopros*. São Paulo: Keyboard.
- Braga, Virgínia Criscuolo de Almeida. (2015). *SISTEMA INVISALIGN® uma alternativa ortodôntica sem bráquetes e fios*. Faculdade de Pindamonhangaba – SP: FUNVIC.
- Clark, Edward. (2019). *Twenty Interesting Etudes for the Developing Trumpet Player: The Challenges of Range and Need for Intermediate Etudes*, The Ohio State University.
- Costa, Cristina Porto. (2015). *Saúde do músico: percursos e contribuições ao tema no Brasil*. Distrito Federal, Revista Opus.
- Invisalign. (2021). *Invisalign® Smart Technology*. Fonte: Invisalign Brasil: <https://www.invisalign.com.br/como-usar/avaliacao>. Acessado em: 6 mar 2021.
- Lacerda, Filipa Alexandra de Oliveira. (2011). *Estudo da prevalência de desordens temporomandibulares em músicos de sopro*. Universidade de Fernando Pessoa. Porto.

- Magalhães, Francisca Sousa. (2017). *Influência dos instrumentos de sopro na cavidade oral*. Instituto Universitário de Ciências da Saúde, Gandra, Portugal - PRD.
- Monteiro, Marlene Pereira Mota. (2015). *Sistema Invisalign®. Aplicações em Ortodontia*. Universidade Fernando Pessoa, Faculdade de Ciências da Saúde, Porto.
- Nascimento, Amarildo Coelho. (2015). *A respiração para tocar instrumentos de sopro*. Faculdade Cantareira, São Paulo.
- Ninin, Weber Rodolfo. (2018). *Uso do aparelho ortodôntico fixo por trompetistas: estudo de caso*. USP - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto - SP.
- Silveira, Thiago Souza. (2018). *Estratégias de desenvolvimento da embocadura, técnica e preparação para performance do trompetista*. Universidade Federal do Rio Grande do. Rio Grande do Norte, RN.

## O trompista no século XXI: perspectivas metodológicas para uma formação versátil

Maria Suellen Magalhães

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Programa de Pós-graduação em Música  
suellen.magalhaes@live.com

Resumo: O presente trabalho é um recorte de uma dissertação de mestrado que tem como objetivo apresentar possibilidades de conteúdos e metodologias para a formação de trompistas no ensino superior, a partir de reflexões sobre atuais demandas da formação em música. Os dados foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas, análise de planos de curso e projeto político pedagógico de quatro universidades públicas brasileiras. Os dados foram analisados sob a perspectiva do referencial teórico. Por fim, foram apresentadas possíveis abordagens com a finalidade de construir uma prática diversificada, que contemple possibilidades versáteis de atuação do trompista frente ao século XXI.

Palavras-chave: Formação de trompistas; Formação em música; Trabalho em música; Arte e trabalho; Músicos no século XXI.

### The Horn player in the 21st century: methodological perspectives for versatile education

Abstract: This study is a cut-off from a master's dissertation which is intended to present content possibilities and methodologies for the training of horn players in higher education from reflections about the current demands of the music training. The data was collected by semi-structured interviews, course plans analysis and political pedagogical project of four Brazilian public universities. They were analysed under the perspective of the theoretical reference. At last, were presented possible approaches with the purpose to construct a diversified practice that contemplates versatile actuation possibilities of the horn player faced with the XXI century.

Keywords: Formation of horn players; Music training; Work in music; Art and work; Musicians in the 21st century.

### Introdução

Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado em andamento, que se propôs a apresentar possibilidades de conteúdos e metodologias para a formação de trompistas no ensino superior a partir de reflexões sobre atuais demandas da formação em música. Por meio de entrevistas semiestruturadas com os professores de trompa de quatro universidades públicas brasileiras, pesquisa bibliográfica e documental, levantou-se dados que foram analisados sob a perspectiva do referencial teórico.

Tendo minha formação em trompa concentrada no ambiente do estudo tradicional, porém percebendo que não tinha a intenção de atuar exclusivamente em orquestras, passei a buscar o que precisaria aprender a fim de diversificar minha possibilidade de atuação profissional como musicista. Também como professora, passei a me questionar se o ensino de trompa desenvolvido assumia um papel de relevância no cotidiano de meus alunos. Assim, como a formação em música, a partir de um instrumento, tem sido feita e como consideramos o aspecto macro da sociedade?

A partir de conversas com colegas, ao perceber que não era uma indagação exclusivamente minha, passei a estudar a estrutura do trabalho em música e as características do trabalho no meio artístico. Foi então, a partir dessa investigação, que surgiu o anseio de buscar compreender como a formação do trompista poderia acontecer de forma mais ampla, considerando a excelência instrumental, artística, formação humana e possibilidades de atuação profissional.

Trabalhos como os de Harvey (2008), Menger (2005), Segnini (2011), Bartz (2018) e Requião (2008) puderam lançar luz a questões relativas ao mercado de trabalho, às relações de trabalho em um cenário geral, no cenário do trabalho em arte e mais especificamente em música. Já as pesquisas de Bomfim (2017) e Bartz (2018), somadas a dados oficiais do governo brasileiro, esclareceram aspectos relativos à situação das orquestras no Brasil, características do trabalho nesses espaços e a atuação profissional do músico em uma perspectiva mais ampla. Por fim, as pesquisas de Beltrami (2011), Feitosa (2016) e Lima (2018) contribuíram na fundamentação de discussões relacionadas a aspectos formativos de músicos e, mais especificamente, de trompistas no ensino superior.

Foram selecionados cursos de bacharelado que há algum tempo estão em atividade e com representativo número de formandos em trompa no nível superior – Bacharelado: Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Pernambuco, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os professores de trompa e análise do Projeto Político Pedagógico de cada curso e dos Planos de curso dos professores de trompa.

Averiguou-se as práticas desenvolvidas nas universidades e também outras que pudessem ser incluídas a partir do contexto apresentado e das informações coletadas. Buscou-se compreender como elas podem contribuir com uma formação que dialogue com a possibilidade de uma atuação versátil. Desta forma, espera-

se construir bases para atuar profissionalmente em diferentes espaços e promover uma educação ampla, que contemple a formação do indivíduo como cidadão e do trompista enquanto artista.

### O cenário do trabalho em música

Estamos inseridos em um cenário socioeconômico, de transformações, em que as oportunidades de trabalho podem se mostrar, ou necessariamente se fazer, mais diversas. Bomfim (2017) retrata a redução do número de orquestras na região metropolitana de São Paulo – incluindo as bandas sinfônicas – entre os anos de 2000 e 2016. No início eram 12, no final de 2016 eram 7, e no início de 2017 (com o encerramento das atividades da Banda Sinfônica do estado de SP) o número havia reduzido pela metade. Apesar do trabalho focar a região metropolitana de São Paulo, acredito, também a partir da minha experiência empírica, que esse recorte é uma tendência que vem atingindo o país como um todo. Dentre os diversos fatores, há também o caso das mudanças de políticas públicas para a manutenção de grupos artísticos.

Nas últimas décadas têm se observado maior participação da iniciativa privada no financiamento de atividades artísticas. Tal processo é regido pela Lei Federal Nº 8.813/91, a antiga Lei Rouanet, que instituiu o PRONAC – Programa Nacional de Incentivo à cultura.<sup>1</sup> Por meio de renúncia fiscal, o Estado incentiva as empresas a investirem em cultura, projetos são selecionados e financiados por empresas ou pessoas físicas que declarem imposto de renda, conforme sejam capazes de atender às exigências estabelecidas (Bartz e Oliven, 2019). Vale lembrar que as políticas públicas de financiamento de cultura interferem diretamente no trabalho do artista.

Em 2010, foi redigido o Plano Nacional de Cultura – O PNC,<sup>2</sup> que deveria ser revisto a cada 10 anos. Sendo assim, o PNC de 2010 teve seu vencimento ano passado, porém, até o momento, permanece sem atualização. Segundo a Medida Provisória Nº 1012,<sup>3</sup> o PNC foi prorrogado por mais dois anos, tendo seu atual vencimento em dezembro de 2022. Quando o documento foi redigido e entrou em vigor por meio da lei Nº 12.343 em 2 de dezembro de 2010,<sup>4</sup> o Brasil possuía o Ministério da Cultura, porém, o órgão foi extinto em 1 de janeiro de 2019, com a publicação da medida provisória Nº 870, pelo Diário Oficial da União.<sup>5</sup> A medida provisória posteriormente foi convertida na lei Nº 13.844 de 2019.<sup>6</sup>

A mesma medida provisória foi responsável por fundar a Secretaria Especial de Cultura, pasta que naquele momento pertencia ao Ministério da Cidadania, mas em maio de 2020 foi transferida para o Ministério do Turismo.<sup>7</sup> Entre as idas e vindas desta secretaria, trocas no comando da pasta e polêmicas, foi logo no início da vigência da pasta que a Lei de incentivo à cultura foi revista e teve seu teto reduzido de 60 milhões para 1 milhão.

Vale ressaltar que a Lei de incentivo à cultura, não beneficiava apenas iniciativas individuais, de artistas que se apresentam como proponentes de projetos próprios a fim de ter a possibilidade de captar recursos. A lei também era um mecanismo utilizado por espaços, organizações e fundações que mantêm planos anuais de grupos artísticos, escolas de formação ou mesmo espaços de exposição, realização de eventos ou acervos, como museus, salas de concertos e bibliotecas.

O trabalho do músico possui hoje características de flexibilidade, informalidade, precariedade, atuação por projetos, rede de contatos, múltiplos empregos, falta de garantias profissionais e incerteza econômica. Se tal quadro já parece difícil a músicos profissionais, o que diremos dos recém-formados que encontram inúmeras dificuldades em conseguir experiência e emprego? (Bartz e Oliven, 2019). Diante desse quadro, como poderão exercer sua profissão, os trompistas que não tocarem em orquestras profissionais?

Considerando esse cenário, elaborei a seguinte questão de pesquisa que conduziu as reflexões a serem apresentadas ao longo deste trabalho: Como a formação de trompistas tem sido feita, e as atuais demandas da formação em música consideradas, em cursos de bacharelado de universidades públicas brasileiras?

### Proposições práticas

Esta pesquisa, apesar de se ater aos conteúdos, metodologias e práticas de cursos de trompa, acaba por levantar questionamentos que correspondem aos estudantes e futuros profissionais de música em geral. Se pensarmos bem, a formação do trompista não corresponde apenas às práticas e conteúdos da disciplina de instrumento, mas à toda a grade curricular, experiências e vivências correspondentes a um curso de bacharelado. Entretanto, penso que não podemos nos eximir de nossa responsabilidade e do lugar que nos corresponde enquanto instrumentistas e professores do instrumento. Por esse motivo é que esta pesquisa é direcionada para as práticas da disciplina trompa.

Ao falar sobre práticas diversificadas não considero apenas as práticas desenvolvidas na universidade, mas ao fato de considerar a possibilidade de atuar de forma versátil profissionalmente, considerando a possibilidade de práticas diversas, com ou sem o instrumento. Ou seja, considerar no processo formativo a atuação em orquestras e também com outros repertórios em diferentes grupos ou espaços, bem como considerar a possibilidade de atuar em funções que se relacionem direta ou indiretamente com o instrumento.

Diante das possibilidades de trabalho, da forma como se configuram, o músico, e assimtambém o trompista, tende a ter de buscar alternativas que o possibilite responder a opções de trabalho mais versáteis. Se por um lado o trabalho flexível pode levar à instabilidade, insegurança e aos múltiplos empregos, por outro a lógica de mercado passa justamente a pontuar e valorizar características advindas desse sistema de produção.

A versatilidade aqui proposta, como forma de buscar possibilidades de exercer os múltiplos empregos, surge como resposta sugestiva ao forte desemprego temporário, mencionado por Menger (2005) como resultado do sistema de trabalho flexível. Ou seja, o trabalho intermitente, que não oferece garantia ou segurança ao trabalhador e leva a períodos de desemprego. Mas se o trabalhador exerce múltiplas funções, a possibilidade de sempre ter emprego é maior. Uma boa alternativa pode ser a de buscar um trabalho em que o trompista possa ter maior estabilidade e ao mesmo tempo complementar com outras funções. Doyle (2021) aponta a possibilidade do trabalho com música de câmara, o que pode vir de encontro com a sugestão dada por Fonseca (2020) de estar atento aos editais de captação de recursos paraproyetos culturais; ainda nesse âmbito, são muitos os segmentos que podem conseguir subsídios dessa maneira. Além dessas opções, ao se ver como músico, o trompista também pode entender que há muitas funções no processo de produção em música que podem ser exercidas por ele.

### Experimentação e criatividade

Dentro do conceito de construção de versatilidade, em alguns momentos os professores mencionaram o uso e desenvolvimento de habilidades paralelas à prática do instrumento. De forma alinhada a essas e outras proposições, busquei na Educação Musical uma proposta metodológica que respondesse a esse uso e desenvolvimento de habilidades correlatas à prática da trompa, no sentido de construir uma formação diversificada.

Apresento então as proposições de Brito (2019), que apesar de estarem mais direcionadas à música na infância, à iniciação do ensino musical, não descarta possibilidades de adaptações ou da repetição (diferente) – conceito Deleuziano utilizado pela autora, que será explanado adiante. Sendo assim, proponho aplicar esses conceitos também no processo de diversificação aqui exposto.

Teca Alencar de Brito (2019), baseada nas proposições de Koellreutter (1915–2005), Deleuze (1925–1995) e Delalande (1941–) e em sua própria prática como educadora musical, traz uma proposição metodológica que valoriza o contínuo fluxo do pensamento musical, utilizando aspectos relacionados à escuta, à produção, à criação, à repetição (diferente) e à reflexão. Brito (2019) menciona como fazem parte do processo de vivenciar e compartilhar experiências musicais o escutar, pesquisar e produzir, criando, recriando e repetindo. Dentre os elementos destacados pela autora, selecionei alguns para possível adaptação e aplicação na prática de estudo/ensino da trompa. São eles: o efetivo escutar; a repetição (diferente); a improvisação e a elaboração de arranjos.

O elemento de escuta explorado pela autora está além de escutar uma obra, relaciona-se com a escuta atenta de tudo o que está em volta, de sons e silêncio, da percepção desses sons e a utilização dos mesmos no processo do fazer musical. Penso que no ensino de instrumento, no estágio de ensino considerado neste trabalho, a escuta poderia ser considerada no âmbito de ouvir diferentes obras, com diferentes instrumentações, estilos/gêneros e contextos. A partir dessa escuta, o trompista poderá coletar informações (harmônicas, melódicas e estilísticas) e utilizá-las em um processo criativo escrito ou não – performance, arranjos, composições ou improvisação. O próprio ato de “tocar de ouvido”, mencionado algumas vezes nas entrevistas, poderia ser um exemplo disso, ao tocar o que ouviu com variações ou não.

Nesse aspecto, o elemento de escuta se relaciona com o processo de criação, tendo como possível intermediário o elemento de repetir (diferente). Quanto à improvisação, a autora destaca como a improvisação está presente em nossas vidas desde crianças, no brincar com os sons de um bebê, por exemplo; e que a improvisação não precisa carregar a ideia de algo feito de última hora, como que sem preparo, ou mal-feito – como a palavra talvez possa sugerir. Como exemplos de formas de improvisação, Brito (2019) menciona a improvisação idiomática e a improvisação livre; na primeira há um contexto, um sistema musical estabelecido – improvisação no jazz, por exemplo – já a improvisação livre não está relacionada a um sistema, mas também não o descarta, o foco está na sonoridade.

O processo de improvisação pode envolver melodia, harmonia, ritmo, agógica e ornamentos, entre outros aspectos. Brito (2019) considera a improvisação como importante aliada ao processo de educação musical. Construindo pontes com o estudo e ensino da trompa, a improvisação também pode ser utilizada no processo de diversificação e construção de versatilidade na performance, uma vez que esse aluno pode ser colocado em contato com contextos musicais diversos, ser exposto à experimentação e levado à reflexão de sua performance. Para tanto, é necessário colocar em prática conhecimentos correlatos à sua prática instrumental, desenvolvidos em disciplinas diversas do curso ou mesmo na prática em si.

Outro processo de criação e improvisação proposto em metodologias de educação musical na infância, e que pode ser aplicado aqui, é o de criação em grupo, que pode acontecer por meio de improvisação ou mesmo

elaboração de arranjos ou composições – não necessariamente escritas. Em aulas coletivas, tal prática poderia levar a diálogos e reflexões, oslevando a enriquecer e compartilhar as experiências. Mesmo nos estudos técnicos de base o professor pode trazer conceitos de improvisação e escuta, ao fazê-lo por meio de imitações através do repetir (diferente) – a autora apresenta esse conceito baseada nas ideias de Deleuze (1925-1995), em que a diferença habita na repetição. A repetição não seria mais do mesmo, sempre haveria percepções não obtidas anteriormente – e de fato é uma prática evidenciada em metodologias descritas pelos próprios professores entrevistados. Busca-se também que tal exercício seja feito em contextos musicais, podendo ser contextos exclusivamente rítmicos ou harmônicos. O trabalho em grupo pode abordar também outros aspectos e funcionar como uma espécie de “laboratório” profissional.

É interessante notar como a proposta de Brito (2019) de fazer escutas, repetir diferente, inventar, improvisar, refletir, compor, parece funcionar de forma orgânica em que uma coisa leva a outra e podem acontecer também de forma simultânea. O processo de diversificação e construção de versatilidade aqui proposto, parte da ideia de formar trompistas reflexivos, capazes de pensar e repensar sua prática, suas escolhas formativas e profissionais; de forma a usufruir de ferramentas que os possibilitem atuar em um mercado multifacetado e flexível.

### **Métodos, práticas e repertório**

Seguindo a ideia de desenvolver a criatividade e experimentação também pontuo algo sugerido pelos próprios professores entrevistados: o uso de repertório diversificado, que contemple diferentes gêneros/estilos e “sotaques” (termo utilizado pelos próprios professores). Além de considerar a possibilidade de adaptação de materiais não escritos para trompa. Tais iniciativas possibilitariam o contato e desenvolvimento de diferentes ferramentas e materiais interpretativos.

A preocupação de usar o repertório de música brasileira foi um tópico que obteve destaque na fala dos professores. A música brasileira foi por vezes mencionada, de diferentes formas: música brasileira para trompa como solista, música brasileira contemporânea e música brasileira popular em suas diversas possibilidades. Benedito (2020) aponta ser essa inserção não em caráter nacionalista, mas no sentido de “trazer à tona as contribuições do que nós brasileiros temos para o repertório do instrumento em nível solístico e didático pedagógico” (Benedito, 2020).

Partindo da ideia e do conceito de considerar sempre o contexto do aluno, trazer a música brasileira (em suas mais variadas vertentes) poderá levar o aluno a perceber e conhecer o instrumento a partir de territórios a ele conhecidos. Assim, estabelecer conexões de aprendizagem e também proporcionar o desenvolvimento e refinamento de linguagens diversas, oferecendo maior gama de material interpretativo. Considerando a possibilidade do conhecimento não compartimentado, esse aluno pode ser levado a perceber as diferenças e similaridades entre esses repertórios diversos e assim estabelecer suas próprias conclusões e reflexões.

### **Interação com tecnologias e diferentes campos do conhecimento**

Os recursos digitais estão cada vez mais presentes na prática artística como um todo, em decorrência da pandemia ocasionada pelo COVID-19 foi possível observar a acentuação de um processo já em andamento. Apesar da citação de Feitosa se referir ao ensino de música popular, creio ser possível aplicar ao ensino de música como um todo:

O cenário tecnológico na contemporaneidade é um aspecto fundamental de se considerar em proposições que almejam trabalhar com o ensino da música popular, não só como recurso didático, mas como recurso vinculado à produção e às demais formas de inserção da música popular na sociedade (Feitosa, 2016, p. 133).

Outro passo importante no sentido de interação com o meio digital pode estar relacionado à construção de imagem e paralelamente à difusão e distribuição do que é produzido. Pode ser impactante nesse sentido ter um canal no Youtube, perfis e páginas em redes sociais, com uma identidade visual trabalhada, sempre compartilhando conteúdo de qualidade, possibilitando também o contato com ferramentas de edição de áudio e vídeo. Nesse sentido, também pode ser relevante contar com parcerias. Bartz (2018) menciona a relevância de uma boa rede de contatos para o músico. Destaco essa rede de contatos não apenas como forma de conseguir indicações de trabalho, mas também no sentido de construir parcerias, saber o que se pode oferecer e o que se pode receber de profissionais com funções que, em algum momento, podem ser paralelas ao fazer musical. Áreas como publicidade, marketing, contabilidade e advocacia, estão entre as prestações de serviço que seriam úteis no processo de gestão de carreira.

Nesse sentido, algumas iniciativas também podem se aplicar a estrutura mais geral dos cursos, incluir diferentes conteúdos, práticas e metodologias – inclusive disciplinas que tratam da atuação do músico em espaços diversos ou mesmo de processos gerenciais ou de aspectos sociais. Mesmo ao professor de trompa é possível pensar estratégias para dialogar com essas disciplinas, ou mesmo outras áreas do conhecimento que julgue

relevante, no sentido de promover a inserção desses conteúdos em contextos práticos, ou mesmo nas práticas coletivas. O que poderia corresponder à proposta exposta por Lima (2018) fazendo menção ao uso de metodologias e atividades coletivas.

### Considerações finais

Se por um lado há o reconhecimento da necessidade de inclusão de outros materiais, práticas e repertórios, ainda há a necessidade de sistematização de tais conhecimentos e de registro preciso nos planos e ementas. Ainda que haja o papel da experiência individual de cada professor, de sua consciência de como realizá-la, trazer isso para a documentação possibilitaria maiores reflexões acerca de seleção e gradação de conteúdos. O plano de curso é um instrumento administrativo e também didático-pedagógico (Teixeira, 2015). Quando visto dessa forma, pode ser uma ferramenta importante na organização do trabalho do professor, no processo de desenvolvimento do aluno e como ferramenta de consolidação de práticas que já são desenvolvidas na universidade.

Ao considerar o trompista como artista e suas possibilidades frente ao mercado de trabalho no século XXI, espera-se contribuir com a reflexão acerca das práticas estabelecidas no processo formativo e levar a pensar em como adaptar esse cenário às necessidades do músico que espera construir uma carreira profissional na atualidade. O que se pretende é fornecer informações, ou mesmo possíveis estratégias, para que o aluno egresso de um curso de bacharelado em trompa encontre meios de desenvolver uma prática artisticamente significativa e, ao mesmo tempo, efetiva enquanto profissão.

Ficam ainda, em consequência dos resultados até o momento obtidos, os questionamentos de como considerar o mercado sem que o mercado seja o único norte para construir essa formação? Como considerar aspectos coletivos do fazer musical na formação e atuação desse músico? São aspectos que serão tratados na continuidade desta pesquisa ou em estudos futuros. O trabalho em música, em alguns aspectos, pode ser o mesmo de antigamente; mas possivelmente ele já não aconteça da mesma forma ou nos mesmos lugares. Compreender nosso ambiente de trabalho pode nos oferecer *insights* sobre como exercê-lo de maneira significativa.

### Referências

- Bartz, Guilherme Furtado (2018). *Vivendo de Música: Trabalho, profissão e identidade – Uma etnografia da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Porto Alegre, RS.
- Bartz, Guilherme Furtado; OLIVEN, Ruben George (2019). Como o trabalho flexível afeta os músicos eruditos? O caso da orquestra de câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre. *Sociologia e Antropologia* v.09, n.1. Rio de Janeiro, RJ.
- Beltrami, Waleska Scarme (2011). *O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.
- Benedito, Celso (2020). *Entrevista concedida a Maria Suellen Magalhães*. Atibaia, 17 dez 2020.
- Bomfim, Camila Carrascoza (2017). *A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Julio Filho de Mesquita”, Instituto de Artes. São Paulo, SP.
- Brito, Teca Alencar de (2019). *Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação*. São Paulo: Peirópolis.
- Doyle, Philip (2021). *Entrevista concedida a Maria Suellen Magalhães*. Atibaia, 19 jan. 2021.
- Feitosa, Radekundis Aranha Tavares (2016). *Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB.
- Fonseca, Rinaldo (2020). *Entrevista concedida a Maria Suellen Magalhães*. Atibaia, 24 nov. 2020.
- Harvey, David (2008). *Condição pós-moderna* Pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17ª Edição. São Paulo: Edições Loyola.
- Lima, André Rorigues de (2018). *A trompa e a música brasileira popular na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, RN.
- Menger, Pierre-Michel (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Requião, Luciana Pires de Sá (2008). *“Eis aí a Lapa...”: Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense. Faculdade de Educação. Niterói, RJ.
- Segnini, Líliliana Rofsen Petrilli (2011). À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Revista Estudos de Sociologia*, v. 30, p. 177-196. Araraquara, SP.
- Soares, Adalto (2020). *Entrevista concedida a Maria Suellen Magalhães*. Atibaia, 26 out. 2020.
- Teixeira, Maria Claudia (2015). *Metodologia do ensino superior*. Gráfica Unicentro/Universidade Estadual do Centro-Oeste. Paraná, 2015.
- Universidade Federal da Bahia (2016). *Escola de Música. Reestruturação Curricular do curso de bacharelado em instrumento – Habilitações: Instrumentos de orquestra, Piano/Teclado, Violão*. Salvador, BA.
- Universidade Federal de Pernambuco (2019). *Centro de artes e comunicação – Departamento de música. Projeto pedagógico do curso de bacharelado em música – Instrumento*. Recife, PE.

Universidade Federal do Rio De Janeiro (2020). Centro de Letras e artes – Escola de Música. *Curso de Bacharelado em Música* – Projeto pedagógico (minuta). Rio de Janeiro, RJ, 2008.

Universidade Federal do Rio De Janeiro. Centro de Letras e artes – Escola de Música. *Projeto Pedagógico* – Curso de música – Trompa. Rio de Janeiro, RJ.

Universidade Federal do Rio Grande Do Norte (2017). Escola de Música. *Projeto Pedagógico de curso*. Natal, RN.

<sup>1</sup> Maiores informações sobre o PRONAC, disponível em:

<<http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/legislacao/>>

<sup>2</sup> Disponível em:

<<http://pnc.cultura.gov.br/>>

<sup>3</sup> Disponível em:

<<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/medida-provisoria-n-1.012-de-1-de-dezembro-de-2020-291518617>>

<sup>4</sup> Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm)>

<sup>5</sup> Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm)>

<sup>6</sup> Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2019-2022/2019/Lei/L13844.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2019-2022/2019/Lei/L13844.htm)>

<sup>7</sup> Disponível em:

<<https://www.in.gov.br/web/dou/-/decreto-n-10.359-de-20-de-maio-de-2020-257819195>>



# A participação dos pais na classe de flauta transversal do Programa Guri Santa Marcelina: adaptações da filosofia Suzuki

Elida Patricia Silva Olmedo

UNESP

elida.silva@unesp.br

Sonia Ray

UFG; UNESP

sonia\_ray@ufg.br

Resumo: Questões relativas às adaptações da filosofia Suzuki aplicadas na classe coletiva de flauta transversal do Programa Guri Santa Marcelina (adotarei a sigla GSM) são o foco deste texto. Utilizando a filosofia Suzuki (2008) como metodologia de ensino das aulas citadas e Pedagogia da Performance Musical (Ray, 2019) como referencial teórico para a escrita desse texto, investiga-se que apesar das adaptações e ajustes feitos da filosofia quando aplicada em algumas áreas do Programa Guri Santa Marcelina (SP), ainda é possível observar fundamentos da filosofia e do método homônimo no processo de ensino em questão. Objetivamos entender a importância da aplicação da filosofia Suzuki em espaços de ensino de música como o GSM, contribuindo para a compreensão da mesma na classe coletiva de flauta transversal, bem como para a discussão do método Suzuki no escopo da Pedagogia da Performance Musical (adotarei a sigla PPM). Para tanto o texto está organizado em dois tópicos sendo o primeiro sobre os Fundamentos da Filosofia Suzuki onde também serão apresentados os conceitos de PPM e um panorama geral do GSM. No tópico subsequente serão apresentadas as adaptações para viabilizar a participação dos pais em aulas e ou criar outras estratégias quando da ausência destes. A discussão desse texto é um recorte da pesquisa – “Adaptações observadas na aplicação do método Suzuki no Programa Guri Santa Marcelina sob a ótica da Pedagogia da Performance Musical” – em desenvolvimento na pesquisa e dissertação do mestrado.

Palavras-chave: Filosofia Suzuki, Pedagogia da Performance Musical, Projetos Sociais.

## Parents' participation in the transverse flute class of the Guri Santa Marcelina Program: adaptations of the Suzuki philosophy

Abstract: Issues related to the adaptations of the Suzuki philosophy applied in the collective class of transverse flute of the Guri Santa Marcelina Program (I will adopt the acronym GSM) are the focus of this text. Using the Suzuki philosophy (2008) as the teaching methodology of the aforementioned classes and Music Performance Pedagogy (Ray, 2019) as the theoretical framework for the writing of this text, it is investigated that despite the adaptations and adjustments made to the philosophy when applied in some areas of the Guri Santa Marcelina Program (SP), it is still possible to observe the fundamentals of the philosophy and the homonymous method in the teaching process in question. We aim to understand the importance of applying the Suzuki philosophy in music teaching spaces such as GSM, contributing to the understanding of it in the collective class of transversal flute, as well as to the discussion of the Suzuki method in the scope of Musical Performance Pedagogy (I will adopt the acronym PPM). For this purpose, the text is organized into two topics, the first on the Suzuki Philosophy Foundations, where the concepts of PPM and an overview of GSM will also be presented. In the subsequent topic, adaptations will be present to enable the participation of parents in classes and/or create other strategies in their absence will be presented. The discussion of this text is an excerpt from the research – “Adaptations observed in the application of the Suzuki method in the Guri Santa Marcelina Program from the perspective of Musical Performance Pedagogy” – under development in the research and the master's dissertation.

Keywords: Suzuki philosophy, Musical Performance Pedagogy, Social Program.

## Introdução

A filosofia Suzuki introduzida no Brasil na região de Santa Maria, RS por meio da Ir. Wilfred Gassemayer vem sendo aplicada em diferentes espaços de educação musical como centros Suzuki, onde o ensino abrange diversos instrumentos e estúdios individuais onde o professor é, em regra geral, especialista em um instrumento específico. É perceptível o crescimento da utilização da filosofia Suzuki nos diversos estados do Brasil como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, entre outros. A filosofia é também amplamente estudada nos ambientes acadêmicos por meio de pesquisadores na área de educação musical e pedagogia da performance musical, recentemente vem encontrando espaço nos projetos sociais como Programa Guri Santa Marcelina e Instituto Baccarelli.

Fortemente estruturada em diferentes países, a filosofia apresenta aspectos que podem e devem ser adaptados de acordo com os espaços sociais e culturais onde o método é aplicado a fim de contemplar os diferentes contextos dos estudantes inseridos nestes espaços.

Quando aplicada em projetos sociais, a questão comumente feita a professores Suzuki que utilizam da filosofia nas aulas é: “- Mas e os pais como ficam? Como você resolve a participação dos pais nas aulas?” pois um dos pilares da filosofia Suzuki é a participação dos pais nas aulas de instrumento a fim de promover o melhor

aprendizado, no entanto, muitas famílias enfrentam dificuldades adversas no acompanhamento de seus filhos nas aulas, porque em regra geral estão em horário de trabalho e/ou com outros compromissos.

O triângulo Suzuki Aluno (topo), pais e educador (pontas de base) é o pilar fundamental da filosofia Suzuki. Pensando particularmente no comprometimento deste triângulo (quando uma das partes não está presente) este texto procura gerar uma reflexão sobre as distintas possibilidades para a participação dos pais nas aulas e/ou estratégias que os substituam quando da ausência dos mesmos. Está organizado em duas partes, a primeira apresenta os Fundamentos da Filosofia Suzuki, Pedagogia da Performance Musical conceituada por Ray (2015) e Programa Guri Santa Marcelina e por fim considerações para a participação dos pais em aula por meio de outras possibilidades.

### **Fundamentos da filosofia Suzuki, Pedagogia da Performance Musical e Programa Guri Santa Marcelina**

Pautado na necessidade de transmitir conhecimento de forma que atenda adequadamente as particularidades de cada aluno, Shinichi Suzuki entendeu que todos nasceram com grande potencial para desenvolver suas habilidades. Suzuki ficou conhecido por seu trabalho pedagógico musical com crianças bem pequenas, inicialmente no Japão, e posteriormente por toda Europa e América.

De acordo com a proposta de Suzuki, crianças na mais tenra idade são introduzidas ao instrumento musical da mesma forma que aprenderam a língua materna. À época Suzuki desenvolveu uma metodologia para ensinar o violino associando o aprendizado do instrumento aos mesmos estímulos que uma criança pequena recebe para aprender o idioma materno, usando a repetição, a escuta ativa e participação dos pais no processo de aprendizagem que torna o processo de ensino natural e consistente.

A educação do Talento nasce formalmente em 1945 após uma série de eventos no Japão que afetam a população japonesa em medidas extremas de pobreza e devastação. É importante entender o contexto do país pois este afeta as decisões que Suzuki tomou no intuito de ajudar a restaurar a comunidade em que ele viveu. Após os eventos da II Guerra Mundial, Suzuki inicia a Educação do Talento em Matsumoto (Hermann, 1981). De acordo com o conceito da Educação do Talento, não existe o dom nato, ou seja, ninguém nasce fadado ao talento ou ao fracasso, as habilidades são desenvolvidas por meio dos estímulos provenientes do educador e dos familiares que promovem um ambiente saudável para a aprendizagem (Suzuki, 2008)

A fundamentação da filosofia Suzuki se divide em filosofia, metodologia e método. O conceito da filosofia Suzuki de ensino de música diz respeito ao ensino e bases filosóficas que norteiam a teoria e prática. Filosofia Suzuki, é o cerne da Educação do Talento de Shinichi Suzuki pois baseia as ações e escolhas de determinados processos para o aprendizado. Filosofia e metodologia formam uma unidade que se correspondem e dialogam, mas que não representam o mesmo elemento. Filosofia Suzuki é o conjunto de pensamentos que fundamentam a Educação do Talento enquanto que a metodologia compreende a forma com a qual o professor(a) conduzirá os conteúdos contidos nos livros. A aplicação do método exige uma capacitação específica e contínua do professor. Essa capacitação consiste em cursos oferecidos no Brasil e em outros países das Américas de forma presencial e, desde 2020, também de forma remota por professores capacitadores autorizados pela *Suzuki Association of the Americas*. A metodologia Suzuki apresenta as possíveis abordagens para desenvolver aprendizagens, construindo um conjunto de “caminhos” para o desenvolvimento das técnicas necessárias de cada instrumentista. Neste aspecto o professor exerce função primordial, pois conduzirá a aula de acordo com a filosofia Suzuki de ensino.

Por fim, o método Suzuki compreende como um conjunto de livros de exercícios técnicos e peças musicais que obedecem certa sequência de evolução para que o instrumentista desenvolva a técnica e fluência no instrumento de forma gradual e contínua. O conceito de método é muito explorado em diferentes textos dada a complexidade conceitual do mesmo. Segundo Abbagnano o termo possui dois significados fundamentais sendo 1) toda pesquisa ou orientação de pesquisa; 2) uma técnica particular de pesquisa. (Abbagnano, 2012, p.780 in Ray, 2019, p. 50). De acordo com Ray (2019, p. 50) o termo método teve diferentes atribuições de acordo com as áreas distintas do conhecimento. Para Ray (2019)

na pesquisa científica é o fundamento que norteia os procedimentos que o pesquisador vai desenvolver para se chegar ao objetivo pretendido ao final e em um período determinado. Na pesquisa em música o método tem a mesma significação que nas demais áreas, mas no cenário pedagógico da performance musical, o termo ‘método’ assume outros significados, tais como: material de ensino/ aprendizado ou ser um processo de estudo progressivo de etapas parciais ou completas da formação do músico. (Ray, 2019, p. 50)

Corroborando a discussão ao respeito do que é método, Garbosa & Reys afirmam que

Tanto na área de educação quanto na área de música, o termo “método” assume diferentes significados, remetendo a uma proposta de ação pedagógica, a maneiras de ensinar e organizar o trabalho do professor. Além disso, o termo refere-se ao objeto livro, ou seja, à materialização de uma proposta. A discussão que enfoca significados que o termo adquire lembra a dicotomia entre o pensar e o fazer, estabelecida ao longo da história da educação. (Garbosa; Reys, 2010, p. 108)

Cabe salientar que nenhum método deve ser considerado como uma fórmula pronta e absoluta de ensino de instrumento, como cita Ray (2019) “ainda que se proponham a ser completos, os métodos não são autossuficientes, pois, pressupõem que um professor que domina não só execução dos exercícios, mas a filosofia implicada em sua proposta, seja seu aplicador”.

A participação dos pais como explicado é um dos pilares da filosofia Suzuki. Importante ressaltar outros aspectos igualmente fundamentais dentro da filosofia que, no entanto, não serão objetos deste artigo. São esses:

1. Comparar o aprendizado musical com o da língua materna;
2. Respeitar o desenvolvimento natural de cada indivíduo;
3. Revisão e rotina coerentes com a realidade de cada estudante;
4. Tempo de aula direcionado para o tempo de concentração do aluno;
5. Memorização e imitação como estratégia de aprendizagem;
6. Observar postura, afinação, sonoridade, clareza de som desde a primeira aula;
7. Aprendizagem como forma de desenvolvimento humano.
8. A Pedagogia da Performance Musical (PPM) é o referencial teórico deste artigo. O conceito é definido no livro homônimo da professora Doutora Sonia Ray que define
9. Pedagogia da Performance Musical é um campo de conhecimento que emerge da relação dialética entre educação e conhecimentos musicais, fundamentado nas teorias e práticas formadoras do músico que necessariamente atua em público ou com a expectativa de estar em público em sua atividade principal. Não é campo independente, posto que o fazer musical é interdisciplinar por natureza, envolvendo aspectos múltiplos sempre orientados pela disciplina música. (RAY, 2019, p. 89)
10. O GSM criado em 2008, é um Programa que oferece ações sociais por meio da música em diferentes regiões de São Paulo e Grande São Paulo, majoritariamente nas periferias. As aulas estão divididas em iniciação musical infantil, curso sequencial e educação musical para adultos. As aulas são coletivas e são disponibilizados instrumentos para os estudos musicais. Os polos de ensino são administrados por uma equipe com 3 profissionais sendo estes os cargos de Assistente Social, Analista de Polo de Ensino e Auxiliar de Apoio Pedagógico que gerenciam todas as demandas dos polos, dos alunos e dos professores. O aluno que ingressa no Programa Guri Santa Marcelina é acompanhado por todos que estão envolvidos no polo, assim cada um da equipe desempenha um papel importante na estadia deste aluno enquanto este permanece no Programa
11. Adaptações na participação dos pais em aula
12. A inserção da Filosofia Suzuki em projetos sociais trouxe colaborações significativas para o aprendizado dos estudantes, pois é fundamentada em elementos que se encontram em diferentes contextos sociais. No Programa Guri Santa Marcelina, a filosofia Suzuki é aplicada nas áreas das cordas e alguns instrumentos de sopro como uma das possibilidades de metodologia de ensino.
13. Independente do instrumento onde a filosofia é utilizada, a participação dos pais ainda é um desafio a ser superado, pois muitas famílias, por razões diversas, não conseguem acompanhar as aulas dos filhos de forma a criar o triângulo Suzuki de ensino tão importante tanto para a estrutura da filosofia quanto para um aprendizado natural. Assim professores são impelidos a criar mecanismos para adaptar esse recurso.
14. A primeira adaptação sugerida neste artigo é o diálogo necessário com a equipe de polo e professores da área de música a fim de aproximar a aula dos demais integrantes do Programa. Quando as áreas dialogam, a equipe desempenha papel fundamental na divulgação e estimulação dos estudos, pois entende os benefícios da filosofia.
15. A equipe de polo desenvolve por vezes o papel dos pais, pois o estudante que não tem o instrumento frequenta diariamente o polo para praticar nos instrumentos musicais disponíveis, e são recepcionados e acompanhados por esses profissionais que podem auxiliar desde questões técnicas a questões de estudo, como: gravações de vídeos, formação de plateia, formação de banca examinadora e outros. Mesmo, eventualmente não entendendo, dos elementos musicais, as equipes estão sempre prestativas e atentas nas demandas dos alunos e podem dessa forma compensar quando da ausência de um familiar que não consiga acompanhar os estudos.
16. O assistente social, profissional que está em contato direto com as famílias, representa por estar em contato direto com as famílias compõe um elemento “novo” com o qual o professor pode ter acesso à família de forma mais exitosa. Esse elemento por si só abre possibilidades para atividades múltiplas mesmo que os familiares não possam participar. O/a assistente social cria atividades direcionadas às demandas dos alunos e/ou turma e quando estes entendem a filosofia Suzuki, são pessoas que podem transmitir e explicar aos familiares sobre os aspectos que envolvem a filosofia.

A segunda proposta neste artigo que adapta a participação dos familiares são as criações de eventos que estimulem e envolvam os familiares e a comunidade. Piqueniques musicais em sala de aula, apresentações nas dependências dos CEU's ou em espaços da comunidade, são alguns exemplos de atividades que desenvolveram nos alunos o gosto pelo estudo, pela apresentação em público e pelo trabalho em equipe. Além disso, supriram

a ausência dos pais nos estudos semanais, ao criar eventos que envolvam o polo, mantendo os alunos motivados para os estudos e apresentações.

A terceira adaptação para a participação dos pais em aula é a utilização das reuniões trimestrais ou semestrais do serviço social para promover aulas abertas para os familiares. Nestes encontros, professores podem “abrir as portas” de suas salas de aula para aproximar os pais dos conteúdos que os filhos estão aprendendo. Nesses encontros sociais, as famílias recebem atestado, assim facilita a presença dos mesmos nestas atividades. É no momento da aula aberta que professores podem apresentar a filosofia Suzuki aos pais. Os alunos conduzem a aula, cumprindo o papel de professor enquanto os pais se colocam na posição de alunos.

No polo Curuçá, as famílias das turmas de sequencial 1 que experimentaram a aula aberta, passaram a ter mais contato com as lições das crianças e a tirar mais dúvidas de como estimular a criança nos estudos em casa. Para muitas mães, perceber como é delicado e minucioso o trabalho de “tirar o som no bocal” modificou a forma como elas enxergam os desenvolvimentos dos filhos, pois muitas vezes tinham a impressão de que a criança não aprendia nada novo ou que a criança não tinha habilidades para aprender música. Participar desse momento em que o familiar aprende algo partindo da criança modifica a forma como todos veem a aprendizagem.

Ainda como uma estratégia de adaptação para a participação dos familiares nas aulas de flauta, no polo Curuçá criamos a matéria “Construindo Flautas de Madeira” onde as mães, de flautistas ou não, que aguardavam os filhos em aula, utilizavam desse período ocioso para a confecção de flautas transversais a partir de cabos de vassoura, utilizados para o treino de digitação. Essa atividade foi tão exitosa que alimentou diversos polos de ensino com as flautas caseiras além de aproximar as mães dos filhos, pois as mesmas confeccionaram as flautas dos filhos com base no gosto particular de cada um. Como resultado, as crianças usaram as flautas que as mães construíram durante todo o semestre, e as mães entenderam que recursos podem ser utilizados mesmo quando não se tem o instrumento em casa.

Além das atividades que a equipe de polo promove em parceria com o professor Suzuki, cabe ao educador minimizar os abismos entre a sala de aula e a família. Quando o educador consegue quebrar essas barreiras, a família adquire disposição para participar das aulas, seja assistindo, tomando nota e praticando diariamente na rotina em casa.

A presença dos familiares e da equipe, gera trabalho e cria um ambiente favorável ao aprendizado. Desta forma os alunos criam suas rotinas de estudo e apresentações de acordo com as experiências vivenciadas no decorrer das aulas.

### Considerações finais

Ao abordar adaptações para a participação dos pais nas aulas de flauta transversal do GSM este artigo discuti as estratégias de ensino para incluir os familiares nas aulas, sabendo que este aspecto é de relevância para a filosofia Suzuki. Utilizando a filosofia Suzuki (2008) como metodologia de ensino das aulas citadas e o conceito de Pedagogia da Performance Musical (Ray, 2015) como referencial teórico este texto apresentou a importância da aplicação da filosofia Suzuki em espaços de ensino de música como o GSM, contribuindo para a compreensão da mesma na classe coletiva de flauta transversal, bem como para a discussão do método Suzuki no escopo da Pedagogia da Performance Musical.

O texto fundamentou a filosofia Suzuki, bem como a PPM e contextualizou o Programa GSM a fim de apresentar todos os elementos necessários para a contextualização da classe de flauta transversal do Programa. No tópico subsequente as adaptações necessárias para viabilizar a participação dos pais em aulas e ou criar outras estratégias quando da ausência destes foi o foco desse texto.

Envolver familiares nas aulas dos estudantes do Programa Guri Santa Marcelina, não é uma tarefa fácil para educadores que trabalham com a filosofia Suzuki, pois é necessária dedicação e empenho para estabelecer rotina nos familiares e alunos. No entanto, uma vez estabelecida a participação da família nas práticas de estudos musicais, o aprendizado se mostra duradouro e eficaz.

### Referências

- Garbosa, L.; Reys, M. (2010). Reflexões sobre o termo “método”: um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Corrette (1741). In *Anais da Abem*.
- Hermann, Evelyn (1981). *Shinichi Suzuki: the man and his philosophy*. USA: Judi Gowe.
- Ray, Sonia (2019). *Pedagogia da performance musical*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico.
- Suzuki, Shinichi (2008). *Educação é amor: o método clássico da educação do talento*. Santa Maria: Palloti.

## A partir da Diáspora: O pensamento polirrítmico africano e o ensino nos conjuntos percussivos do Projeto Guri do Estado de São Paulo

Rafael Y Castro  
Instituto de Artes da UNESP  
rafaelbatucada@yahoo.com.br

Carlos Stasi  
Instituto de Artes da UNESP  
recostasi@yahoo.com

Resumo: A partir da influência da diáspora na musicalidade brasileira, percebemos certa relação com alguns conteúdos e metodologias utilizados nas aulas e grupos de percussão nos mais de 300 polos de ensino do Projeto Guri no estado de São Paulo. Observamos e discutimos a relação deste conhecimento herdado e como ele se apresenta e é ressignificado neste Projeto. Nossa metodologia abrange: a) participações em aulas e apresentações do Projeto Guri no ano de 2019, b) entrevistas com alunos, educadores e gestores do Projeto e c) análise de conteúdos pedagógicos musicais. Utilizamos como principais referenciais teóricos Nina Graeff, Rolando Fernández, Simha Arom e Tiago de Oliveira Pinto, autores que tratam justamente da herança e de padrões rítmicos identitários e idiomáticos entre o Brasil e a África, da complexidade da construção polifônica a partir da polirritmia, da melodia de timbres e da oralidade. Concluímos que esta conexão se dá através da flexibilidade e similaridade do *timeline* em processos iniciais de aprendizado e construção de todo o arranjo da grade percussiva; das levadas – células rítmicas executadas em cada instrumento; da utilização de motivos rítmicos que estruturam novas propostas pedagógicas de transição de um ritmo para outro; dos breques – convenções utilizadas nos arranjos e da oralidade. Ou seja, a musicalidade afro-atlântica brasileira apresenta-se como ferramenta efetiva de ensino no naipe de percussão do Projeto Guri.

Palavras-chave: Diáspora Africana. Ensino Musical. Percussão. Performance. Projeto Guri.

### From the Diaspora: the african polyrhythmic thinking and the teaching of the percussive groups of the Guri Project in São Paulo

Abstract: From the influence of the diaspora on Brazilian musicality, we noticed a certain relationship with some contents and methodologies used in classes and percussion groups in the more than 300 teaching centers of Projeto Guri in the state of São Paulo. We observe and discuss the relationship of this inherited knowledge and how it presents itself and is redefined in this Project. Our methodology covers: a) participation in classes and presentations of Projeto Guri in the year 2019, b) interviews with students, educators and project managers and c) analysis of musical pedagogical content. We use as main theoretical references Nina Graeff, Rolando Fernández, Simha Arom and Tiago de Oliveira Pinto, authors who deal precisely with the heritage and rhythmic patterns of identity and idiomaticism between Brazil and Africa, the complexity of polyphonic construction from polyrhythms, from timbre melody and orality. We conclude that this connection takes place through the flexibility and similarity of the timeline in the initial learning processes and construction of the entire percussive grid arrangement; of the levadas – rhythmic cells performed on each instrument; the use of rhythmic motifs that structure new pedagogical proposals for transitioning from one rhythm to another; of brakes – conventions used in arrangements and orality. In other words, Brazilian Afro-Atlantic musicality presents itself as an effective teaching tool in the percussion section of Projeto Guri.

Keywords: African Diaspora. Music Education. Percussion. Performance. Guri Project.

O Projeto Guri, ao longo de seus 26 anos de existência no estado de São Paulo, estabeleceu uma política de referência em relação a processos artístico-pedagógicos que utilizam o ensino da música como ferramenta de inclusão social de crianças, adolescentes e jovens. Destaca-se o papel de altíssima relevância gerido pela Organização Social Sustentidos em suas atividades com jovens que cumprem medida sócio educativa nos Centros de Internação da Fundação CASA – Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente. O último marco de sucesso dessa gestão do Projeto Guri pela Sustentidos se deu em 2021, ano em que esta Organização Social foi escolhida para gerir também o Conservatório Dramático Musical de Tatuí e a Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

O ensino coletivo de instrumentos e canto coral é a principal característica das atividades existentes nos mais de 300 polos espalhados em 12 regionais pelo estado de São Paulo e na capital. Além desta atuação mais conhecida, o Projeto também busca desenvolver outras parcerias com instituições internacionais como a *Jeunesses Musicales Internacional*, a *Red de Escuelas de Musicas de Medellín* e o *Sodre – Rede de Orquestras Juveniles del Uruguay*, enviando e recebendo jovens estudantes de música em seus polos de ensino ou realizando intercâmbio de metodologias e resultados com o ensino coletivo. Do mesmo modo, formadores nacionais e internacionais também participam de capacitações, seminários e festivais promovidos pelo Projeto. Outra metodologia para a formação das equipes gestoras educacionais que proporcionam suporte para os educadores é enviar coordenadores e supervisores para outros países, através de intercâmbios entre instituições. Nesse caso, o objetivo é conhecer como cada programa trabalha e difunde propostas artísticas pedagógicas de

destaque. Uma das características do ensino coletivo no naipe de percussão é a difusão de elementos identitários estruturais herdados da diáspora africana. Estes elementos são vários e, dentre eles, destacamos aquilo que é chamado de *timeline*<sup>1</sup>. A partir da compreensão destas estruturas, naquilo que elas representam – diversas possibilidades de relação com o pensamento musical polirrítmico afro brasileiro –, começamos a investigar quais seriam os níveis de compreensão destas referências por parte dos educadores e equipe pedagógica, visando entender se estes elementos são utilizados de maneira consciente ou inconsciente nos polos de ensino. Nesse sentido, a presente investigação surge, exatamente, com o objetivo de analisar quais seriam os aspectos determinantes no processo de ensino aqui considerado. Como investigamos uma influência estrutural de um conhecimento cultural africano apropriado, mantido e transformado no Brasil, observamos diversas questões que enriqueceram nossas discussões, tais como: a) a importância em reconhecer estas relações de maneira que as mesmas façam parte de grades curriculares consolidadas, b) o fato de que, apesar de herdarmos um conhecimento ancestral africano, nos perguntávamos em que nível realmente identificamos a complexidade e a multiplicidade das aplicabilidades artísticas pedagógicas destas estruturas na musicalidade afro brasileira, assim como nos próprios polos de ensino do Projeto, c) o fato de que a ampliação dos conhecimentos dos educadores do projeto, através de várias estratégias, permitiam a desmistificação de certos tabus, assim como de possíveis preconceitos em relação a esta cultura, d) que tais processos promovem um certo resgate de identidade de parte dos alunos que, por vezes, terminam por se reconhecer como possíveis atores, herdeiros de uma memória e cultura de gerações anteriores que migraram para o Brasil e e) que isto representava trazer à tona elementos – códigos internos – possivelmente esquecidos socialmente por processos de apagamento e preconceito social, por exemplo.

Os educadores que atuam nos polos de ensino possuem uma formação bastante diversificada: percussão orquestral, rudimentar, popular e bateria, por exemplo. Estas formações, apesar de também determinarem o estilo ou tendência do curso de acordo com as competências de cada educador, somam-se ao que está estabelecido no programa do naipe em diversas ferramentas institucionais: Plano Político Pedagógico, orientações síncronas e assíncronas, capacitações temáticas, conteúdos propostos por níveis iniciante, intermediário, avançado e alunos dos grupos de referência (uma progressão das turmas anteriores de maneira sequencial), livro do aluno e do educador, entre outros. Independente da experiência anterior do educador há uma preocupação em criar interesse e intimidade com as múltiplas possibilidades do naipe, entre elas aquelas consideradas estruturais para a formação do percussionista brasileiro, a partir do reconhecimento histórico e relevância da cultura africana para o mundo. Dessa maneira, mesmo com pouca convivência anterior com o contexto destas musicalidades, os educadores são estimulados a buscar esse conteúdo em capacitações e materiais disponibilizados para esta formação e atuação. Para que o aluno tenha uma atuação diversificada e coerente com sua história e território, somam-se questões técnicas e teóricas que o desenvolvem de maneira ampla, oportunizando uma possível atuação mais abrangente, caso seja essa a sua escolha. Por outro lado, mesmo que não opte por uma carreira musical, por exemplo, poderá compreender como estas culturas ancestrais influenciam fortemente a cultura popular brasileira e, portanto, afro brasileira. Nesse sentido, a utilização do corpo (movimento) na execução instrumental apresenta-se também como herança africana, na qual o movimento – nunca separado da performance – é o próprio impulso para tal conexão. A resultante sonora se dá por completo quando ocorre, minimamente, esta relação do movimento corporal do performer com a execução instrumental. Notamos, ao realizarmos visitas técnicas nos polos de ensino, observando as aulas de percussão, que há uma rotina de práticas de ritmos diversos que representam esta relação. A musicalidade e os métodos utilizados também são representativos daquilo que se consolidou na cultura popular: caso da oralidade, por exemplo. Outro elemento identificado foi a utilização do conceito de *pergunta e resposta*, aqui chamados de *breques* – convenções repetitivas normalmente realizadas por algum solista e posterior resposta em uníssono de todos os outros instrumentistas. Os breques representam parte do vocabulário próprio da percussão como protagonista da própria história, a partir da diversidade de sonoridades, afinações, intervalos melódicos, timbres, nuances e texturas.

Os padrões rítmicos do conjunto de percussão deveriam ser estudados como padrões de ritmo/sonoridade, não podendo ser realmente equiparados com os padrões rítmicos ocidentais, nos quais nós geralmente pensamos sem incluir suas qualidades tonais e tímbricas como elementos significativos (Koetting, 1970, p. 210 apud Graeff, 2012, p. 2).

Nesse sentido há um repertório próprio que se forma na execução dos ritmos em conjunto com os breques. Esta característica é comum aos grupos de percussão chamados de populares que, normalmente, executam ritmos como o ijexá, o samba e o maracatu, por exemplo.

Eu sempre utilizo de maneira natural as levadas mais simplificadas de pandeiro e surdo mas muitas vezes sem associar com a origem, simplesmente executamos porque são frases musicais de direta assimilação. É isso que precisamos nos polos. Os alunos executam facilmente pois são motivos musicais de reconhecimento e aceitação. Parecem motivar os alunos direto pela sonoridade atrativa que resulta no próprio padrão. Quando juntamos com outros elementos e criamos arranjos com os outros instrumentos, fica mais interessante e eles interagem bastante de maneira positiva. (Nilton Rocha. Educador do Projeto Guri. Depoimento dado em dia de capacitação do naipe de percussão. 16/03/2019. Hotel San Raphael. São Paulo.

Os educadores utilizam em suas aulas alguns conceitos herdados do pensamento rítmico africano, como no caso das funções de cada instrumento e da execução de ritmos que são trabalhados de maneira dialógica, na qual cada frase rítmica complementa o que é feito entre todos os instrumentos, formando uma potente massa sonora. Nesse diálogo, há momentos de improvisação e criação de convenções, chamadas de *pergunta e resposta*. Especificamente nas escolas de samba, essas criações são chamadas de breques, o que evidencia forte influência e semelhança com aquilo que é construído em conjuntos percussivos africanos nos quais o djembê – instrumento solista – pergunta e todos os outros instrumentistas respondem. Esta associação também ocorre com o *primeiro repinique* – o ritmista solista de uma bateria. Este instrumento, também utilizado nos polos do Projeto Guri, apresenta em sua essência o conceito da percussão como linguagem, abordado insistentemente na tese de doutorado de Angelo Cardoso no ano de 2006. Cardoso discute a música do candomblé – religiosidade de matriz afro – destacando aquilo que é produzido pela percussão a partir de seus padrões originários africanos e afirmando que “sua realização vai além do ideal estético e quem convive com essa música pode ser capaz de reconhecer sua função comunicativa” (Cardoso, 2006, p. 216).

Outro conceito presente através da herança diaspórica é o pensamento da construção da polirritmia que gera a polifonia (Arom, 1991), além da estrutura chamada de *trilogia dos tambores* – instrumentos rítmicos afinados com intervalos melódicos entre si –, justamente para proporcionar uma sensação melódica entre todos os instrumentos dos conjuntos percussivos. Nesse sentido, o protagonismo da percussão se diferencia da utilização mais comercial no ocidente, já que muitas músicas midiáticas utilizam apenas a sonoridade grave no primeiro ou no primeiro e terceiro tempos do compasso, complementando agudos no segundo e quarto tempos – como o bumbo e a caixa do padrão do *rock* ou *pop* em geral.

A flexibilidade do *timeline* também foi uma característica observada nas aulas, havendo variações em sua relação com o início de cada compasso em um ritmo, o que se conecta com aquilo que Tiago de Oliveira Pinto define como *flexibilidade da matriz temporal*, conceito comum à musicalidade africana que permanece no Brasil.

Pinto trata também da complexidade de relações aqui investigadas, mais especificamente em relação àquilo definido por Ortiz como *transculturização* – a transformação de uma cultura de origem a partir do movimento diaspórico e suas necessidades adaptativas ao meio, ou seja, no lugar de chegada:

Transculturização denota que o processo de embates socioculturais não se dá de maneira tão unilinear, tão subjugado a relações de poder. A dinâmica do entrelaçamento de elementos culturais, de mentalidades e de técnicas de saber é muito mais complexa. (Pinto, 2015, p. 122).

Ao nosso ver, estas transformações evidenciam-se pela herança de determinados padrões que, uma vez trazidos pela migração de indivíduos oriundos da diáspora, se estabeleceram como referenciais para a manutenção e reinvenção da própria identidade brasileira. Nesse sentido, há uma espécie de apoio em algo anterior – significativo e representativo – trazido pela memória cultural de indivíduos que se reestabeleceram de maneira adaptativa no Brasil.

Observamos que há uma série de questões que determinam conexões e que o fato deste conteúdo nem sempre ser exposto abertamente pode ser um reflexo desta transição, bem como de uma certa estratégia de sobrevivência de determinado grupo – em relação a outros considerados mais dominantes por conta de tentativas de controle social e preconceito no Brasil –, o que influencia o comportamento e a própria divulgação deste saber. Vejamos mais um apontamento de Pinto sobre esta problemática transcultural:

Transculturização musical é um processo coletivo na cultura (...) que acontece através de uma seleção crítica (...), induzindo o surgimento de uma nova cultura musical, cuja marca de reconhecimento passa a ser a não-identidade com determinados elementos ou com a soma das culturas de origem. (Hesse, 1971, Apud Pinto, 2015, p. 124)

Nesse sentido, a opção por recusar esse conhecimento ou não tratá-lo como estrutural ou relevante também nos parece corroborar com a própria recusa da identidade e origem. Notamos que a recusa se dá em não se adentrar em aspectos particulares deste amplo conhecimento, o que não permite a compreensão de tais complexidades e relações e limita o indivíduo em relação às suas possibilidades artísticas e pedagógicas. Observamos que esta é uma preocupação elementar da gestão educacional do Projeto Guri e que suas equipes formadoras – que possuem a função e responsabilidade em difundir estratégias pedagógicas para os educadores no campo –, buscam explorar e desenvolver este conhecimento histórico.

Normalmente eu utilizo destes padrões porque já estão na memória dos alunos. Em algum momento da vida eles já ouviram algo parecido com essa rítmica e se identificam. Na Fundação, nós também utilizamos de estratégias mais diretas como a oralidade para conseguirmos um contato mais rápido do público alvo com o conteúdo proposto. Assim, além das questões técnicas mais conhecidas e a parte da leitura musical que também fazem parte do aprendizado, utilizamos o repertório interno do aluno. (Rodrigo Sanches. Educador do Projeto Guri. Depoimento dado em dia de capacitação do naipe de percussão. Hotel San Raphael. 16/03/2019. São Paulo).

A seguir, apresentamos alguns dos ritmos mais utilizados nas aulas e em apresentações dos Grupos de Percussão. Os toques representativos mais utilizados são: Congo de Ouro, Ijexá, Cabula e Barravento. Estes toques normalmente são conhecidos pelos percussionistas, independente de terem uma maior intimidade com esta temática mais relacionada à musicalidade africana. Já os detalhes e especificidades de cada grade rítmica,

assim como outras questões mais complexas destes toques, são acessados somente através da vivência do músico em ambientes originários destas práticas, caso dos terreiros de candomblé das nações mais conhecidas no Brasil – Ketu e Angola. O primeiro (Ketu) com matriz na tradição Yorubá da Nigéria e outros países como do antigo Reino de Daomé no Benim e o segundo (Angola) de matriz Congo Angola, desenvolvido assim nas tradições e significados da cultura e língua Bantu. Destacamos isto para mostrar parte da representatividade dos significados da cultura africana para a cultura afro brasileira.

O Congo de Ouro, também chamado Congo, é um toque bastante representativo para os alunos da FCASA, exatamente por ser considerado a estrutura originária do ritmo do funk carioca conhecido por tamborzão. Essa denominação ocorreu por parte de alguns DJs que utilizaram toda a resultante da grade rítmica executada nos três atabaques – rum, rumpi e lé<sup>2</sup> – em conjunto com o *timeline* do gã<sup>3</sup>. Trata-se de um padrão referencial que está na memória do público que simpatiza com esse tipo de repertório. Para os alunos da FCASA este padrão, oriundo dos conjuntos percussivos do candomblé da nação Angola, situa-se em um espaço imaginário territorial transformado pela interferência dos recursos tecnológicos das gravações dos funks. Os alunos possuem forte relação com este estilo, tanto em composições ouvidas como também criadas por eles. O fato da origem do ritmo partir desta base utilizada na tradição de práticas litúrgicas de matriz afro fortemente influenciadas, reinventadas e intituladas afro brasileiras, representa a relevância da origem matriz destas musicalidades para o Brasil com origem na África.

Na seção a seguir, incluímos alguns toques referenciais, utilizados amplamente em processos pedagógicos e artísticos. Apresentamos aqui, estas transcrições como complemento das conceituações e características já apresentadas no texto acima. Dessa forma, compreendemos que: a conceituação dentro das especificidades da musicalidade africana reproduzida no Brasil, se dá pela união entre o que já foi discutido e a práxis. Os exemplos abaixo, representam parte da Memória musical estrutural no ensino da percussão, reproduzidos rotineiramente nas práticas de ensino coletivo do Projeto Guri.

### Congo de Ouro

♩ = 100

The musical notation for Congo de Ouro consists of four staves, each representing a different drum: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The tempo is marked as ♩ = 100. Each staff shows a rhythmic pattern of notes and rests, with letters 'd' and 'e' placed above the notes to indicate specific drum sounds. The Gã staff has a pattern of quarter notes and eighth notes. The Lé staff has a pattern of quarter notes and eighth notes. The Rumpi staff has a pattern of quarter notes and eighth notes. The Rum staff has a pattern of quarter notes and eighth notes.

Ex.1: Toque Congo de Ouro, considerado como originário do Funk Carioca (tamborzão).  
Transcrição de Rafael Y Castro.

O Ijexá é outro toque bastante utilizado pelos educadores do Projeto Guri nas performances dos grupos de percussão. A utilização deste ritmo se dá em diversos níveis do ensino e aprendizagem, desde os mais iniciais até os mais avançados. Pedagogicamente falando, a frase rítmica do lé, que por vezes também pode ser utilizada como variação ou por opção quando há na grade rítmica dois agogôs – um fazendo o *timeline* e outro essa frase do lé em uníssono com este atabaque –, é bastante funcional para as primeiras práticas do aluno em busca das diferenciações das sonoridades chamadas de *tapa* (keto) e *aberto* (grave). É possível executar essa frase do lé no agogô, substituindo o tapa pela nota aguda e a grave do atabaque na campana grave do agogô. Essa estratégia possibilita uma execução inicial mais facilitada que, após determinado nível de familiaridade com este ritmo, permite que os alunos iniciantes executem o *timeline* mais complexo – aquele identitário do gã. Nesse sentido, a frase musical do lé, proporciona um certo conforto para o aluno aprendiz, principalmente quando há uma reprodução em uníssono em diversos instrumentos, reforçando a percepção e identificação com este padrão.



## Ijexá

♩ = 84

Ex.2: Toque Ijexá, indicado para processos iniciáticos do aprendiz da percussão no ensino coletivo. Transcrição de Rafael Y Castro.

O toque Cabula apresenta determinadas complexidades de execução para alunos de nível iniciante, mais especificamente nos atabaques rumpi e rum que, tecnicamente, apresentam frases mais complicadas em relação à manulação e articulação, por exemplo. Por outro lado, é indicado para os processos iniciáticos o aprendizado da frase do lé que, posteriormente, será referencial para a execução de outros instrumentos do naípe em outros estilos (como o caso do surdo, do pandeiro e a transposição da frase do gã para o tamborim no samba). Estas transposições são comuns dentro dos ritmos brasileiros, visto que muito daquilo que se tornou referencial em diversos instrumentos provém de toques do candomblé. Nesse caso, já aproveitando o momento do ensino, são mostradas variações e simplificações de levadas criadas no tamborim a partir do *timeline* do gã. Destacamos também que esta é uma marca bastante forte das conexões entre o que é utilizado e transmitido dos terreiros para o samba.

## Cabula

♩ = 110

Ex.3: Toque Cabula, considerado como originário direto do samba. Transcrição de Rafael Y Castro.

O Barravento é um toque utilizado para que o aluno experimente a transição da subdivisão binária para a ternária. Isso é muito comum quando há uma aceleração no andamento de algum toque de subdivisão ternária (por exemplo, uma tercina de colcheias) que se converte em 4 semicolcheias. Este é o caso, por exemplo, do Alujá de Xangô e sua transformação para a levada de caixa do Salgueiro. Essa aceleração é bastante característica da flexibilidade na performance de musicalidades como o samba e o candomblé. Outra característica desta transformação é o que Fernández (1966) trata como a binarização dos ritmos ternários africanos na América Latina.

Apesar de ser um toque tradicionalmente realizado em andamento rápido esta compreensão apresenta-se como importante em relação ao desenvolvimento da escuta auditiva dos alunos. Nesse sentido, observamos que este toque é executado de maneira simplificada em aulas dos alunos da FCASA. Nesse caso, o educador utilizava como estratégia metodológica a dificuldade em executar o próprio toque em andamento mais acelerado, para posteriormente formar um ritmo de samba enredo. Ao mesmo tempo, ele formou uma pequena bateria de escola de samba a partir das marcações e impulsos dos tempos dentro do compasso. Esta referência funcionou como estímulo de movimento para a dança. Ou seja, da mesma maneira que o Barravento apresenta esta função para a dança dos orixás, o samba enredo impulsiona a escola de samba em

um desfile carnavalesco. Estas relações representam uma origem em comum já muitas vezes citada neste trabalho.

## Barravento

♩ = 146

Gã

Lé

Rumpi

Rum

Ex.4: Toque Barravento, considerado propício para a compreensão do andamento do samba enredo utilizado nas baterias de escolas de samba. Transcrição de Rafael Y Castro.

### Conclusão

O Projeto Guri procura colaborar no sentido de proporcionar para seus alunos uma ampla e diversificada experiência com o ensino musical e todas as suas exigências em um considerado processo de excelência e desenvolvimento integral do ser humano. Também por isso, a cultura e a musicalidade africana, a partir de seus conceitos coletivos comunitários, contribui cada vez mais para o próprio desenvolvimento de toda a instituição. Observamos esta conexão nas práticas do Projeto Guri através da flexibilidade e similaridade do *timeline* em processos iniciais de aprendizado e quando os grupos de percussão estão em performance, mais diretamente quando ocorrem as execuções de ritmos como o Samba, o Ijexá e o Congo de Ouro – neste caso específico pela utilização de padrões tradicionais extraídos do candomblé que estão na memória do percussionista brasileiro, independente deste participar ou não desta prática. Estes referenciais são reproduzidos constantemente no ensino coletivo, principalmente através da utilização de frases musicais dos atabaques – rum, rumpi, lé – e do agogô – gã – em outros instrumentos disponíveis nos polos. Ou seja, não necessariamente aqueles que compõem o conjunto percussivo tradicional do candomblé, caso da separação da bateria para que diversos alunos toquem nesses instrumentos em conjunto, b) na construção de todo o arranjo da grade percussiva, c) nas levadas – células rítmicas executadas em cada instrumento, d) na utilização de motivos rítmicos que estruturam novas propostas pedagógicas de transição de um ritmo para outro, e) nos breques – convenções utilizadas nos arranjos e da f) oralidade. Ou seja, a musicalidade afro diaspórica apresenta-se como ferramenta efetiva de ensino no naípe de percussão do Projeto Guri por ser utilizada na metodologia dos educadores e apresentar resultados satisfatórios nas práticas do naípe.

Reconhecer as diferenças e potencializar o equilíbrio é um marco e uma busca constante de seus gestores e equipes. O reflexo desta organização e planejamento educacional observa-se no desenvolvimento de diversos alunos que reproduzem este modelo em suas carreiras profissionais após participarem do Projeto. A percussão, nesse sentido, é uma ferramenta de desenvolvimento social essencial.

A participação em intercâmbios com projetos de outros países também fortalece a metodologia do Projeto, tornando familiar a unidade e o equilíbrio de saberes e práticas trazidas pela diáspora africana e sua relevância estrutural para as musicalidades brasileiras.

### Referências

- Arom, Simha (1991). *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. New York: Cambridge University Press.
- Cardoso, Ângelo Nonato Natale (2006). *A linguagem dos tambores*. Tese de doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Castro, Rafael Y (2021). *O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé: pontos de convergência a partir da diáspora africana*. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

- Fernández, Rolando Antonio Pérez (1986). *La Binarización de Los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina*. Havana: Casa de Las Americas.
- Graeff, Nina (2015). *Os ritmos da roda. Tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA.
- Pinto, Tiago de Oliveira (2015). *A estética transcultural na Universidade Latino Americana. Novas práticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: EAU.

#### Entrevistas

- Rocha, Nilton. Entrevista à Rafael Y Castro. 16/03/2019. Fundação CASA Franco da Rocha. São Paulo.
- Sanches, Rodrigo. Entrevista à Rafael Y Castro. 02/04/2019. Fundação CASA Pirituba. Unidade Rio Tocantins.

---

<sup>1</sup> Padrão identitário que representa os pontos de encontro norteadores para a construção da grade rítmica, de acordo com as funções de cada instrumento.

<sup>2</sup> Nome dos três atabaques utilizados no candomblé. Rum, rumpi e lé são os nomes mais conhecidos do candomblé da nação Keto (Yorubá). Na nação Angola os ngomas, como são chamados os atabaques em Bantu, são apresentados respectivamente pelos termos kasumbi, mukundu e txina.

<sup>3</sup> Instrumento similar ao agogô do samba que é utilizado para a realização do *timeline*. No candomblé da nação Keto utiliza-se apenas um – de uma única campana –, e na nação Angola utiliza-se um duplo. Essas definições podem também variar, de acordo com cada terreiro.

## Repertório Solo para Percussão e Voz Cantada na Música Contemporânea

Monica Rocio Navas Loma

Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG  
moniquenavas@hotmail.com

Fernando Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG  
fernandorochoa70@gmail.com

Resumo: O presente artigo discute a interação entre a percussão contemporânea e a voz cantada, executadas simultaneamente por um mesmo intérprete. Inicialmente são mostrados, ao longo da história, exemplos de instrumentistas/cantores. No caso específico da percussão, a interação com voz cantada se dava mais frequentemente na música profana e na música popular. Por outro lado, o percussionista contemporâneo, que tem como característica a sua atuação multifacetada, também passa a se interessar pelo uso da voz, sobretudo a partir da segunda metade do Século XX. Neste sentido, um novo repertório começa a aparecer. O texto aborda o desenvolvimento deste repertório para percussão e voz cantada, evidenciando a importância do papel do percussionista neste processo, tanto como proponente de novas obras (encomendadas a compositores), como quanto criador de suas próprias peças. Finalmente, este artigo busca documentar esta nova vertente musical que está crescendo dentro do mundo percussivo e sobre a qual ainda há pouca informação.

Palavra chave: percussão e voz cantada; repertório para percussão contemporânea; percussionista- compositor.

### Solo Repertoire for Percussion and Singing Voice in Contemporary Music

Abstract: This article discusses the interaction between contemporary percussion and singing voice, simultaneously performed by a single performer. Initially, examples of instrumentalists/singers are noted throughout history. In the specific case of percussion, interaction with singing voice occurred more frequently in profane music and popular music. On the other hand, the contemporary percussionist, who is characterized by his multifaceted activity, also became interested in the use of voice, especially from the second half of the 20th century onwards. In this sense, a new repertoire starts to appear. The text addresses the development of this repertoire for percussion and singing voice, highlighting the importance of the percussionist's role in this process, both as a proponent of new works (commissioned from composers) and as a creator of his own pieces. Finally, the article seeks to document this new musical trend which is growing within the percussive world and about which there is still little information.

Keywords: percussion and singing voice; contemporary percussion repertoire; percussionist-composer.

### Introdução

O repertório de música contemporânea para percussão solo traz exigências bastante diversas para o instrumentista, o que exige dele uma atuação multifacetada (Navas, 2016). Entre os desafios apresentados a ele estão a atuação como multi-instrumentista (visto que a percussão é uma família imensa de instrumentos); como construtor de instrumentos, ou ao menos pesquisador de sonoridades (muitas vezes tendo que fazer suas próprias baquetas e/ou buscar objetos em lojas de construção e ferro-velho); a sua necessidade de lidar com recursos tecnológicos (dado a grande quantidade de obras que utilizam recursos eletrônicos); além de todas as questões decorrentes do repertório de música teatral, como a relação com cenário e objetos cênicos, o uso do gesto cênico e o emprego da voz, seja ela falada ou cantada. Nos últimos anos, alguns percussionistas têm mostrado interesse em desenvolver um repertório combinando a percussão e a voz cantada e isto tem estimulado a criação de novas obras. O presente artigo apresenta essa nova vertente musical que ainda é pouco documentada e que implica no surgimento da figura do percussionista/cantor dentro do cenário da música de concerto contemporânea. O foco é no desenvolvimento deste repertório apresentado obras, músicos e eventos relacionados a ele. É importante dizer que este trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado mais ampla, na qual são discutidas questões relacionadas à performance de percussão e voz cantada simultaneamente, pelo mesmo intérprete.

### Antecedentes

A interação entre as artes era algo muito comum na antiguidade. A música, por exemplo, estava muito ligada a outras artes, como a poesia e a dança. Segundo Tatarkiewicz (1991, pag.24), os gregos não tinham a música nem a poesia como artes independentes. Isto só aconteceu com o tempo, fora da *triúnica choreia*<sup>1</sup>, onde estavam fundidos o movimento, o gesto e a expressão.

A interação entre o canto e outros instrumentos é evidenciada na antiguidade. Segundo Tatarkiewicz (ibidem), em certos momentos dentro da música grega, “o próprio cantor tocava a lira e o coro o acompanhava

dançando”. É possível pensar que essa interação do canto e a execução instrumental realizada por um mesmo interprete se dê pela divisão dos instrumentos naquela época, como é o caso dos instrumentos apolíneos e dionisíacos, sendo que ao executar a lira ou a cítara (instrumentos de Apolo) o performer tem a liberdade de cantar ao mesmo tempo, o que não é possível com a flauta, instrumento da música dionisíaca, que prescinde do canto.

Platão defendia a superioridade dos instrumentos mono-harmônicos como a lira e a cítara (instrumentos de Apolo), e condenava a flauta, os instrumentos de muitas harmonias e cordas como a harpa e o arrebato dionisíaco do aulos. A preferência da cítara e a condenação da flauta, respectivos instrumentos de Apolo e Dioniso, podem ser examinadas pelas possibilidades que cada um oferece às duas ordens éticas das respectivas estéticas musicais: A lira permite o verso cantado, a palavra, a poesia e o conceito, postulados estéticos da arte apolínea, superior à música pura e instrumental e ao ritmo. A flauta prescinde do canto, portanto do conceito, ao executar a música rítmica pura, postulados estéticos dionisíacos. (Miranda, 2015)

Na Idade Média também encontramos esta interação entre as artes. Por volta do século XI surgiram os trovadores, nobres personagens considerados músicos e poetas que compunham cantigas destinadas à nobreza. Os trovadores tocavam e cantavam suas cantigas. Algumas vezes eles não executavam o acompanhamento e chamavam os jograis para acompanhá-los, interpretando aquilo que escreviam. Os jograis eram nômades de origem humilde, que divertiam e informavam por meio das suas canções à população sobre o que acontecia nos lugares que passavam (Liberiux, 2020). Segundo Sokolowski (2019), "o músico na Idade Média era ator, poeta, malabarista [...]. A arte medieval era performática”.

No século XIII aparecem as primeiras referências de um dos instrumentos múltiplos mais antigos, o tamboril, uma combinação de uma flauta de três furos e um tambor. Junto com esse instrumento surge a figura do que será conhecido como ‘homem orquestra’. Este personagem geralmente é um cantante acompanhado de um violão, uma gaita montada em uma estrutura de metal sob a boca, instrumentos de percussão segurados com as pernas, entre outros. Na década de 1820, uma pintura em aquarela de George Scharf de Londres, “retrata um homem orquestra usando a parte superior de um *Jingling Johnny* incluindo uma pequena lua crescente no seu chapéu; ele toca *zamproñas* presas ao redor do pescoço e um bombo e pandeiro pendurados nos seus ombros (Rammel, 1990). Depois, a partir do século XX se observa o nascimento de vários interpretes que tocavam inúmeros instrumentos, entre eles: o norte-americano Jesse Fuller, o inglês Don Partridge, e o brasileiro Mauro Bruzza.

Avançando na história, não só encontramos a interação entre o canto e outros instrumentos, mas também se encontram evidências da interação entre a percussão e a voz cantada realizada por um mesmo interprete na música profana, como por exemplo no repertório vocal profano em *Castilla y León* na Espanha entre os anos de 1985 a 1994. Segundo Pérez (2015), em sua tese<sup>2</sup> de doutorado, há evidência de *tonadas vocais* cantadas em noventa e uma populações, nas quais se encontram intérpretes<sup>3</sup> que tocavam instrumentos de percussão e cantavam ao mesmo tempo como por exemplo: em *Mombeltrán* na cidade de *Ávila* se tocava o triângulo e cantava (1987), em *Ahedo del Butrón* na cidade de *Burgos*, se cantava e tocava a *pandereta* (1991), em *Arbejal* na cidade de *Palencia*, se tocava o tambor e cantava (1986-1987), em *El Payo* na cidade de *Salamanca*, se tocava a frigideira ou a castanhola e se cantava, e em *Zarzuela del Monte* na cidade de *Segovia* se cantava e tocava a garrafa.

Na atualidade vemos como a figura do percussionista/cantor continua presente dentro da música popular, não só na cultura intrínseca a cada região, mas de maneira mais abrangente como na música *pop* ou em vários gêneros de música popular como a salsa, merengue, samba, maracatu onde os percussionistas naturalmente tocam, bailam e cantam ao mesmo tempo. Já nos referindo à música de concerto, especificamente a denominada música contemporânea, vemos que só ao redor da segunda metade do século XX começa a aparecer um repertório no qual a percussão e a voz cantada são realizadas por um mesmo intérprete.

### O repertório solo para percussão e voz cantada na música contemporânea

Conscientes de que, historicamente, a interação entre percussão e voz cantada e a figura do percussionista/cantor não é algo novo na música, iremos agora focar no assunto central desse trabalho, isto é, o repertório solo para percussão e voz cantada dentro da estética da música contemporânea de concerto, algo que se inicia ao redor da segunda metade do século XX.

A obra *A Chant with Claps*, escrita no ano de 1940 pelo compositor John Cage, é uma obra curta que pode ser considerada a primeira composição solo para percussão (palmas) e voz cantada, executadas pelo mesmo performer. Mais de trinta anos depois, em 1978, o compositor Harald Weiss escreve a obra *Trommelgeflüster*, onde o percussionista além de tocar uma variedade de instrumentos de percussão, produz alguns sons vocais falados e cantados. Já no ano de 1982 no *Solo Percussion Theater* do mesmo compositor, o percussionista além de tocar um *set* de percussão múltipla, deve incorporar uma postura teatral, o que inclui falar e cantar.

O compositor Stuart Saunders Smith é considerado uma figura importante no repertório de música teatral e um dos compositores mais prolíferos de obras para percussão neste viés. Suas obras *Songs I-IX* (1981) e *Tunnels* (1982) apresentam pequenos momentos onde a voz cantada do percussionista aparece. Apesar dessas obras

apresentarem apenas trechos curtos onde a voz do percussionista é utilizada, elas podem ser consideradas como obras pioneiras no repertório solo para percussionista/cantor e representam o começo da produção de uma série de obras que foram compostas anos depois por ele e por outros compositores.

No ano de 1989, o compositor Vinko Globokar escreve a obra *Ombre* para percussionista, *tape* e *drum machine*. Nela, o percussionista canta vários trechos durante o decorrer da obra e a mistura da sua voz com a execução do *set* de percussão e do *drum machine* e *tape* cria uma sonoridade peculiar. É importante ressaltar que, assim como Stuart Saunders Smith, Vinko Globokar também é um compositor fundamental para o repertório de percussão teatral.

Já no século XXI podemos perceber que o repertório para percussão e voz cantada começa a tomar uma nova forma, não apresentando somente trechos em que a voz interage com a percussão. Agora, a voz passa a dialogar com o instrumento o tempo inteiro. O interesse e disposição do percussionista por esse tipo de repertório desempenham um papel muito importante no seu desenvolvimento. Muitas vezes o próprio percussionista/cantor se dedica a compor suas próprias obras; outras vezes ele encomenda de outros compositores.

Podemos observar percussionistas interessados na utilização da voz cantada em alguns lugares da América do Sul, na Europa e, principalmente, nos Estados Unidos, onde vem se desenvolvendo uma nova vertente dentro do repertório para percussão.

O compositor, educador e percussionista americano Michael Neumeyer tem vários trabalhos escritos para percussão, mas seu foco como compositor está ligado à combinação da marimba com a voz cantada. Em 2011, ele gravou o álbum *Assorted Mallets*, na sua maioria com obras solo para marimba e voz cantada, escritas entre os anos 2004 e 2007.

Brian Calhoon é um percussionista e vocalista americano que se dedica, entre outras coisas, à performance de obras para marimba, vibrafone e canto. Ele se refere à marimba como seu primeiro amor. Calhoon diz: “Como percussionista cantor, não é de admirar que eu seja atraído pelo instrumento que eles chamam de “madeira cantada”. Eu sempre senti que a marimba é minha principal forma de comunicação [...]” (Marimba One).

Calhoon e o percussionista/diretor Greg Jukes criaram um show denominado *Marimba Cabaret*, no qual há narração de histórias, performance de adaptações de músicas *pop* e obras com uma linguagem teatral. Cabe ressaltar que este parece ser o primeiro show/concerto dentro deste contexto, isto é, explorando a figura do percussionista/cantor/ator.

Além dos percussionistas comporem seu próprio repertório, a encomenda de obras é vital para o desenvolvimento de uma nova vertente musical. O percussionista Steven Schick demonstra de maneira clara este assunto:

Para Schick (2006), depois desse grande impulso inicial (que representaria uma primeira fase da história do grupo de percussão) dado por compositores como Varèse, Cage, Cowell e Chavez até 1943, houve certo momento de estagnação na literatura para percussão. Para o autor, o impulso seria dado novamente somente com a obra *Drumming* de Steve Reich em 1971 e sua associação com o grupo canadense de percussão *Nexus*. Ele se pergunta por que Stravinsky e Bartók, por exemplo, nunca escreveram para grupo de percussão, ou Varèse e tantos outros não escreveram um solo para percussão múltipla. A sua resposta para tal indagação é porque ninguém encomendou. Para o autor, esse é o grande diferencial que começa a ocorrer a partir da associação do *Nexus* com Reich; assim, os percussionistas passam a trabalhar com o compositor e, principalmente, a encomendar obras específicas. (Morais; Stasi, 2010)

O percussionista e barítono Lee Hinkle é um performer que tem se dedicado ao estudo do repertório de percussão teatral e tem marcado um grande diferencial pela sua técnica de canto e a maneira que realiza a suas performances de obras para percussão e voz cantada especificamente. O jornal americano *Washington Post* se referiu a Hinkle como “a percussionist and baritone vocalist whose percussion playing has been called “rock-steady””. Em 2015, ele gravou o cd *Theatrical Music for Solo Percussion*, com obras solo de diversos compositores como Stuart Saunders Smith, Georges Aperghis, Daniel Adams, e uma obra de sua própria autoria, *Vibratissimo* (2011) para vibrafone e voz. Este CD é um dos raros álbuns solo com obras para percussão e voz cantada.

Como exemplos de encomendas de obras para percussão e voz cantada temos: a obra *Of a Just Content* (2009), para vibrafone, percussão múltipla e voz, encomendada por Lee Hinkle ao compositor Daniel Adams; *The Authors* (2006) para marimba e voz, que Jamie Dietz encomendou ao compositor Stuart Saunders Smith. Temos também obras que foram compostas para serem parte de coletâneas, como a obra *Amazonia Dreaming* (1987) para *snare drum* e voz da compositora Annea Lockwood, encomendada pelo compositor e percussionista Stuart Saunders Smith para seu livro *The Noble Snare* vol. 3; a obra *Cinnabar Heart* (2009) para marimba e voz do compositor Chinary Ung que foi uma encomenda realizada pela percussionista Nancy Zeltsman para o *Zeltsman Marimba Festival (ZMF)* e que foi publicada no livro *Intermediate Masterworks for Marimba*.

O percussionista Doug Smith, na sua tese de doutorado *A Guide to composing works for voice and marimba intended for a single performer*, encomenda cinco obras para marimba e canto: *Four Songs* (2003), da compositora Beth Caucci; *Twelve Haiku* (2005), do compositor Philip Rothman; *French Songs* (2006), do compositor Emmanuel Séjourné; *Trobador* (2010), do compositor Raymond Helble; e *Bread Upon the Waters*, do compositor Roger Foreman. Segundo Smith, esta pesquisa identifica técnicas composicionais de sucesso para voz e marimba

executadas pelo mesmo performer. Além disso, realiza uma comparação entre as obras encomendadas, destacando os aspectos musicais e técnicos mais eficazes ao escrever para este gênero (SMITH, 2011, pag.7).

Em 2017 o compositor e percussionista Ivan Trevino compõe o *Song Book, Vol. 2* com cinco canções para “a singing marimbist”. Este livro é resultado da encomenda de vários músicos, encabeçados pelo vocalista e percussionista Ben Pitt, e é um dos primeiros materiais escritos para marimba e voz cantada que temos conhecimento. Um detalhe importante deste material é que o compositor escreve as canções em duas tonalidades diferentes para ajudar ao performer, além de incluir cifras representando os acordes utilizados no decorrer de cada canção.

<sup>4</sup>Eu incluí cada música em duas tonalidades diferentes para ajudar a facilitar os diferentes tipos de voz. Todas as cinco músicas são arranjadas para voz média e também para voz alta ou baixa 8vb. Eu incentivo aos artistas a experimentarem as duas versões para descobrir o que funciona melhor para sua voz. (...)

<sup>5</sup>Eu incluí símbolos de acordes em cada canção para ajudar aos performers a transpor as músicas, se necessário. Os símbolos dos acordes também podem ajudar aos performers a executar a obra com outros executantes, se desejado. (Trevino, 2017)

No Brasil, temos conhecimento de duos para percussão e canto, porém não encontramos obras solo nas quais o mesmo percussionista execute tanto a parte instrumental quanto o canto, pelo menos até 2007. Neste ano, o compositor Aurelio Edler-Copes escreve a obra *Double* para vibrafone e *live electronics*. Nela, o percussionista utiliza sua respiração, a voz falada e a voz cantada, estando aqui um dos principais desafios da obra, visto que o canto incluí a emissão de *microtons*.

No ano 2020 o compositor e percussionista Carlos dos Santos escreve *El Ultimo Cello*, para instrumentos/objetos de alturas não determinadas e voz cantada. A obra, inspirada no poema do músico Javier Navas, é fruto da primeira encomendada realizada por Monica Navas (primeira autora deste artigo) como parte de trabalho de doutorado dedicado à pesquisa e performance de repertório solo para percussão e voz cantada. Meses mais tarde, o mesmo compositor escreve a obra *Mim...*, para vibrafone e voz cantada inspirada no poema da percussionista Catarina Percino. Podemos perceber que o compositor Carlos dos Santos, logo depois da encomenda da obra *El Ultimo Cello*, decidiu escrever mais uma obra explorando esta figura do percussionista/cantor. Isto ajuda a mostrar a importância que a encomenda (e a colaboração de performers com compositores) tem no surgimento de um novo repertório específico. Segundo o compositor, “Uma encomenda incentiva o compositor a escrever mais obras. Depois que o compositor começa a escrever uma obra para uma instrumentação acaba surgindo ideias de outras obras para a mesma formação” (dos Santos, 2020).

A execução de um repertório específico para percussão e voz cantada está sendo cada vez mais frequente, levando, inclusive, ao surgimento de festivais dedicados a essa nova vertente. No ano de 2019 o percussionista Doug Smith e Brian Calhoon se uniram para realizar o primeiro Festival de Marimba e Canto, *Marimba and Voice Festival* nos Estados Unidos, o qual teve a participação do compositor Emmanuel Séjourné, que apresentou um seminário de composição, onde discutiu sua escrita para marimba e voz. Além disso, o festival teve vários concertos incluindo a estreia da obra encomendada pelo percussionista Doug Smith a Séjourné.

No ano 2021, aconteceu o *Mallets & Vox Fest*, um festival virtual para marimba e voz cantada, organizado pela percussionista Jen Martinez-Bre, o qual teve a participação de vários percussionistas de diferentes partes do mundo, entre eles o percussionista Brian Calhoon e o compositor e percussionista Ivan Trevino.

### Considerações Finais

O percussionista contemporâneo é um ser aberto à exploração, que tem que desenvolver diversas habilidades e que está sempre pronto para enfrentar novos desafios. Assim é com a sua interação com a voz cantada, que gera a figura do percussionista/cantor. Esta figura nasce tanto das ideias, experimentos e descobertas dos compositores, como do interesse dos percussionistas por esse novo desafio e de seu amor por estes dois instrumentos.

Ao longo deste texto, pretendemos mostrar, inicialmente como a interação entre as artes e a figura do artista ‘multimídia’ não é algo novo. A música contemporânea de concerto tem explorado a ideia de interartes e isto gera novas perspectivas e desafios para o performer. Dentro desse contexto, o percussionista tem se mostrado uma figura central, com sua atuação multifacetada. Um aspecto recente desta ‘multifacetagem’ é a exploração do repertório solo para percussão incluindo o uso da voz cantada, algo que tem crescido no decorrer dos últimos anos. Ao trazermos exemplos desse repertório, queremos também mostrar que seu crescimento (sobretudo no século XXI) esteve diretamente ligado à encomenda de obras por percussionistas interessados em explorar o canto, assim como à atuação de percussionistas como compositores, criando suas próprias obras. Também buscamos documentar esta nova vertente musical, que está crescendo dentro do mundo percussivo e sobre a qual ainda há pouca informação.

Obviamente esse novo repertório impõe uma série de novos desafios ao percussionista, não apenas no que concerne o treinamento específico para o uso da voz cantada, mas também das questões que surgem a partir da performance simultânea de percussão e voz cantada, como problemas de independência, respiração, articulação e equilíbrio entre instrumento e voz. Tais questões serão abordadas em trabalhos futuros.

## Referências

- Chandos Records. (2015, Nov.). *Theatrical Music for Solo Percussion*. Chandos the sound of Classical. <https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/TR1524.pdf> Acesso em: 23 jul. 2021.
- Dos Santos, Carlos. [encomenda]. WhatsApp: [Carlos dos Santos]. 9 set. 2020. 12:00. mensagem de WhatsApp.
- Jupepper. (1876). *The Authors*. <https://www.jwpepper.com/The-Authors-/10358693.item#myratebox2> Acesso em: 23 jul. 2021.
- Liberiux. (2020, abr. 29). *Trovadores y Juglares, los músicos de la edad medieval – Parte 2: Los Juglares*. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=nZ0\\_ZOEuvvk](https://www.youtube.com/watch?v=nZ0_ZOEuvvk) Acesso em: 09 dez. 2020.
- Liberiux. (2020, abr. 21). *Trovadores y Juglares, los músicos de la edad medieval – Parte 1: Los trovadores*. YouTube. <https://youtu.be/1dQeY7PaWgg> Acesso em: 09 dez. 2020.
- Navas, M. (2016). *A atuação multifacetada do percussionista: Desafios de performance em três obras para percussão solo*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais].
- Marimba one*. (s.d.). *Marimba One Artists Brian Calhoon*. <https://www.marimbaone.com/community/marimbaoneartists/brian-calhoon> Acesso em: 15 jan. 2021.
- Miranda, D. (2013). Poéticas e Estéticas Musicais: De Pitágoras para além de John Cage. *Anais do Sefim Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação*. 1(5), p.523
- Morais, R., Stasi, C. (2010). Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus.16*(2), pp. 67-68. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/218/198> Acesso em: 12 fev. 2016.
- Pérez Rivera, M. (2015). *El Repertório Vocal Profano em Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España. 1985-1994*. [Tese de doutorado, Universidad de Salamanca], pp.75-86. Acesso em: 26 nov. 2020. <https://gredos.usal.es/handle/10366/128529?show=full>
- Rammel, H. (1990). *Joe Barrick's one-man band: a history of the piatarbajo and other one-man bands*. Musical Traditions. <https://www.mustrad.org.uk/articles/barrick.htm> Acesso em: 23 jul. 2021.
- Scharf, G. (1820). *One-man band [desenho a cor em papel]*. The British Museum. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1900-0725-45](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1900-0725-45) Acesso em: 23 jul. 2021.
- Schott Music. (2009, Julho). *Harald Weiss*. <https://en.schott-music.com/shop/autoren/harald-weiss> Acesso em: 18. set. 2020.
- Smith, D. (2011). *A guide to composing works for voice and marimba intended for a single performer*. [Tese de doutorado, The University of Arizona]. <https://repository.arizona.edu/handle/10150/202705> Acesso em: 14.dez. 2019.
- Sokolowski, M. Universo da História Tuiuti. (2019, Jun 24). *MUSICA MEDIEVAL E HISTÓRIA! Parte 2*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9vULqkqIBUU&t=587s> Acesso em: 8 dez. 2020.
- Stanford Libraries. (2015, fev. 11). *Theatrical music for solo percussion*. <https://searchworks.stanford.edu/view/11470334> Acesso em: 23 jul. 2021
- Tatarkiewicz, W. (1991) La estética del período arcaico. (D. Kurzyca, Trad.). *Historia de la Estetica I: La estética antigua* (pp. 22 – 28). Editora Akal. [https://www.academia.edu/40521100/Wladyslaw\\_Tatarkiewicz\\_HISTORIA\\_DE\\_LA\\_ESTETICA\\_I\\_LA\\_ESTETICA\\_ANTIGUA\\_Traducci%C3%B3n\\_del\\_polaco](https://www.academia.edu/40521100/Wladyslaw_Tatarkiewicz_HISTORIA_DE_LA_ESTETICA_I_LA_ESTETICA_ANTIGUA_Traducci%C3%B3n_del_polaco) Acesso em: 28 nov. 2020.
- University of Maryland. (s.d.). *Lee Hinkle*. Teaching and Learning Transformation Center. <https://tltc.umd.edu/lee-hinkle-0> Acesso em: 23 jul. 2021.

<sup>1</sup> É a fusão da dança com a música e a poesia numa totalidade, formando uma só arte, a «*triúnica choreia*», como a chamou Tadeusz Zieliński.

<sup>2</sup> É importante dizer que esta tese de doutorado está baseado num trabalho de campo realizado nos anos 80 por Gonzalo Pérez e transmitido num programa de radio denominada *Raíces* e posteriormente *El Candil* até 1994.

<sup>3</sup> Segundo Pérez (2015) se decidiu usar o termo intérprete nesta tese, já que os músicos não só cantam, mas também a maioria deles executam algum instrumento para se acompanhar.

<sup>4</sup> Vocal Range: I've included each song in two different keys to help facilitate different voice types. All five songs are arranged for middle voice and also for high voice or low voice 8vb. I encourage performers to experiment with both versions to find what works best for their voice.

<sup>5</sup> Chord Symbols: I've included chord symbols for each song to help performers transpose songs if necessary. Chord symbols can also help performers play the piece with others if desired.



# O contexto ideológico e normativo da performance da música clássica ocidental<sup>1</sup> e caminhos criativos alternativos e disruptivos

Mariana Costa Gomes

Doutoranda em Performance Musical na UNESP e violista na OSTNCS

Email: cgmarianacg@gmail.com

Resumo: este trabalho trata dos problemas da ideologia e normatividade presentes na performance da música clássica ocidental e apresenta caminhos criativos alternativos e disruptivos que visam proporcionar uma relação de identidade entre música e performer, resultando em satisfação, autonomia, amplas possibilidades de trabalhos para os músicos e engajamento com o público. O pesquisador Daniel Leech-Wilkinson supervisionou a produção da ópera “Dido & Belinda”, baseada na obra “Dido & Aeneas”, de Purcell. Por meio de um trabalho colaborativo entre os músicos, houve experimentação, inspiração teatral, improvisação, etc resultando em uma performance contundente, inovadora e prazerosa para os músicos e para o público. A ideia de “ser fiel ao compositor” foi rompida e houve um enfoque no performer, como um compromisso com os vivos sobretudo. Iniciativas como essa poderiam estar mais presentes no universo da música clássica; as universidades podem ser molas propulsoras nessa direção, uma vez que o ambiente acadêmico propicia a reflexão, o contato com a pesquisa e com diversos campos do conhecimento.

Palavras-chave: Ideologia. Normatividade. Performance. Música Clássica Ocidental.

## The ideological and normative context of Western Classical Music performance and alternative and disruptive creative paths

Abstract: this work deals with the problems of ideology and normativity present in the performance of the Western Classical Music and presents alternative and disruptive creative paths that aim to provide a relationship of identity between music and performer, resulting in satisfaction, autonomy, large work possibilities for musicians and engagement with the public. The researcher Daniel Leech-Wilkinson supervised the production of the opera “Dido & Belinda”, based on the work “Dido & Aeneas”, by Purcell. Through a collaborative work between the musicians, there were experimentation, theatrical inspiration, improvisation, etc., resulting in a forceful, innovative and pleasurable performance for the musicians and the public. The idea of “being faithful to the composer” was disrupted and there was a focus on the performer, as a commitment to the living above all. Initiatives like this could be more present in the universe of classical music; universities can be propelling springs in this direction, since the academic environment provides reflection, contact with research and with various fields of knowledge.

Keywords: Ideology. Normativity. Performance. Western Classical Music.

Os músicos que atuam na performance da música clássica ocidental possuem um âmbito de possibilidades de interpretação musical limitada, um mercado de trabalho restrito e, frequentemente, problemas de saúde física, mental e emocional ocasionadas por esse contexto, que está atrelado a uma ideologia e normatividade opressoras, conforme mostrou Leech-Wilkinson (2020). Este trabalho tem como objetivo explicitar de que forma a normatividade está presente na performance da música clássica ocidental, e mostrar caminhos para se desenvolver a criatividade na performance, subvertendo as normas tradicionais e vigentes na prática musical, tendo como referência o trabalho realizado por Leech-Wilkinson (2020), que realizou um projeto inovador na adaptação da ópera “*Dido & Belinda*”; dentre os procedimentos usados, destacam-se o uso de recursos teatrais, a improvisação, a ruptura com a ideia de “ser fiel ao compositor”, experimentalismo. Como resultado desse processo, verificou-se que os músicos estiveram fortemente engajados e satisfeitos com o trabalho e o público foi receptivo e apreciou a forma criativa com que os músicos conceberam a performance.

Leech-Wilkinson fez indagações pertinentes com o universo dos músicos que trabalham com a performance da música clássica ocidental na atualidade:

Os intérpretes estão felizes com sua sorte, como servos dos desejos do compositor imaginado? Eles se contentam em fazer o que lhes é dito, em vez de explorar novas possibilidades? O público jovem está se aglomerando em concertos? A música clássica está realmente prosperando? O negócio pode, a longo prazo, continuar? É artisticamente empolgante? É eticamente justificável?<sup>2</sup> (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 6.19)

Essas questões surgem ao se verificar como a prática musical é limitada por regras estabelecidas de cima pra baixo e de forma coercitiva, revelando uma ideologia opressora e que se apresenta como “natural”, agindo no inconsciente e influenciando um indivíduo ou grupo. Leech-Wilkinson (2020, cap. 12.3) sintetizou o ponto de vista de Foucault acerca do controle social:

[...] na sociedade moderna, o controle social funciona menos por meio de uma demonstração direta de força e mais por meio da autorregulação motivada pela ameaça de vigilância. Sentindo que estão sendo observados, os indivíduos antecipam o julgamento dos outros e, assim, modificam ou censuram seu próprio comportamento de acordo. Isso é particularmente evidente na expectativa dos músicos de feedback negativo<sup>3</sup>.

Percebe-se, portanto, que a ideologia se faz presente na subjetividade e influencia as estruturas de sentimento, de forma camuflada, para não transparecer que se trata de uma ação política. Leech-Wilkinson (2020, cap. 9.2) ressaltou que “a música clássica é ideologicamente um microcosmo da ideologia da cultura de elite, branca, ocidental, capitalista e, de fato, um dos exemplos mais claros disso”; a música clássica está inserida na perspectiva do imperialismo cultural e gera um produto comercializável – um capital cultural – que atende a interesses capitalistas e visa uma homogeneização das práticas musicais, dessa forma, até mesmo o vocabulário usado para descrever a música delimita este universo – e está impregnado de preconceitos – “forte e fraco, mestre e servo, masculino e afeminado, saudável e doentio, normal e anormal, heterossexuais e desviantes, nós e eles” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 10). Nesse contexto, notam-se intolerância e exclusão social e cultural.

O performer possui um grande poder na forma como o público interage com a música, por isso, controlar os padrões de interpretação é um dos mecanismos de se tentar dominar a maneira de pensar e de sentir do público. Sob o argumento de “ser fiel ao compositor”, tocar “a música verdadeira” ou “a música em si mesma”, o performer acaba sendo reduzido a um copista ou reproduzidor de uma música, tendo de “desaparecer”, para que o público possa acessar as ideias do compositor; entretanto, a notação não revela a performance imaginada pelo compositor. Quantz, Bach, Mozart, Brahms, Ravel, entre muitos outros compositores compactuaram com a noção de que o performer deveria tocar conforme as intenções do compositor (Dreyfus, 2007). Essa ideia cai por terra, quando Richard Strauss tece comentários acerca da performance de uma de suas cantoras prediletas, Lotte Lehmann, depois de acompanhá-la ao piano, na canção “Heimlicher Afforderung”: “o que você faz está ‘completamente’ errado, mas eu gosto disso” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 9.2). Percebe-se, portanto, que a “interpretação nunca termina”, e na música é ainda menos limitada pelo conteúdo do que nos textos<sup>34</sup> (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 6.13); entretanto, por mudar lentamente e ser quase imperceptível, a crença referente a “ser fiel ao compositor” prevalece – curiosamente, as gravações mostram estilos interpretativos variados entre músicos de gerações diferentes, o que indica que há muitas concepções acerca do que significa “ser fiel ao compositor”.

Desde o início da formação musical, a criança é exposta às regras da música clássica ocidental em um contexto normativo, em que o aluno deve ser obediente ao professor, à partitura e ao compositor; a rigidez, a autodisciplina e o autopolicamento impactam a sua autoestima; a dedicação extrema, com muitos sacrifícios e pouca liberdade geram, muitas vezes, uma vida desequilibrada e frustrante. O excesso de repetições pode acarretar transtorno obsessivo compulsivo. O aluno não pode demonstrar fragilidade emocional, mas também não pode “ter muita personalidade” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 7.4). É frequente o medo de errar, de tocar fora do estilo, de ser antimusical (Kingsbury apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 7.3).

Como resultado de todo esse processo normativo, observa-se uma redução do sentimento de que a música é uma atividade social, cooperativa e de compartilhamento e verifica-se a existência de estresse, ansiedade e doenças relacionadas à performance. A fim de lidar com a preparação, realização e avaliação da performance e, ainda, de expandir o conhecimento dessa área, para que os músicos evitem muitos problemas de saúde, Bórem e Ray (2012, p. 157) propuseram uma abordagem interdisciplinar dos “Elementos da Performance Musical – EPM (conhecimento de conteúdo, aspectos técnicos, aspectos anatomo-fisiológicos, aspectos psicológicos, aspectos neurológicos, musicalidade e expressividade)”.

Ser músico envolve afetividade na produção e recepção musical, além dos aspectos de identidade pessoal, para tanto, uma polifonia relacional e com ampla diversidade de possibilidades deveria estar presente. A música deve ser um meio de expressar e refletir “quem somos” (Small, 1998, p. 206); Leech-Wilkinson (2020, cap. 10), em concordância com Christopher Small (1998), chamou a atenção para o fato de que:

[...] a prática [da música clássica] é policiada com uma estreiteza e crueldade que dificilmente se coaduna com nossa autoimagem como uma sociedade tolerante, acolhedora de novas formas de criatividade artística. [...] Lá [na linguagem do criticismo da performance] encontramos ideias sobre comportamento musical normativo expressas por meio de imagens emprestadas de um certo tipo de pensamento normativo – décadas desatualizadas em termos de aceitabilidade social – nos domínios de gênero e sexualidade, classe e raça<sup>35</sup>.

De acordo com o Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas, no documento feito em 2013, intitulado: “O direito à liberdade de expressão artística e criatividade” (Shaheed, 2013, p. 20):

Toda pessoa tem direito à liberdade de expressão e criação artística, que inclui o direito de apreciar livremente as expressões artísticas e criações e contribuir com elas livremente, através da prática individual ou conjunta, para ter acesso às artes e apreciá-las e divulgar suas expressões e criações<sup>36</sup>.

Para que a expressão artística se manifeste de maneira mais livre e ampla, é necessário romper com a normatividade vigente. Trata-se de uma necessidade ética e uma obrigação com os vivos, conforme apontou Taruskin (1995, p. 24), ao defender que os músicos não devem nada aos compositores e não precisam buscar “ser fiel ao compositor”. Alinhados com esse tipo de pensamento, Marcel Cobussen e Nanette Nielsen (2012, p. 65) argumentaram que a decisão quanto ao que deve ser feito deveria estar centrado no performer. Para Jeff R. Warren (2014, p. 65), “a responsabilidade ética não é com a música em si, mas uma responsabilidade com outras pessoas que podem ser influenciadas pelo traço do meu encontro com a música<sup>37</sup>”; traços que os outros deixam e que são deixados pelo performer. Não existe performance neutra ou inocente e sim escolhas que fazem parte

do processo interpretativo, conforme explicou Lester (1995, p. 211). Os músicos deveriam atuar como co-autor e co-parceiro, podendo, portanto, desenvolver uma performance criativa e inovadora. Para isso, algumas perguntas deveriam ser alteradas:

“eles estão usando a edição certa?”, “eles estão seguindo todas as marcações na partitura?”, “eles estão usando o estilo da época corretamente?”, “eles estão de acordo com as intenções do compositor?”, “eles estão fazendo o que eu disse a eles?”, o que resta é um foco no que realmente conta: estou emocionado, estou preso por esta performance, eu me importo mais do que qualquer coisa agora com os sons que este artista faz a seguir? Ou, se não, o que mais essas notas podem fazer?<sup>8</sup> (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 22.5).

Dentre alguns caminhos criativos propostos por Leech-Wilkinson (2020, cap. 20.2), há: correlacionar a performance musical com o teatro (técnicas, posturas, estilos de performance, narrativas mais livres) – cujas montagens de uma mesma peça podem ter versões bastante variadas – utilizar a improvisação e o experimentalismo, inspirar-se na música de performance histórica (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 23.3). Para isso, deixar de “pedir permissão” ao compositor, ser não convencional, ter coragem de confrontar padrões, ampliar a diversidade de influências étnicas e de gênero fariam parte desse tipo de direcionamento (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 20.2). David Dolan (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 7.5) utilizou a improvisação com música clássica em nível avançado em conservatórios do Reino Unido e observou que há ganhos com relação a “intensidade e comunicação da musicalidade”, pois estimula a criatividade e a imaginação.

Lima e Albino (2009, p. 103) explicaram que “os sistemas de notação no Ocidente evoluíram no sentido de expandir cada vez mais a área de controle do compositor sobre a execução musical, em detrimento da liberdade interpretativa do executante sobre a partitura”. Se a improvisação estivesse presente na música clássica ocidental na atualidade, poderia ser uma “possibilidade de desvendar com expressividade o secreto que habita a obra musical, aquilo que transpassa o universo dos signos gráficos descritos na partitura, aquilo que ainda não foi desvendado, ou que desvendado, assume um novo sentido” (Lima apud Lima e Albino, 2009, p. 107).

A partir de um projeto cooperativo, supervisionado por Daniel Leech-Wilkinson, os músicos participantes da produção de “Dido & Belinda” trouxeram dilemas e um pensamento crítico na adaptação da obra “Dido & Aeneas”, de Purcell. O ponto de partida foi: “como a ópera pode fazer sentido para nós? O que podemos aprender com ela que seja realmente relevante para o nosso mundo?” (Leech-Wilkinson, 2020, “Dido & Belinda”). Para refletir acerca dessas questões, Leech-Wilkinson destacou que “há uma obrigação ética de encorajar a criatividade do artista, de permitir que ela floresça, de descobrir que novos tipos de obras de arte podem emergir dessas partituras musicais extraordinárias”<sup>10</sup>.

O enredo de “Dido & Aeneas” foi completamente alterado, Aeneas é representado como um rapaz rico e machista e a Dido – retratada como uma modelo famosa – seria seu troféu. Para a sociedade, representada pelo coro, o casamento de Dido e Aeneas seria a união perfeita de celebridades; por outro lado, Dido e Belinda mantinham um relacionamento em segredo e a ópera se desenvolve em torno de estratégias para Dido se livrar de Aeneas. Na produção de “Dido & Belinda”, houve reharmonização de corais, reordenação de canções, ajustes na orquestração e no estilo musical, alterações súbitas de frase, dinâmicas e articulações, inclusão de variações rítmicas, técnica estendida, após discussão entre os participantes, na busca de uma interpretação dramática; a partitura passou, portanto, por várias modificações, mas continuou a ser uma obra de Purcell. A produção de “Dido & Belinda” rompeu com o texto original de Virgílio, o figurino e cenário usados eram modernos, os músicos tinham voz ao poder sugerir e experimentar diferentes tipos de performance. Leech-Wilkinson concluiu:

Colaborativamente, nós reinventamos quase todos os aspectos da música, exceto as próprias notas. E, no entanto, como diz Leo, “na minha mente a música ainda é, sem dúvida, de Purcell”. Esse é o tipo de liberdade criativa que os performers têm todo o direito de esperar, argumentamos. A arte deve desafiar, não apenas confortar. O compositor morreu há 300 anos: não é ferido; sua partitura (ou o que resta de sua partitura) está sempre disponível para qualquer outro tipo de interpretação. Os performers sofrem, tanto quanto os atores ou outros artistas performáticos, de serem impedidos, por convenção e pelo policiamento de críticos e outros, de se comportarem como artistas criativos. E o mesmo acontece com o público, por ter sido negado um leque muito maior de apresentações dessas partituras do que é permitido no momento. Existe, portanto, uma obrigação ética de encorajar a criatividade do artista, de permitir que ela floresça, de descobrir que novos tipos de obras de arte podem emergir dessas partituras musicais extraordinárias<sup>11</sup>.

Propostas como essa rompem com a normatividade, ampliam as possibilidades de atuação do músico e impactam positivamente o mercado de trabalho. As mudanças de paradigmas relativas à performance podem ser ainda mais transformadoras, se partirem das universidades, pois o ambiente acadêmico favorece o pensamento crítico e reflexivo, há interação com pesquisa e diversos campos do conhecimento e a vivência criativa e estimulante poderia ser uma mola propulsora para modificações em toda a cadeia de produção musical, passando por escolas de música, orquestras, coros, produtores, etc. A pesquisa artística se enriquece com experiências imaginativas, em que há problematização de questões artísticas que lidam com diagnóstico, análise, reflexão e soluções para a performance musical, como mostrou López-Cano & Orpazo (2014, p. 36–37), portanto, explorar a livre expressão significa desconstruir ideologia e normatividade limitantes e abrir espaço para a construção de um indivíduo crítico e atento com a realidade ao seu redor.

## Referência

- Bórem, F. & Ray, S. (2012). Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI: problemas, tendências e alternativas. *Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*, 121-168.
- Cobussen, M. & Nielsen, N. (2012) *Music and Ethics*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Dreyfus, L. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*, volume 12, number 3. Amsterdam: Amsterdam University Press, 253-273.
- Leech-Wilkinson, D. (2020). *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Disponível em: <https://challengingperformance.com/the-book/>
- Lester, J. (1995). Performance and analysis: interaction and interpretation. In: Rink, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Lima, S. A. de L. & Albino, C. (2009). A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente. *Música em Perspectiva*, v. 2 n. 1, 96-109.
- López-Cano, R. & Opazo, U. S. C. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya.
- Shaheed, F. (2013). *El derecho a la libertad de expresión y creación artísticas*. Naciones Unidas. Disponível em: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G13/118/47/PDF/G1311847.pdf?OpenElement>
- Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performance and listening*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Warren, J. (2014). *Music and Ethical Responsibility*. Oxford: Oxford Press.

<sup>1</sup> Música Clássica Ocidental foi a expressão utilizada para traduzir Western Classical Music (WCT), utilizada por autores como Cook, Rink e Leech-Wilkinson, para designar a música de tradição predominantemente europeia, que ficou conhecida popularmente como “música clássica”, dessa forma, não se trata de uma expressão que delimita a música do período clássico.

<sup>2</sup> Original: “Are performers happy with their lot, as servants to the imagined composer’s wishes? Are they content to do what they’re told, rather than to explore new possibilities? Are young audiences flocking to concerts? Is classical music really thriving? Can the business, in the long run, continue? Is it artistically exciting? Is it ethically justifiable?”

<sup>3</sup> Original: “in modern society social control works less through direct show of force and more through self-regulation motivated by the threat of surveillance. Feeling that they are being watched, individuals anticipate the judgement of others and thus modify or censor their own behaviour accordingly. This is particularly evident in musicians’ anticipation of negative feedback”.

<sup>4</sup> Original: “‘interpretation never ends’, and in music it is even less constrained by content than in texts”.

<sup>5</sup> Original: “[...] the practice [of classical music] is policed with a narrowness and ruthlessness that hardly sits easily with our self-image as a tolerant society, welcoming of new forms of artistic creativity. [...] There [in the language of performance criticism] we find ideas about normative musical behaviour expressed using images borrowed from a certain kind of normative thought—decades out of date in terms of social acceptability—in the domains of gender and sexuality, class and race.

<sup>6</sup> Original: “‘Toda persona goza del derecho a la libertad de expresión y creación artísticas, que incluye el derecho a apreciar libremente las expresiones y creaciones artísticas y contribuir a ellas con libertad, mediante la práctica individual o conjunta, a tener acceso a las artes y disfrutar de ellas y a difundir sus expresiones y creaciones”.

<sup>7</sup> Original: “ethical responsibility is not to music itself, but a responsibility to other people who may be influenced by the trace of my encounter with music”.

<sup>8</sup> Original: “‘are they using the right edition?’, ‘are they following every mark in the score?’, ‘are they using the right period style?’, ‘are they sounding the composer’s intentions?’, ‘are they doing what I told them?’, what remains is a focus on what really counts: am I moved, am I gripped by this performance, do I care more than anything right now about the sounds this performer makes next? Or, if not, then what else can these notes do?”

<sup>9</sup> Original: “So how can the opera make sense for us? What can we learn from it that is truly relevant to our own world?”

<sup>10</sup> Original: There is an ethical obligation to encourage performer creativity, to allow it to flourish, to find out what new kinds of artworks can emerge from these extraordinary musical scores.

<sup>11</sup> Original: Collaboratively, we have re-imagined almost every aspect of the music except for the notes themselves. And yet, as Leo says, “in my mind the music is still undoubtedly Purcell’s”. This is the kind of creative freedom that performers have every right to expect, we argue. Art should challenge, not just comfort. The composer died 300 years ago: he is not harmed; his score (or what survives of his score) is always available for any other kind of interpretation. Performers suffer, every bit as much as actors or other performance artists, from being prevented, by convention and by the policing of critics and others, from behaving as creative artists. And so do audiences, from being denied a far greater range of performances of these scores than they are allowed at present. There is thus an ethical obligation to encourage performer creativity, to allow it to flourish, to find out what new kinds of artworks can emerge from these extraordinary musical scores.

# Pedagogia e performance do canto lírico: considerações a partir do conceito de interdisciplinaridade

Daniele Brigunte

Instituto de Artes - UNESP  
cantando.voz@gmail.com

Sônia Ray

Escola de Música e Artes Cênicas - UFG  
soniaraybrasil@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta o resultado parcial de uma tese de doutorado em andamento. A referida tese investiga o processo de formação do cantor lírico nas universidades públicas brasileiras e fundamenta-se no conceito de interdisciplinaridade. Este texto está subdividido em três componentes fundamentais da performance do cantor lírico: 1) a técnica vocal, (respiração, fonação e ressonância) orientada por conhecimentos advindos da fisiologia da voz; 2) a articulação e pronúncia do texto das obras vocais por meio da fonética (disciplina da linguística) e da dicção e 3) elaboração dos aspectos interpretativos (expressividade e comunicação), fundada na contextualização das estruturas musical e verbal das obras apresentadas pelo cantor, além de habilidades relativas à consciência corporal e gestualidade. O objetivo é identificar e discutir a contribuição de diferentes áreas de conhecimento na formação do cantor, além de apresentar sugestões didáticas para aplicação de tais conhecimentos durante as aulas de canto lírico. Como metodologia de pesquisa foi feita revisão de literatura sobre os seguintes temas: fisiologia da voz, pedagogia do canto lírico, preparação dos textos das obras vocais e aspectos interpretativos da performance do cantor. Fundamentam esta discussão: Miller (2004 e 2011), Santos (2010), Sundberg (2002), Lamosa (2020), entre outros.

**Palavras-chave:** formação do cantor lírico, interdisciplinaridade, performance vocal.

## Pedagogy and performance of lyrical singer: considerations based on the concept of interdisciplinarity

**Abstract:** This article presents the partial result of an ongoing doctoral thesis. This thesis investigates the process of formation of the lyrical singer in Brazilian public universities and it is based on the concept of interdisciplinarity. This text is subdivided into three fundamental components of the lyrical singer's performance: 1) the vocal technique (breathing, phonation and resonance) guided by knowledge arising from the physiology of the voice; 2) articulation and pronunciation of the text of vocal works through phonetics (linguistic discipline) and diction and 3) elaboration of interpretive aspects (expressiveness and communication), based on the contextualization of the musical and verbal structures of the works presented by the singer, in addition to skills related to body awareness and gestures. The objective is to identify and discuss the contribution of different areas of knowledge in the formation of singers, in addition to presenting didactic suggestions for the application of such knowledge during singing classes. As a research methodology, a literature review was carried out on the following topics: voice physiology, singing pedagogy, preparation of texts for vocal works and interpretive aspects of the singer's performance. This discussion is based on: Miller (2004 and 2011), Santos (2010), Sundberg (2002), Lamosa (2020), among others.

**Keywords:** lyrical singer training, interdisciplinarity, vocal performance.

### Introdução

A discussão ora apresentada fundamenta-se no conceito de interdisciplinaridade, cunhado aos processos de ensino, pela pesquisadora da área da educação, Ivani Fazenda. Para a autora, a interação entre diferentes áreas de conhecimento é condição para que as práticas pedagógicas interdisciplinares se efetivem. Sob essa ótica, busca-se aqui, identificar e discutir as áreas de conhecimento e suas respectivas disciplinas que podem colaborar direta e indiretamente no processo de formação do cantor lírico. São citadas ainda, estratégias didáticas para que tais conhecimentos sejam incluídos nas atividades desenvolvidas durante as aulas de canto.

Conhecimentos relativos à fisiologia da voz provenientes da fonoaudiologia, otorrinolaringologia (especialidade da medicina) e fonética (disciplina da área da linguística) ganham protagonismo nas questões relativas à técnica vocal e preparação do texto das obras vocais. Os aspectos interpretativos são considerados integrantes de todo o processo pedagógico que forma o cantor lírico, devendo ser elaborados por meio da contextualização das obras estudadas e em noções de postura e gestualidade corporal.

### 1- A fisiologia da voz e a didática da técnica vocal

Estudantes de canto lírico e cantores profissionais são desafiados a desenvolver e manter o conjunto de elementos de um instrumento que é invisível e sofre mudanças ao longo da vida. O funcionamento desse instrumento se dá pela integração de três componentes: o sistema respiratório, as pregas vocais e o trato vocal<sup>1</sup>. Este último relaciona-se às cavidades de ressonância e à projeção vocal durante o canto. Os três componentes podem ser educados e controlados conscientemente (Welch & Sundberg, 2002, p. 253). Sendo assim, ao abordar

estritamente a técnica do canto lírico, professores podem embasar suas ações didáticas em conhecimentos ou noções advindos das seguintes áreas: acústica (disciplina da área da física), otorrinolaringologia (especialidade da medicina) e fonoaudiologia; uma vez que essas áreas oferecem conhecimentos relativos à constituição e funcionamento fisiológicos dos três componentes citados.

O sistema respiratório é a fonte de energia para a produção da voz humana. Esse sistema comprime os pulmões para fornecer um fluxo de ar ascendente que se ajusta às pregas vocais para atravessá-las. Após isso, a energia vocal é filtrada pelas cavidades de ressonância existentes no trato vocal, acima das pregas vocais. De acordo com sua configuração, o trato vocal pode realçar ou suprimir os harmônicos dos sons cantados, determinando o resultado da voz cantada. Os músculos adutores e abdutores são responsáveis pelos movimentos de fechar e abrir das pregas vocais; eles também auxiliam na vibração das mesmas. A pressão do ar fornecida pelos pulmões é a principal ferramenta de variação de intensidade na sonoridade vocal: quanto mais alta for a pressão, mais potente será a voz. A laringe, por sua vez, possui músculos responsáveis por alongá-la e encurtá-la. Quando a laringe é contraída, as pregas vocais tornam-se mais espessas e volumosas, gerando notas graves. Ao contrário, quando os músculos alongadores atuam sobre as cartilagens próximas à laringe, o resultado são pregas vocais mais alongadas, gerando sons mais agudos. (ibid. p. 254 e 255).

A análise e a discussão dos aspectos referentes à fisiologia da voz falada e cantada são amplamente contempladas por pesquisas brasileiras e estrangeiras. Dissertações, teses, livros e artigos de periódicos qualificados da área da música abordam essa temática de forma detalhada com contribuições valiosas do campo da fonoaudiologia. Ainda assim, a síntese do funcionamento do sistema que produz a voz cantada, aqui apresentada, demonstra que esses conhecimentos são indispensáveis ao professor de canto na condução de suas aulas e do processo que forma o cantor. Até mesmo o trabalho dos parâmetros do som, como a dinâmica e a intensidade da voz cantada, depende de conhecimentos objetivos sobre fisiologia da voz.

O canto lírico caracteriza-se pela projeção da voz em ambientes de tamanhos variados tais como: salas de câmara, auditórios e teatros de diferentes dimensões. Em contraste com os diferentes estilos do chamado canto popular, o canto lírico não se utiliza de nenhum tipo de amplificação. “Para tanto o cantor deve valer-se de técnicas que otimizem o som que emite, tornando-o mais forte (potente e com brilho), a fim de percorrer os espaços e competir com o som dos instrumentos que o acompanham” (Santos, 2010. p. 256).

Ao professor de canto é outorgada a responsabilidade de selecionar os vocalizes apropriados ao funcionamento satisfatório da musculatura e do trato vocal como um todo. Welch & Sundberg (2002. p. 259) exemplificam essa questão ao afirmar que os exercícios vocais em staccato em padrões de tríades ascendentes e descendentes são apropriados para desenvolver o controle da pressão subglótica<sup>2</sup> do cantor que está relacionada ao controle dos músculos laríngeos. Estes, por sua vez, regulam a frequência da nota a ser cantada. Além disso, cada nota necessita de uma pressão subglótica diferente, sendo que tons mais agudos demandam maior pressão e tons mais graves, menor pressão. Cantores também utilizam variação dessa pressão em sequências de notas rápidas, como no *legato coloratura*.

Cantores devem ser capazes de realizar a mudança de registro vocal<sup>3</sup> sem que haja mudanças acentuadas no timbre da voz; salvo nos casos em que a exploração de diferentes timbres é usada como recurso expressivo. Como boa parte do repertório vocal erudito utiliza-se principalmente de dois registros modais (superior e inferior), as transições (conhecidas como notas de passagem ou *passaggi*) podem ser melhor executadas por meio de vocalizes descendentes em *mezza voce*. Isso evita uma pressão subglótica excessiva que comumente ocorrem em vocalizes ascendentes. Padrões melódicos descendentes demandam alteração gradativa da pressão dos músculos responsáveis pelo alongamento e encurtamento das pregas vocais (ibid. p. 261).

No Brasil não há dados comprovados sobre a eficácia do uso de imagens na pedagogia do canto, embora seja uma prática ainda bastante comum. Por serem subjetivas e necessitarem da elaboração particular dos alunos, as imagens podem ter resultados muito diferentes em cada indivíduo, o que dificulta a previsão de seus resultados, bem como a definição do momento ideal para se lançar mão desse recurso.

Atualmente, o processo de formação do cantor lírico busca desenvolver uma voz livre e saudável. As pesquisas relativas à voz cantada apresentam divergências terminológicas e carecem, por vezes, de definições objetivas. O assunto abrange inúmeras áreas de conhecimento e suas respectivas disciplinas. Sendo assim, a inter-relação entre esses campos, podem colaborar na definição de termos pouco claros na literatura do canto lírico, além de combater mitos e falsas suposições. O processo de formação do cantor demanda fundamentação científica e pedagógica (Santos, 2010. p. 257 e 260).

## 2- A fonética na preparação dos textos das obras vocais

Provérbios italianos amplamente divulgados há séculos entre estudantes e professores de canto lírico, como: “se canta como se fala” e “quem pronuncia bem, canta bem” demonstram a convicção de que...

(...) o mecanismo do canto não é uma entidade separada do mecanismo da fala. Eles recordam-nos que o sistema de ressonância supraglótica é um instrumento fonético que permite a definição de vogais, a formação de consoantes, e a percepção geral da linguagem [verbal]. Estas funções são tão necessárias no

canto como na fala, e os mesmos fatores acústicos básicos aplicam-se no canto e na fala (Miller, 2011, p. 50 e 51, tradução nossa).<sup>4</sup>

Sendo assim, a articulação das consoantes e vogais dos diferentes idiomas, assunto que pertence à fonética, disciplina da linguística, coloca-se como de fundamental importância nas escolhas didáticas realizadas por professores de canto.

O mesmo autor explica que distorções fonéticas podem ocorrer pela interrupção normal no processo articulatório, ou seja, pela posição errada de alguns articuladores, a saber: língua, mandíbula, lábios, véu palatino (palato mole), regiões zigomáticas do rosto (“maças do rosto”) (Miller, 2011, p. 51). Devem ser consideradas também, as diferenças regionais presentes na voz falada. Em um país continental e multicultural como o Brasil, as diferenças fonéticas regionais são acentuadas; devendo ser consideradas pelos professores que atuam nas instituições de ensino superior brasileiras.

Até mesmo o português brasileiro (PB) carece de atenção em relação à fonética por parte dos cantores e estudantes de canto brasileiros, uma vez que apresenta complexidade fonética e fonológica. Nas instituições brasileiras, nota-se que professores de canto elaboram de forma particular seu próprio material didático ou mesmo, transmitem oralmente conhecimentos e práticas que lhes foram transmitidos no decorrer de sua formação. Sendo assim, faltam fundamentos sistemáticos referentes à preparação dos textos das obras cantadas. A principal ferramenta utilizada é o Alfabeto Fonético Internacional (AFI). Os cantores formados em cursos de nível superior (bacharelado e licenciatura) ou técnico, nas instituições brasileiras, atuam, em geral, como preparador vocal, professor de canto ou regente; até mesmo durante o período de sua formação. Sendo assim, o ensino da pronúncia de textos brasileiros e estrangeiros deve ser incluído em seu trabalho e para isso, o profissional deve saber aplicar as normas de pronúncia do idioma materno e demais idiomas estrangeiros (ibid. p. 27 a 30).

No canto, a presença do texto verbal e seus significados (símbolos, metáforas, figurações) relacionam-se com a estrutura musical (melodia, acentos métricos, andamento, caráter), exercendo influência no sentido global da obra apresentada (Aliverti, 2014, p. 5).

Embora o canto utilize os mesmos mecanismos articulatórios da voz falada, existem especificidades na voz cantada. Ajustes articulatórios devem ser feitos para que as demandas das obras cantadas sejam atendidas. A recomendação de se “encurtar as consoantes”, bastante recorrente entre os professores de canto, parece estar apropriada, embora o cantor deva esmerar pela articulação das consoantes. Contribuições de diferentes áreas de conhecimento, têm alterado a pedagogia vocal nas últimas décadas.

Maior ênfase tem sido colocada nas relações fonéticas das vozes faladas e cantadas, além da formação acústica dos fonemas. Este conhecimento deriva da linguística moderna e de disciplinas de terapias vocais, ciências completamente desconhecidas (embora, por vezes compreendidas empiricamente) por professores de canto de épocas passadas. O número crescente de publicações recentes que se fazem uso do AFI atesta o interesse entre os cantores. No entanto, o maior valor de se pensar foneticamente no canto, não está na qualidade dos sons das palavras em si, mas está no reconhecimento das constantes mudanças de posição do trato vocal para a definição das vogais, o que contribui diretamente na definição do timbre e na ressonância da voz cantada. (ibid. p. 53 e 54).

O AFI pode ter grande valor na formação do cantor porque ele dirige a mente e o ouvido para as características e demandas da fonética. No entanto, os símbolos do AFI não descrevem gradações sutis na pronúncia dos fonemas dos diferentes idiomas. A adesão literal ao AFI durante as aulas, pode ser contra produtiva. Cantores habilidosos farão nuances precisas entre os símbolos fonéticos e as características reais de cada idioma cantado (ibid, 2011, 55). “O conhecimento de um alfabeto fonético favorece no entendimento de como os sons do discurso são transcritos ou representados” (Rocha, 2013, p. 31).

Quando as palavras de um cantor, durante uma performance, não são claras, o texto da obra é transmitido ao público de forma incompleta. Esse problema pode levar a duas consequências principais ao público: perda de concentração e prejuízo na fruição da performance. Por esse motivo, são indispensáveis o trabalho de fonética e dicção, além da tradução plena dos textos do repertório estrangeiro (ibid. p. 54 e 55).

Assim como o ator, o cantor deve construir a interpretação da estrutura verbal das obras que apresenta. Além da pronúncia das palavras, o texto como um todo deve ser estudado minuciosamente (Aliverti, 2014, p. 24).

Também é muito importante a identificação do tema do texto e a contextualização da obra: observar o contexto histórico, social e geográfico do qual o texto fala ou no qual o mesmo está inserido estabelecendo uma relação texto versus contexto. Em se tratando de temas que fujam da sua realidade social, o aluno deverá se preocupar em estudar com mais profundidade o assunto. A contextualização é fundamental para a compreensão da força dramática de um texto, pois o mesmo assunto é abordado de maneiras muito diferentes nas diversas culturas existentes e nas diversas épocas. (ibid. p. 27).

Ao acessar informações e conhecimentos por meio da pesquisa referente ao texto da obra, o cantor adquirir subsídios para preparar a gestualidade corporal e a expressão fisionômica que são componentes fundamentais para que a performance do cantor ocorra plenamente.

### 3- Aspectos interpretativos inseridos no processo pedagógico

Aliverti (2014) propõe uma “ficha de montagem interpretativa” na qual o aluno ou mesmo o (a) cantor (a) profissional pode elaborar reflexões relativas ao texto da obra vocal, com base em cinco (5) perguntas: 1) **Qual** o tema principal do texto? 2) **Quem** está narrando ou dizendo o texto? 3) **Porque** essa pessoa diz o texto? 4) **A quem** a pessoa se dirige? 5) **Onde** está a pessoa que diz o texto? (p. 45, grifos nossos).

A autora defende que “O intérprete tem que saber qual sentimento ou razão move a pessoa [que diz o texto] (...). Qual o motivo, a emoção que leva a dizer aquelas palavras. (...) O aluno deve precisar o porquê de o texto estar sendo dito” (ibid., p. 47 e 48). Com relação ao lugar (onde) o enredo da obra discorre, a autora destaca a importância das imagens na preparação para a performance, afirmando que “(...) todos os elementos que compõe a cena descrita no texto, deverão estar presentes nesse cenário. É assim que se cria a imagem base que constituirá o cenário mental de cada peça na música de câmara” (p. 49).

A canção de câmara é gênero composicional intimista em sua origem, além de minimalista, como fica ilustrado na descrição acima. Sendo assim, o cantor “deve conhecer, dominar e apropriar-se de seu corpo como veículo de mensagem” (Assis 2012. p. 30).

Todo movimento corporal, seja gestual ou fisionômico, é observado e imediatamente interpretado pelo público. Assim, a percepção sobre o próprio corpo, bem como sua utilização consciente devem ser observada na preparação para a performance. O cantor possui voz, palavra e corpo como recursos expressivos a serem utilizados. (ibid., p. 37 a 39) No caso da canção de câmara, o instrumento acompanhador frequentemente apresenta representações do texto, oferecendo subsídios ao processo interpretativo. Por isso, a harmonia da obra deve ser estudada pelo cantor e considerada nas aulas de canto. “Dentro da composição musical, o compositor trata o texto literário e tenta expressar sentimentos subentendidos, reforçar ideias e ambientar cenas” (ibid., p. 47).

Os trabalhos de técnica vocal e dos aspectos interpretativos devem ser conjugados no início da formação do cantor e permanecer por toda a sua carreira. Técnica vocal e comunicação artística mantêm relação dialética e desenvolvem-se continuamente. Engana-se aquele que presume que o início da formação deva ser dedicado exclusivamente à técnica vocal e que as instruções relativas à repertório e interpretação devam ser dadas posteriormente. As aulas não devem separar esses dois aspectos da performance. A dicotomia entre técnica e interpretação é uma ilusão (Miller, 2004. p. 213 e 214).

No interior desse pensamento, a técnica vocal passa a ser vista como um meio para se alcançar expressividade. A performance como um todo e a construção interpretativa imprimem sentido ao trabalho técnico.

Durante as aulas, pode-se criar uma plateia imaginária até mesmo durante os vocalizes. Ao estar em data próxima de um recital ou performance pública, o trabalho técnico deve recuar dando lugar às questões de concentração mental e drama. Somente quando se atinge liberdade técnica é que os aspectos interpretativos se sobressaem. Na semana de uma performance pública deve-se relevar eventuais problemas técnicos. Uma técnica vocal efetiva, produz artistas e não “máquinas cantantes” (ibid., p. 214).

Nogueira e Silveira (2011) dedicaram-se a pesquisar a vida e a obra do barítono gaúcho Andino Abreu (1884-1991)<sup>5</sup>, especialmente o manuscrito deixado pelo cantor, intitulado “A arte do canto”, segundo o qual...

(...) a formação vocal não se detém na questão da perfeição da sonoridade, seja articulatória, seja timbrística. Andino considera a necessidade do domínio técnico, porém salientando que a razão final do canto não é o virtuosismo vocal, meta frequentemente visada pelos cantores de ópera da época, razão pela qual defende a canção de câmara como lugar privilegiado da possibilidade de expressão poético-musical (...). Outra questão abordada é a da reciprocidade entre poesia e música no canto, isto é, que a forma musical não prejudique em nada a sonoridade própria da linguagem oral em si mesma, em unidade com o gesto corporal como um todo (Nogueira & Silveira, 2011. p. 33 e 34).

As posições desse cantor experiente revelam o valor dado ao refinamento dos aspectos interpretativos e da canção de câmara como repertório favorável à unidade poético-musical. Fica clara ainda, a importância da clareza e expressividade do texto verbal, tendo o corpo do cantor como meio de materialização de seus significados e sentidos. Andino Abreu, em seu manuscrito menciona “(...) a subordinação da técnica vocal e do trato da linguagem musical ao texto poético como forma superior de expressão artística” (ibid., p. 35).

Os manuscritos deixados pela cantora carioca Vera Janacópulos (1892-1955)<sup>7</sup> foram investigados por Lamosa (2020). Segundo a autora

Janacópulos pregava a importância de uma formação multifacetada do artista, em que tudo era fonte de informação e de formação para um intérprete. (...) Ela sugere que os alunos observem todas as pessoas, seus gestos, contemplem pinturas, obras de arte, esculturas, arquitetura, todos os tipos de arte, não se restringindo ao universo da música, procurando incentivar que ampliem e estendam, ao máximo, o olhar de observador de seus alunos (p. 90).

Para a cantora, a formação do cantor lírico deve incluir conhecimento de diferentes áreas, além da interação de diferentes linguagens artísticas. Ganha destaque a orientação para a observação de pessoas, prática muito comum entre atores no processo de construção das personagens que representam. Esse exercício, certamente contribui para a construção da gestualidade corporal da performance do cantor.



Durante a formação do cantor, é importante que lhe seja oferecida a oportunidade de performances públicas. O palco é o local ideal para exercitar sua própria escuta em diferentes dimensões e acústicas, além da relação com demais músicos. O canto lírico exige alto grau de engajamento, comprometimento e dedicação. O aluno deve se envolver em atividades de diferentes naturezas, com colegas da mesma área e de outras e ter em mente que seu aprendizado não estará concluído ao término do curso. “Um cantor estará sempre em processo de aprendizado e evolução, que será constante, no decorrer de sua carreira, e ele deverá evitar se acomodar às conquistas obtidas. Um senso crítico positivo deve ser uma bússola para a contínua busca do aperfeiçoamento” (Lamosa, 2020, p. 90).

Para Janacópulos a articulação perfeita e a pronúncia correta do texto são condições para que o cantor se expresse efetivamente. Segundo ela, “uma voz precisa mostrar muito mais do que apenas um belo timbre ou volume, mas sobretudo ser capaz de expressar e comunicar uma ideia ou emoção a quem a ouve” (ibid., p. 95).

Expressividade e comunicação são palavras e desejos recorrentes a todos os autores que abordam a construção da interpretação na performance vocal. Disciplinas como a fisiologia da voz e a fonética embasam o trabalho técnico musical e verbal realizado pelo cantor. No entanto, a comunicação com o público e a sensibilização daqueles que ouvem e vêem o cantor são a razão última de todo o processo desenvolvido nos cursos de canto nos Conservatórios e nas Instituições de ensino superior.

### Conclusões

Por meio de revisão de literatura e discussão dos temas aqui apresentados, pode-se concluir que os conhecimentos relativos à fisiologia da voz, tais como a constituição e ajustes do trato vocal e funcionamento do sistema respiratório, podem embasar as escolhas didáticas do professor de canto durante as aulas em todas as etapas de formação do cantor.

Sobre a pronúncia dos textos das obras vocais, identificou-se que a inteligibilidade do texto por parte do público, é condição para que a apreciação da performance ocorra plenamente. Sendo assim, o esmero pela dicção e correta fonética dos diferentes idiomas, constantes no repertório lírico, devem estar presentes e integrados ao trabalho de técnica vocal.

Com relação à construção da interpretação, foi possível verificar que conhecimentos externos à área da música e demais linguagens artísticas podem alicerçar o trabalho de contextualização das obras estudadas por cantores profissionais e estudantes de canto lírico, fornecendo subsídios para a comunicação entre o intérprete e o público. Foi destacada a importância de se incluir orientações sobre a interpretação em todas as fases de formação do cantor e que estas devem estar integradas às orientações de técnica vocal.

Por fim, entendemos que o processo que forma o cantor lírico deve buscar superar, por meio de ações didáticas interdisciplinares, as dicotomias entre teoria/prática e ensino/pesquisa, ainda bastante presentes em nossos sistemas de ensino.

### Referências

- Aliverti, M. (2014). *A construção da interpretação do cantor lírico: uma proposta de instrumento didático*. Chisinau: Novas Edições Acadêmicas.
- Assis, W. B. (2012). *A corpo-linguagem na canção de câmara: uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na performance da Canção de Câmara Brasileira*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.
- Lamosa, R. (2020). *Os manuscritos de Vera Janacópulos em seu curso de interpretação para cantores – 1947 análise estética e contextualização histórica sob a ótica do ensino e da interpretação do canto: relações com a contemporaneidade*. (Tese de doutorado). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil.
- Miller, R. (2011). *On the art of singing*. New York, NY: Oxford University Press.
- Miller, R. (2004). *Solutions for singers: tools for performers and teachers*. New York, NY: Oxford University Press.
- Nogueira, I. P. & Silveira, J. K. (2011). *Reflexões interdisciplinares a partir de A Arte do Canto, manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu*. Opus, 17, 1, 9–38.
- Rocha, J. M. G. (2013). *Contribuições da fonética no processo ensino aprendizagem da pronúncia de línguas no canto*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil.
- Santos, J. M. (2010). *Aspectos acústicos e fisiológicos do sistema ressonantal vocal como ferramenta para o ensino-aprendizagem do canto lírico*. In Anais do I SIMPOM (pp. 254–262). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio.
- Sundberg, J. (2015). *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Salomão, G. L. (trad.). São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo.
- Welch, G. F. & Sundberg, J. (2002). Solo Voice. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. (pp. 253–268). New York, NY: Oxford University Press.

<sup>1</sup> O trato vocal consiste em um sistema de ressonância localizado acima da glote (onde se localizam as pregas vocais). É flexível, não fixo e responde às demandas articulatórias da fala e do canto. Responde às vibrações da laringe e, por esse motivo, exerce influência no timbre da voz cantada (Miller, 2004. p. 63).

<sup>2</sup> “Pressão subglótica: pressão média presente nas vias aéreas no nível abaixo da glote; (...) O aumento na intensidade da fonação é geralmente produzido pelo aumento da pressão subglótica. No canto, a pressão subglótica deve também ser criteriosamente ajustada à produção de frequência de fonação desejada, uma vez que a produção de notas mais agudas envolve pressões subglóticas maiores e vice-versa. Erros no emprego de uma pressão subglótica adequada pode conduzir a desvios na frequência de fonação e podem ser uma causa importante para a desafinação vocal” (Sundberg, 2015. p. 307).

<sup>3</sup> “Registro vocal: qualidade vocal associada aos diferentes modos de vibração das pregas vocais. Não deve ser confundido com o conceito de extensão fonatória. (...) O registro vocal abrange uma série de tons adjacentes que apresentam qualidade vocal semelhante e são produzidos com um padrão de vibração das pregas vocais equivalente. Para as vozes femininas, os termos registro médio ou misto, e registro de cabeça também têm sido empregados para designar os registros comumente utilizados, respectivamente, nas regiões média e mais aguda da extensão fonatória da voz falada” (Sundberg, 2015. p. 309).

<sup>4</sup> “They embody the conviction that the mechanism of singing is not an entity separate from the mechanism of speech. They remind us that the supraglottic resonator system is a phonetic instrument that permits vowel definition, consonant formation, and general language perception. These functions are as necessary in singing as in speaking, and the same basic acoustic factors apply in song and in speech”.

<sup>5</sup> Cantor de grande experiência nacional e internacional. Primeiro professor de Canto, Teoria e Solfejo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, entre os anos de 1918 e 1923. Desenvolveu, predominantemente, repertório de canção de câmara, com destaque para obras de compositores brasileiros. Foi o primeiro intérprete das canções de Camargo Guarnieri, com quem manteve relação de amizade por toda a vida. Realizou recitais por vários países da Europa, entre eles: Portugal e França. (Nogueira & Silveira, 2011. p. 11, 13 e 14).

<sup>6</sup> Manuscrito elaborado por volta de 1940. “O cantor apresenta uma série de reflexões sobre a prática, a interpretação e a aprendizagem do canto, a partir de abordagens interdisciplinares, em que se combinam aspectos da filosofia, da psicanálise e de estudos da linguagem. A base filosófica aristotélico-tomista se congrega com a visão fisiológica, valorizando a respiração e a articulação, ao lado da necessidade de uma formação plural e humanística no ensino do canto” (Nogueira & Silveira, 2011. p. 9).

<sup>7</sup> Nascida em Petrópolis/RJ, foi uma “cantora que obteve reconhecimento artístico significativo de grande parte do universo musical do começo do século XX” (...) “Consagrada na Europa, América e Oriente em seu tempo. (...) [Deixou] uma importante contribuição à pedagogia do canto. No seu retorno ao Brasil, em 1936, depois de quase toda uma vida na Europa, Janacópulos, (...) dedicou-se a lecionar, tendo ministrado diversos cursos de interpretação pelo país. (...) Em suas aulas, valoriza a necessidade de uma ampla cultura como requisito para ser um bom intérprete (...)” (Lamosa, 2020. p. 14 a 18).

# A interpretação analítica, execução interpretativa e performance como interpretação geral da canção de câmara: uma abordagem da teoria da canção.

Achille Picchi  
UNESP  
Achille.picchi@unesp.br

Resumo: Este artigo relata parte da pesquisa sobre a teoria da canção de câmara, por nós desenvolvida e em andamento há já muito tempo. O artigo se desenvolve por meio dos seguintes itens: uma visão sucinta do que seja interpretação geral e suas subdivisões por nós propostas para seu entendimento; as relações da análise com a interpretação; a execução; e posteriormente a performance.

Palavras-Chave: Interpretação, canção de câmara, teoria da canção, performance.

## The analytic interpretation, interpretative execution and performance as general interpretation of the art song: an approach of the Art Song Theory

Abstract: This article reports a part of the artsong theory research that we are developing for some time now. It proceeds by a short view on the interpretation general concept e its divisions which we propose for the knowledge of it; the relationships analysis and interpretation and execution; and lately the performance itself.

Keywords: Interpretation, artsong, artsong theory, performance.

*A obra de arte é construída para interessar sempre.  
A manifestação artística só se dá  
quando a obra de arte chegou  
ao destino a que foi destinada.*

**Mario de Andrade.**

(Carta a Manoel Bandeira, 1924)

### Introdução

Este artigo relata parte da pesquisa sobre a teoria da canção de câmara, por nós desenvolvida e em andamento há já muito tempo. Foi, em parte, publicada em livro (Picchi, 2019), cuja última seção, intitulada “Realização” discute, ainda não de maneira extensiva mas já posicionada, a Interpretação da canção de câmara.

O artigo se desenvolve por meio dos seguintes itens: uma visão sucinta do que seja interpretação geral e suas subdivisões por nós propostas para seu entendimento; as relações da análise com a interpretação; a execução; e posteriormente a performance.

### Interpretação: o que é

*O significado nunca é imediato, sempre é diferido (ou mediado).*  
Jacques Derrida.

A música, como arte temporal que é, demanda quase inevitavelmente a mediação para sua existência e subseqüente fruição.

No que tange à existência da música, enquanto fenômeno, sabe-se que sua relação com um registro, seja oral seja mnemônico, é elemento de ligação histórica entre os homens e de definição da própria música, visto que socialmente estabelecida, ou seja, reconhecida por todo e qualquer agrupamento humano com características sociais de interrelação de expressão artística.

Na civilização ocidental, há já mais de dez séculos, a música vem sendo registrada formalmente, isto é, por qualquer sistema de escrita. E progrediu de tal maneira nessa direção que atingiu, como sabido, uma sofisticação e precisão notáveis.

Portanto a mediação existencial da música, nesse caso, depende de leitura e decodificação, pois ler é sempre ler um texto e este só existe se houver um leitor e, daí, um intérprete para lhe para lhe atribuir significação. Se a música vive através de sua interpretação, como quer Dorian, entre a música “ e o mundo repousa o intérprete que dá vida à partitura”( 1971/1986, p.18). Isto é, ela existe juntamente a um código de criação cristalizado historicamente e utilizado pelo criador, neste caso, o compositor. Então a função do intérprete de certa forma revivencia o que a palavra, em seu significado primeiro, nos diz: interpretar, vindo do latim *interpretare*, aproximadamente, fazer préstimos entre partes, refere a um meio (uma pessoa) que se posicione

no *entre* do que é escrito com o que é escritura, ou seja, as chaves por detrás da escrita, do código<sup>1</sup>, com a linguagem, qualquer que seja, grafada.

A obra musical, afinal, é tanto um objeto textual como um objeto sonoro. O textual sendo uma espécie de mapa do sonoro, faz de sua existência a mediação através da apresentação acústica da música, sua realização.

A Interpretação é uma instância geral de mediação da obra musical e como tal abarca possibilidades divididas, especialmente, em três grandes planos.

Primeiro, o *plano da interpretação analítica*, onde se trava contato com o texto musical em suas mais diversas possibilidades de escrita e escritura, entre gramática e decodificação, por meio de seja qual for o ferramental de análise, indo até a intencionalidade do autor, deixada como texto escrito/escriturado, isto é, uma última instância da intenção composicional do criador, posta em escrita e que contém indivisivelmente escritura. Pode-se pensar o texto musical, a intencionalidade partiturada, como uma direcionalidade de intenções em última instância do compositor e, assim, poderemos posicionar a análise, seja qual for, como uma interpretação no sentido claramente hermenêutico já que entendemos que análise – e cada análise –, é dependente individual do repertório e *modus vivendi e intellegendi* de quem analisa, nunca está desligada de uma interpretação.

Depois, o *plano da execução interpretativa*, no qual se adequa e se consegue a execução técnica, seja instrumental seja vocal, o mais adequada, idiomática e perfeita possível, advinda necessariamente do plano anterior com a devida consciência de processos.

E, por fim, o *plano da performance*, aquele no qual existe a apresentação momentânea, como via de comunicação, onde as escolhas do intérprete são feitas instante a instante de sua realização e embasadas (ou entronizadas) nos planos anteriores como uma apropriação da obra. Nessa presentificação tão recheada de um passado construído e elaborador, fazem-se notáveis os repertórios absolutamente individuais e personalizados dos intérpretes, tanto um resultado como uma expressividade. Pensada dessa maneira, a performance se torna um ato de consciência do intérprete e como tal uma intencionalidade em si mesma, uma nova “partitura” a cada vez que é interpretada pública e momentaneamente. De fato, uma declaração assertiva.

Falar em três planos constitutivos da Interpretação geral apenas mostra o seu conteúdo de entendimento e estudo, pois, é claro, tudo acontece ao mesmo tempo e sem necessariamente um sequenciamento do primeiro ao terceiro de forma estanque.

O que se advoga aqui é a consciência desse estado de coisas, ou seja, desse ente que habita o ser obra musical e que por meio do intérprete é desentranhado para vivência no mundo. Lembro Gisèle Brelet (1951, p.5): a obra musical não tem existência permanente, ela está “suspensa em função do ato de interpretação e não sobrevive senão por um perpétuo renascimento”. Os atos de decodificação por si sós não garantem a interpretação, pois a obra musical está agregada ao ato que a realiza. Mas é necessária a compreensão, a possibilidade da união entre o objeto textual e seu resultado sonoro, sendo preciso perfeita correspondência entre a invenção e a rendição sonora do que foi inventado, estruturado, como obra, pois nisso reside o problema da interpretação, ou seja, uma verdade no sentido interpretativo autoral mais direto.

Em última instância, interpretação é a constante retransformação sensível da obra musical em direção a uma infinidade de ressignificações. Ou, como diria Brelet (1951, p.8), “na arte musical a interpretação é a contemplação verdadeira”.

### Interpretação Analítica

O objeto aqui tratado para a Interpretação é a canção de câmara que, segundo nossa definição, é um tipo de composição musical que envolve uma voz, um texto apostado a uma linha musical e um piano, resultando num todo inalienável. Uma personalização íntima do que seja a ampliação de um poema através de uma linha ou melodia; uma realização de ressignificação criativa que passa pelo crivo de entendimento e maestria de um compositor que lê e mostra sua leitura através de uma obra estruturada; um todo que conta indiscriminadamente com o que um piano produz enquanto suporte dessa amplificação processual para uma junção voz-texto ou texto-música: ambiência, psicologia, representação, simbologia.

Temos então visões tripartites desse objeto. Uma canção de câmara é uma voz, um texto e um piano. Ou uma linha sintagmática intimamente associada a um texto poético e um piano que dialoga com essa linha. Ou a leitura de um texto poético por um compositor na intenção precípua de compor uma canção de câmara e sua aposição em texto-música numa intencionalidade partiturada, a escrita eivada de escritura e de um pianismo, trabalho de um piano contíguo e dialogal com o texto-música; e a propositura de uma vocalidade.

Considerando que a Interpretação terá uma inelutável ligação com essas visões, que são a mesma por diferentes vieses, a obra, então necessariamente dependerá da análise para seu entendimento.

### Relação Análise Interpretação.

Fazendo-se um parêntesis mais ou menos fenomenológico, é possível colocar-se a análise numa interessante taxonomia dentro do estudo musical: a parte teórica, a analítica e a prática.

A parte teórica é essencialmente prescritiva, isto é, ligada à gramática e ao entendimento *prévio* do funcionamento da música. Prescinde, de alguma forma, do objeto sonoro como resultado, prescrevendo em princípio sobre qualquer objeto textual.

A parte analítica é essencialmente descritiva, ligada ao entendimento da obra *já realizada*, portanto *post-facto*. O fato de ser descritiva faz da análise um conhecimento pontual, descrevendo um objeto textual posteriormente. O uso da gramática também justifica, na análise, a visão descritivo-aplicativa, mostrando tecnicamente o particular de um geral.

A prática tem preocupações ainda mais além da gramática e da sua aplicação. Envolve a execução como um todo, no que diz respeito à mecânica e ao conteúdo da obra, sua temporalidade e recepção, sua operosidade e consecução.

A análise realiza uma ligação essencial entre o teórico e o prático, fazendo assim com que o próximo passo, a execução interpretativa, seja um derivado natural do processo.

### Execução Interpretativa.

A execução interpretativa, ou a realização técnica, no caso da canção de câmara, vocal e pianística, envolve uma vocalidade e um pianismo.

Aqui considerada, a voz cantada em relação à canção de câmara é hospedeira de um específica vocalidade, ou seja, o atributo da voz de existir enquanto emissão, entoação, timbre, etc. como um todo e a cada momento, com a possibilidade de realização que, em geral, se cognomina idiomatismo. Representa processos de escolha decisivos e engloba tudo que a voz é capaz de manifestar, mostrar, expressar, incluindo ela mesma. E este conceito vai mais além das qualidades vocais, identificados por audição como efetivamente vocais, para além das palavras ou mesmo para além de suas técnicas ou de sua cor. Envolve a completa experientiação do emissor, tanto quanto do receptor, de todos esses fatores reunidos e indissociados.

Importante observar que a vocalidade *não é* a técnica vocal e nem mesmo o timbre ou beleza ou quantidade sonora da voz, mas a capacidade de tudo reunido dentro das escolhas que a análise e prática da técnica vocal permitirem para a interpretação.

E o pianismo, no caso da canção de câmara, afora o que se supõe implícito na ideia de ser pianístico, vai além. Ser pianístico, na verdade, é conter pianismo; mas o pianismo não é necessariamente o pianístico, mas também. E isto quer dizer que a intencionalidade composicional, no caso da totalidade voz/texto/música/piano, que constitui a canção de câmara, faz do pianismo uma qualificação do texto-música, ampliando suas possibilidades instrumentais específicas para expressivas e de integração com a musicção e a vocalidade.

É o piano que de fato tem a capacidade de realizar as diversas possibilidades de integrações ao texto-música geral que o compositor, na musicção e na intencionalidade expressa no texto musical, deixa ao intérprete – aquele que, naturalmente, domine a execução interpretativa com seu processo técnico-instrumental.

O piano, afinal, foi o instrumento que cristalizou o formato canção de câmara não por acaso, pois sendo multifacetado, isto é, com múltiplas e variadas possibilidades, entretanto é monotímbrico, o que talvez acarretasse uma “deficiência” de cores e sonoridades. Mas só em princípio, pois, como se sabe, quantos pianistas existam, tantas serão as possibilidades de “sonoridades” específicas realizadas ao piano, assim como as “instrumentações”. Por isso é (e foi) enormemente adequado à totalidade canção de câmara como partícipe da tríade linha-texto-piano na direção de completude de sentido da intenção do compositor, deixada partiturada em intencionalidade, ao criar a canção de câmara.

### Performance

Fase final desse processo, a performance é o resultado agregado de entendimento teórico, técnico e de escolhas expressivas.

Se é verdade que a intenção de criar é a responsável pelo aparecimento do fenômeno da obra criada como ato de consciência, e que este ato leva finalmente à intencionalidade final de registro partiturado, o mesmo ato de consciência poderá estar novamente presente sempre que a obra se fizer aparecer como fenômeno pelo intérprete a cada recriação. O intérprete será, assim, a luz da criação que descortina universos nela a cada contato. E o ônus da luz é ter sempre de clarear a treva, sempre que esta engolfe a obra. Mas a recompensa é a iluminação da recepção, única a cada clarão.

É preciso nunca deixar de ter exata noção do que a performance musical é, ou seja, uma *prática*. Embora de óbvia extração, esta afirmativa é de importância estar sempre na memória, pois falar sobre Interpretação não contempla o todo que a Interpretação é se não procurar atingir o fulcro dela, sua verdade.

A validade da Interpretação reside na assunção da inevitabilidade do intérprete como mediador único da obra no momento de sua performance, resultante final de assignação de significações únicas e abrangentes a cada momento.

Afinal, traduz-se pela consciência de que a verdade, contida na reunião de fatores, previamente conhecidos e trabalhados, intelectualmente e expressivamente, da obra, releva a coerência, inteligibilidade e completude desta mesma obra, como uma coesão e como uma totalidade.

### Considerações Finais

O que se colocou aqui, muito sucintamente, foi que através de um constante investigar interpretativo analítico e uma busca de execução interpretativa consistente com o prévio investigar, pode-se divisar de fato as escolhas feitas pelo compositor, *interna e externamente* à composição, com intenção aparente pela intencionalidade partiturada, deixando inegavelmente um legado testemunhal para que possa dar ao intérprete a *liberdade autoral* de escolhas como constante e real correalizador. Não temos dúvida quanto a isso; entretanto, a pesquisa deverá sempre e sempre prosseguir no sentido de dar fundamento, caráter e substância a esse viés de conhecimento para mais e mais embasar a Interpretação e, conseqüentemente, através da execução interpretativa assim conseguida, redundar em performances da canção de câmara estimulantes e artisticamente relevantes.

Afinal, como ressalta John Rink (2006, p.78), “projetar a ‘música’ é o mais importante e todo o resto não é senão um meio para este fim”.

### Referências

- Brelet, Gisele (1951). *L'interprétation creative*: 2 vols. Paris: Vrin.
- Derrida, Jacques (2008). *Da Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Dorian, Frederich (1986). *Historia de la ejecución musical*. El arte de la interpretación desde el Renacimiento hasta nuestros días. Madrid: Taurus.
- Picchi, Achille Guido (2019). *Canção de Câmara Brasileira: Contexto, Análise, Realização*. Rio de Janeiro: Autografia.
- Rink, John (2006). Análisis y (o) interpretación. In: Rink, John (ed.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.

---

<sup>1</sup> O conceito de escritura, aqui, está sendo livremente adaptado do pensamento de Jacques Derrida, especialmente de seu livro *Da Gramatologia* (2008).

# Uma interpretação do tempo e do metro na Arte da Fuga de Bach: entre Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel

Vinícius Rosa dos Santos Chiaroni

UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina  
Doutorando em Música (Linha de pesquisa: Processos Criativos)  
viniciuschiaroni@yahoo.com

**Resumo:** **Assunto:** O Tempo e o Metro na Arte da Fuga composta por Johann Sebastian Bach (1685–1750). **Objetivo geral:** Analisar a métrica temporal da Arte da Fuga a partir de seu autógrafo e de sua edição original (Berlim: Carl Philipp Emanuel Bach, 1751). Pretende-se, pelo ponto de vista da métrica, apontar possíveis diferenças performáticas entre o autógrafo e a edição original da obra, levantando dados que possam contribuir com uma interpretação correspondente com as pistas e possíveis diretrizes interpretativas deixadas pelo compositor. **Objetivos específicos:** 1) analisar os elementos musicográficos éticos e êmicos da obra para uma comparação acerca de seu tratamento métrico; 2) investigar as diferentes possibilidades de organização dos movimentos da obra; 3) identificar as relações entre signos e fórmulas mensurais e a interpretação métrica dos movimentos. **Contribuições e implicações:** uma leitura contextualizada e comparativa das fontes suscita uma série de questões acerca das escolhas dos signos métricos por parte do compositor e de seus editores. O fato de a edição original diferir significativamente do autógrafo implica em leituras interpretativas distintas da obra e consequentemente na revisitação de conceitos-chave relacionados à performance da música histórica. As hipóteses aqui levantadas perpassam a ideia de que o projeto de J. S. Bach indica uma interpretação metricamente encadeada, correlacionando os movimentos por meio de divisores comuns proporcionados, guiados pelo *tactus* inicial. **Status da pesquisa:** iniciada em 2020, em andamento, em apresentação de resultados parciais.

Palavras-chave: Bach; A Arte da Fuga; Tempo; Metro; *Tactus*.

## A tempo and meter interpretation on Bach's The Art of the Fugue: comparing Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel

**Abstract:** **Topic:** Time and meter in J. S. Bach's The Art of the Fugue. **General objective:** to analyze the Art of the Fugue's temporal meter from its autograph and its original edition (Berlin: Carl Philipp Emanuel Bach, 1751). From the metric point of view, we intend to spot possible performatic differences between the autograph and the original edition raising data that may contribute to corresponding interpretation with the available clues and the interpretative guidelines left by the composer. **Specific objectives:** 1) to analyze the ethical and emical musicographical elements of that composition in order to compare its metrical approach; 2) to investigate the many possibilities of this composition's movement organization; 3) to identify the relation between signs and mensural signatures and metrical interpretation of the movements. **Contributions and implications:** a contextualized and comparative reading of the sources raise a list of questions about the choosing of the metrical signs by the composer and from the editor. Concerning the fact that the original edition differs from the autograph, it takes to distinct interpretative readings and it also takes to a new approach to the key-concepts regarding historically musical performance. The ideas originated on this research run through Bach's original idea of a metrically chain-reacted interpretation linking the movements through a common denominator, guided by the initial *tactus*. **Status:** started in 2020, in course, presenting partial results.

Keywords: Bach; The Art of the Fugue; Tempo; Meter; *Tactus*.

## Introdução

A Arte da Fuga (*Die Kunst der Fuge*, BWV 1080) é uma das obras mais conhecidas de Johann Sebastian Bach (1685–1750). Ao lado do Cravo Bem Temperado e da Oferenda Musical, a obra é costumeiramente alcunhada como um tratado prático, vigorando como um dos emblemas do contraponto bachiano. Esse reconhecimento da “Arte da Fuga [...] como ‘tratado’ prático” (Wolff, 2001, p. 308, tradução nossa) tem suas razões: pelo título (*A Arte – Die Kunst*), comum entre os tratados de música do século XVIII; por sua envergadura didática, que abrangendo diversos tipos possíveis de composição de fugas e cânones, torna sua análise frequente nos cursos de contraponto; e pela relação mestre/aprendiz velada nas entrelinhas da obra.

Desde a morte do compositor, a Arte da Fuga tem sido objeto de inúmeros estudos, edições e interpretações, sendo que muito tem se questionado sobre sua gênese, contraponto, estruturas, códigos retóricos, significados, a sua (in)completude e as diferenças entre as versões de pai e filho.

Para a musicóloga Ruth Tatlow, a Arte da Fuga é representada principalmente por duas versões: do autógrafo e da edição original (2015, p. 239). Estima-se que o autógrafo e suas laudas suplementares (Mus.ms. Bach P 200; Mus.ms. Bach P 200/1) tenham sido elaborados por volta de 1742 a 1749, estando entre as últimas produções de J. S. Bach – embora haja indícios de que o projeto da Arte da Fuga tenha sido iniciado antes de 1740, quando o compositor trabalhava no segundo volume do Cravo Bem Temperado e nas Variações Goldberg, BWV 988 (Wolff, 2001, p. 433). Segundo consta nos dados catalográficos, o autógrafo foi perpassado por anotações dos irmãos Carl Philipp Emanuel (1714–1788) e Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795), além de Johann Christoph Altnickol (c.1720–1759) – aluno, copista e genro de Johann Sebastian (Tatlow, 2015,

p. 240). A edição original (BB 522b), também denominada “primeira edição/impressão”, foi gravada em cobre por Johann Heinrich Schübler (1728–1807), sendo supervisionada e publicada por Carl Philipp Emanuel entre 1751 e 1752 (Wiemer, 1979). Ambas as fontes estão salvaguardadas atualmente como Patrimônio Cultural da Prússia, pelo Departamento de Música da Biblioteca Estatal de Berlim, Alemanha (RISM, s.d.).

Com base nas diferenças textuais entre o autógrafo e a edição original, bem como nas mudanças de perspectiva sobre a obra ao longo de uma geração, este trabalho propõe questionar-se sobre: como distinguir e interpretar os signos e fórmulas mensurais encontrados no autógrafo e na edição original; e quais as contribuições da Arte da Fuga para uma compreensão do processo de transformação da mensuração musical no século XVIII.

Tendo em vista tal problemática, as hipóteses e perguntas levantadas neste trabalho são: 1) A Arte da Fuga, enquanto tratado prático de contraponto, compreende, representados por ritmos e métricas específicos, estilos composicionais antigos e coevos. Assim, ao iniciar a composição pelo signo mensural  $\mathbb{C}$  e com quatro mínimas por barra, teria J. S. Bach sugerido uma interpretação gestual do tempo, contextualizada ao estilo antigo e, portanto, correspondente ao *tactus alla breve*? 2) Os signos e fórmulas mensurais grafados por J. S. Bach indicariam uma interpretação metricamente encadeada da obra, de modo a correlacionar os movimentos por meio de divisores comuns proporcionados, guiados pelo *tactus* inicial  $\mathbb{C}$ ? 3) A métrica na Arte da Fuga, ao ser interpretada de diferentes maneiras desde sua criação até o final do século XVIII, pode nos levar a uma compreensão da obra como divisor de águas, como representante da distinção entre a mensuração gestual e a racionalização da métrica na música do século XVIII, explicitando portanto uma importante mudança de paradigma na condução do tempo musical naquele ponto da história da música?

## Objetivos

Este projeto tem por objetivo geral: analisar a métrica na Arte da Fuga a partir do autógrafo e da edição original, levantando dados que possam contribuir com a elaboração de uma interpretação da obra em correspondência com as diretrizes interpretativas da música no século XVIII. Por objetivos específicos: 1) reunir as reproduções remanescentes da Arte da Fuga datadas do século XVIII, como cópias manuscritas e edições gravadas em cobre, disponíveis digitalmente em edições fac-similares; 2) analisar os elementos musicográficos éticos e êmicos da obra para uma comparação acerca de seu tratamento métrico; 3) investigar as diferentes possibilidades de organização dos movimentos, segundo as versões descritas por Milka (2016); 4) identificar as relações entre signos e fórmulas mensurais, os estilos composicionais e a interpretação métrica dos movimentos; 5) criar um ensemble com instrumental de época para performar a Arte da Fuga de acordo com os assuntos estudados durante o doutorado.

## Metodologia

Para a realização deste trabalho, são necessárias três abordagens à Arte da Fuga: a pesquisa sobre as fontes primárias, a pesquisa sobre a interpretação da obra e o processo de interpretação de fato. Estes três aspectos do estudo sobre a obra dialogam e se complementam enquanto processo criativo. Para a realização da pesquisa nestas fontes, é preciso entender onde encontrá-las, como lidar com elas e como analisá-las. Os representantes coevos da obra, bem como suas reproduções posteriores e dados catalográficos, estão disponíveis em indexadores, portais, bases de dados e arquivos digitais. Neste trabalho, a consulta a essas fontes e dados foi feita através das plataformas digitais ‘RISM – Répertoire International de Sources Musicales’, ‘Bach Digital’ e ‘IMSLP – International Music Score Library Project’. O ‘Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística’ (2005) é um grande aliado no que diz respeito a classificar e organizar as fontes pesquisadas conforme a terminologia técnica. Ao longo da realização deste trabalho, serão úteis as definições de: apócrifo, apógrafo, autógrafo, cópia, fac-símile, gravura, hológrafo, impressão, reprodução, suporte e tipo documental. O artigo ‘Tipos de Edição’ (2014), do Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo, traz importantes definições do conceito de edição e das características do material com o qual se lida neste trabalho.

## Revisão de Literatura

A revisão de literatura deste trabalho abrangeu livros, ensaios e artigos científicos, indexados e disponibilizados para download por sistemas online de pesquisa e arquivamento de periódicos (como JSTOR, Bach-Jahrbuch, Bach-Bibliographie e Bach Bibliography), os quais levantam dados biográficos de J. S. Bach, análises do texto musical da Arte da Fuga e análises comparativas entre os representantes coevos da obra.

As produções do musicólogo bielorrusso Prof. Dr. Anatoly Milka ‘Rethinking J. S. Bach’s the Arte of the Fugue’ (2016), ‘Rethinking J. S. Bach’s the Musical Offering’ (2019) e ‘Quaerendo invenietis in J. S. Bach’s Musical Offering BWV 1079’ (2015–16), tenderão a formar uma parte proeminente do corpo teórico desta pesquisa, devido ao conjunto de dados musicológicos analisados nas fontes primárias da Oferenda Musical e da



Arte da Fuga, ambas correlacionadas por sua criação nos últimos anos de vida de J. S. Bach. Dessa forma, os estudos detalhados do autor ajudarão a compreensão das gêneses e do processo de transformação das fontes da Arte da Fuga em relação àquele momento da vida do compositor.

Uma análise comparativa entre o autógrafo e a edição original é apresentada pela musicóloga britânico-sueca Ruth Tatlow, em ‘Bach Numbers. Compositional Proportion and Significance’ (2015). A autora trabalha com a ideia de que J. S. Bach reservou características numéricas arquitetônicas como símbolo da perfeição a algumas composições; características essas determinadas pelo número de barras de compasso. Dessa forma, Tatlow sugere que J. S. Bach calculou as barras de compasso para o projeto final da obra, visando sua perfeição numérica e deixando a última fuga deliberadamente inacabada.

O musicólogo estadunidense Richard Kramer, em seu ensaio ‘Carl Philipp Emanuel Bach and the Aesthetics of Patricide’ (2008), apresenta uma análise da relação de C. Philipp com a morte de J. Sebastian, suscitando uma leitura arquetípica dos laços familiares em paralelo com a música de ambos os compositores.

Para se falar em signos e fórmulas mensurais e em uma interpretação gestual do tempo, é necessário contextualizar o conceito de *tactus*, bem como seu uso e desuso ao longo dos séculos XVII e XVIII. O *tactus* era a chave interpretativa do tempo musical, pulso estrutural e suprajacente da interpretação, divisor comum das proporções métricas e rítmicas; e modo de ordenação temporal da performance durante o século XVII. O *tactus* podia responder à figura breve (*alla breve*) ou à semibreve (*alla semibreve*), sendo representado graficamente por um signo mensural (p. ex.: O, C, C), às vezes seguido por um algarismo; e gestualmente pelo alçar e abaixar da mão – chamado de ‘*arsis e thesis*’ ou ‘*levare e battere*’. Em outras palavras, o *tactus* era o elemento signo-temporal que estabelecia a regência das obras. Nas primeiras décadas século XVIII, a compreensão musicográfica das proporções equacionadas pelo *tactus* como ordenador temporal da performance foi sendo substituída pela ideia de fórmulas de compasso com pulsos subjacentes (Houle, 1987, pp. 35-61).

### Resultados Parciais

Segundo os dados levantados por Tatlow, a Arte da Fuga é “a única das principais coleções da música [de J. S. Bach] para teclado da qual sua primeira versão sobreviveu integralmente em um manuscrito autógrafo” (Tatlow, 2015, p. 239, tradução nossa). De acordo com o musicólogo Anatoly Milka (2016), o ciclo da Arte da Fuga foi composto ao longo de anos e revisitado por seus editores ao longo de décadas. As diferenças entre o autógrafo e a edição original são sutis, mas não insignificantes. No âmbito gráfico, elas ocorrem, entre outras: no título (*Die Kunst der Fuga – Die Kunst der Fuge*); no tratamento dado ao nome do compositor (*di Sign. Joh. Seb. Bach – durch Herrn Johann Sebastian Bach*); e nos adornos e anotações dos copistas (Tatlow, 2015, p. 240). No âmbito musical, as diferenças ocorrem, por exemplo: na ordem dos movimentos; na presença/ausência destes (*Alio modo, Choral. Weñ wir in hoechsten Noethen*); nos títulos (*Canon in Hypodiapason – Canon alla Ottava*); na presença/ausência de indicações interpretativas (*in Stylo Francese*); e na escolha dos signos e fórmulas mensurais. As três primeiras fugas, as únicas a conter quatro mínimas por barra em todo autógrafo, convergem quanto ao signo mensural C (*alla breve*), mas divergem quanto às barras métricas, sendo que contêm apenas duas mínimas por barra além de terem sido reordenadas na edição original. O *Contrapunctus 9* (não intitulado originalmente), apesar de convergir quanto aos signos mensurais, na edição original seus valores métricos foram duplicados (Mus.ms. Bach P 200; BB 522b).

O mesmo não ocorreu com o Cravo Bem Temperado (1744, BWV 846-893) e com a Oferenda Musical (1747, BWV 1079). Embora as cópias datadas do século XVIII do Vol. 1 tenham sido produzidas em um intervalo de mais de 60 anos [c.1722-c.1787] e do Vol. 2 em mais 40 [c.1744-c.1787], nelas foram mantidos os signos e fórmulas mensurais originais, permanecendo assim até as edições modernas (IMSLP, s.d.). No caso da primeira edição da Oferenda Musical, especula-se que os irmãos Georg e Heinrich Schübler, responsáveis pelas gravuras em cobre, tenham alocado os cânones *Quærendo invenietis* onde havia um espaço livre no papel, mas não necessariamente de acordo com a ordem estabelecida pelo compositor (Milka, 2015-16, p. 46). No entanto, apenas essa edição foi realizada no século XVIII; e o máximo que as edições do século XIX em diante fizeram, foi apresentar novas interpretações performáticas (como sinais de articulação e dinâmica) e resoluções possíveis dos enigmas contrapontísticos da obra, também se mantendo fiéis aos signos mensurais e fórmulas métricas originais (IMSLP, s.d.). Outro ponto a ser debatido é a inscrição (*nota bene*) feita por C. Philipp sobre a morte de J. Sebastian ao lado da fuga inacabada, encontrada nas páginas complementares do autógrafo – “NB: nesta fuga, onde o nome B A C H é introduzido no contrassujeito, o compositor morreu.”<sup>1</sup> Segundo as análises de Milka (2016), a inscrição fora realizada por C. Philipp apenas por volta dos anos 1780 e, nessas circunstâncias, já investida do ideário romântico do *Sturm und Drang*; pois, de acordo com Kramer, a própria figura do editor, a essa altura, representaria o gênio musical eleito pela crítica da época (Kramer, 2008, pp. 27-28).

Entre as poucas explicações para motivos das transformações na Arte da Fuga, encontram-se, além dos fatores musicais, fatores biográficos. O agravamento dos problemas de visão de J. S. Bach, em seu último ano de vida, inviabilizou sua autonomia para a escrita, obrigando-o a confiar a continuidade da obra a seus assistentes. Após a morte do compositor em 1750, os termos de produção, impressão e venda foram

supervisionados e acordados por J. C. Altnickol e C. P. E. Bach. Nesse cenário é que se supõem a alteração da ordem e a inclusão dos movimentos não originais (Tatlow, 2015, p. 239-240).

## Referências

- Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005 (Publicações Técnicas, n. 51).
- Figueiredo, C. A. Tipos de Edição. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004, pp. 39-55).
- Kramer, Richard. *Unfinished Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008.
- Milka, Anatoly. Warum endet die Fuga a 3 Soggetti BWV 1080/19 in Takt 239? *Bach-Jahrbuch*, Leipzig, vol. 100, 2014, pp. 11-26.
- Milka, Anatoly. *Rethinking J. S. Bach's The Art of Fugue*. Tradução: Marina Ritzarev. Londres: Routledge, Taylor and Francis Group, 2016.
- Milka, Anatoly. Quaerendo invenietis in J. S. Bach's Musical Offering BWV 1079. *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, vol. 13, 2015-16, pp. 46-60.
- Milka, Anatoly. *Rethinking J. S. Bach's Musical Offering*. Tradução: Marina Ritzarev. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Tatlow, Ruth. *Bach's Numbers*. Compositional Proportion and Significance. Cambridge University Press, 2015.
- Wiemer, Wolfgang. Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge. *Bach-Jahrbuch*, Leipzig, vol. 65, pp. 75-95, 1979.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

## Internet:

- Bach-Bibliographie. 2020. Disponível em: <<http://swb.bsz-bw.de/DB=2.355/SET=2/TTL=8/>>. Acesso em: 15 de março de 2020.
- Bach Bibliography. *For the Global Community of Bach Scholars*. [s.d.]. Disponível em: <<http://homepages.bw.edu/bachbib/>>. Acesso em: 15 de março de 2020.
- Bach Digital. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.bach-digital.de/content/index.xed>>. Acesso em: 7 de março de 2020.
- IMSLP – International Music Score Library Project. *Die Kunst der Fuge, BWV 1080 (Bach, Johann Sebastian)*. [s.d.]. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Die\\_Kunst\\_der\\_Fuge,\\_BWV\\_1080\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_der_Fuge,_BWV_1080_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 5 de fevereiro de 2020.
- IMSLP – International Music Score Library Project. *Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869 (Bach, Johann Sebastian)*. [s.d.]. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Das\\_wohltemperierte\\_Klavier\\_I%2C\\_BWV\\_846-869\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I%2C_BWV_846-869_(Bach%2C_Johann_Sebastian))>. Acesso em 5 março de 2020.
- JSTOR. 2000-2020. Disponível em: <[jstor.org](http://jstor.org)>. Acesso em 20 de fevereiro de 2020.
- JSTOR. 2000-2020. *Das wohltemperierte Klavier II, BWV 870-893 (Bach, Johann Sebastian)*. [s.d.]. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Das\\_wohltemperierte\\_Klavier\\_II%2C\\_BWV\\_870-893\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_II%2C_BWV_870-893_(Bach%2C_Johann_Sebastian))>. Acesso em 5 março de 2020.
- JSTOR. 2000-2020. *Musikalisches Opfer, BWV 1079 (Bach, Johann Sebastian)*. [s.d.]. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Musikalisches\\_Opfer%2C\\_BWV\\_1079\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Opfer%2C_BWV_1079_(Bach%2C_Johann_Sebastian))>. Acesso em 5 março de 2020.
- Neue Bach Gesellschaft E.V. *Bach-Jahrbuch*. 2019. Disponível em: <<https://www.neue-bachgesellschaft.de/bach-jahrbuch-2019/>>. Acesso em 5 março de 2020.
- RISM – Répertoire International de Sources Musicales. *RISM Catalog*. Search: Die Kunst der Fuge. 2020. Disponível em: <<http://www.rism.info/index.php?id=31&L=0>> Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

## Índice de Fontes:

- Bach, Johann Sebastian. *A Arte da Fuga*. BWV 1080. Autógrafo; suplementos. Mus.ms. Bach P 200; Mus.ms. Bach P 200/1. RISM ID: 467020000; 467020001.
- Bach, Johann Sebastian. *A Arte da Fuga*. BWV 1080. Edição original. BB 522B. RISM ID: 991013428.

<sup>1</sup> “NB: ueber dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist Der Verfaßer gestorben.” (Mus.ms. Bach P 200/1)

---

RECITAIS-PALESTRAS  
Resumos Expandidos

*Página intencionalmente em branco.*

# O trompete no choro: arranjos para grupos de trompete

Maico Lopes  
UNIRIO  
maico.lopes@unirio.br

Resumo: Através da pesquisa bibliográfica e exploratória, identificamos a atuação de trompetistas no período de afirmação do choro não só como instrumentistas, mas como compositores, comprovando que o trompete esteve presente nas práticas musicais que deram origem a este gênero musical como protagonista. Com o objetivo de promover o resgate e divulgação do repertório brasileiro de gêneros populares, são realizados arranjos para grupos de trompete para integrar o repertório do Grupo de Trompetes da UNIRIO, projeto de extensão que recebe participantes da comunidade, bem como alunos dos cursos de Graduação e Pós-Graduação da universidade. Para este recital-palestra, apresentamos dois arranjos: *Carinhoso*, de Pixinguinha, e *O Bom Filho À Casa Torna*, de Bonfiglio de Oliveira. As gravações foram realizadas por um único membro do grupo, respeitando o isolamento social imposto pela pandemia do Covid19.

Palavras-chave: trompete no choro, grupos de trompetes, música brasileira.

## The trumpet in Choro: arrangements for trumpet ensembles

Abstract: Through bibliographical and exploratory research, we identified the performance of trumpeters in the period of choro consolidation not only as players, but also as composers, proving that the trumpet was present as a protagonist in the musical practices that gave rise to this musical genre. With the aim of promoting the recovery and dissemination of the Brazilian repertoire of popular genres, arrangements are made for trumpet ensembles as part of the repertoire of the Grupo de Trompetes da UNIRIO, an extension program that receives community participants, as well as students from Undergraduate and Postgraduate courses of the university. For this lecture-recital, we present two arrangements: *Carinhoso*, by Pixinguinha, and *O Bom Filho à Casa Torna*, by Bonfiglio de Oliveira. The recordings were made by a single member of the group, respecting the social isolation imposed by the Covid19 pandemic period.

Keywords: trumpet in choro, trumpet ensembles, Brazilian music.

### Link para vídeo da proposta:

<https://youtu.be/OjpVJcMbj7o>

Este recital-palestra pretende demonstrar a presença do trompete no período de consolidação do choro apresentando dois arranjos para grupos de trompete. Através da pesquisa exploratória e bibliográfica, encontramos partituras que comprovam a atuação de trompetistas também como compositores, se configurando como peças fundamentais no estabelecimento do choro como expoente da cultura brasileira.

Os primeiros anos do século XX são conhecidos como o período de consolidação do Choro como gênero musical, como podemos ver na afirmação de Nascimento (2008): “O choro como gênero definido e cristalizado só surge por volta da primeira década do século XX pelas mãos do grande Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha.” (Nascimento, 2008, p. 30).

Entretanto, muitos músicos e movimentos contribuíram para tal. Compositores considerados como pilares da história do choro (Alves Da Silva et al, 2018, p. 70) como Anacleto de Medeiros (1866-1907), Ernesto Nazareth (1863-1934), Irineu de Almeida (1873-1916) e Albertino “Carramona” (1874-1929), através de suas obras, foram responsáveis pela difusão da linguagem do choro entre os músicos do final do século XIX e início do século XX.

Na década de 1910, o choro deixa de ser o principal repertório das bandas de música (MOTA, 2011, p. 19). Na contramão deste movimento, por volta de 1919, Pixinguinha criou o grupo Oito Batutas com a formação de flauta, violão, cavaquinho e percussão. Após uma viagem para Paris em 1922, o grupo não só passa a executar gêneros musicais como o fox-trot e o estilo de arranjo de jazz band, como também promove alterações em sua instrumentação, inserindo instrumentos como o saxofone, o trompete e o trombone. O grupo passou a ter em sua formação os trompetistas e compositores Bonfiglio de Oliveira e Sebastião Cirino (Cazes, 1998, p.59).

Para este recital, foi realizada a gravação de dois arranjos que fariam parte do repertório GTU. São elas os arranjos das obras *Carinhoso*, de Pixinguinha, e *O Bom Filho À Casa Torna*, de Bonfiglio de Oliveira, trompetista e compositor que obteve reconhecimento nacional e internacional, tido pelos críticos europeus, em 1933, como um dos maiores trompetistas do mundo de sua geração (Mota, 2011). Devido ao isolamento social imposto pela pandemia do Covid-19, as atividades em grupo foram interrompidas.

Ao identificarmos a atuação dos trompetistas não só como instrumentistas, mas também como compositores, regentes e sua intensa atividade no início do século XX, pudemos comprovar que, embora tenha ocorrido um período de desuso do instrumento, o trompete não somente esteve presente nas práticas musicais que deram origem ao referido gênero musical como ocupou espaço de protagonismo.

Utilizar o repertório brasileiro como ferramenta pedagógica para o ensino da música de câmara tem sido o norteador da atuação do Projeto de Extensão Grupo de Trompetes da UNIRIO – GTU. Com mais de 40 estreias ao longo dos seus 21 anos de atividades ininterruptas, o grupo se consolidou ao trabalhar em parceria com os professores e alunos de composição, encomendando e estreando peças, além de atuar no resgate e divulgação do repertório brasileiro de gêneros populares através de arranjos.

### Referências

- Alves da Silva, L. (org.); Pinto, M.; Souza, D. (2018). *Manual do Mestre de Banda de Música*. 1ª Edição – Rio de Janeiro: Edição dos autores, 168p.
- Cazes, Henrique (1998). *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34.
- Mota, P. (2011). *Dois estudos de caso do trompete no choro: flamengo de Bonfiglio de Oliveira e peguei a reta de Porfirio Costa*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.
- Nascimento, J. (2008). *Choro: a música popular instrumental brasileira – um estudo de caso sobre o Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador.

# Critérios preparatórios e alternativas para as audições de trompete para orquestra

Allan Marques Moreira

IA - UNESP  
allan.m.moreira@unesp.br

Sonia Marta Rodrigues Raymundo

IA - UNESP  
soniaraybrasil@gmail.com

**Resumo:** Considerando-se a necessidade cada vez maior de os instrumentistas desenvolverem uma alta performance nas audições orquestrais, é importante ao trompetista pesquisar quais critérios e alternativas devem ser trabalhados na preparação deste repertório para a obtenção de uma execução de excelência no momento da audição. Nesse sentido, durante a audição o trompetista deve se preocupar em obter uma boa sonoridade, ter precisão rítmica, afinação (Dissenha, 2017), além de dedicar atenção especial ao estilo musical de cada excerto executado (Zamacois, 1979). São quatro as alternativas sugeridas para a preparação satisfatória deste repertório orquestral, a saber: emprego da técnica de visualização mental da performance (Ray, Zanini & Aguiar, 2020) e (Ray, 2005); prática deliberada; escolha do trompete e respectiva transposição de tonalidade (Thadeu, 2016); observação da articulação a ser empregada nos excertos. Para cada uma das alternativas sugeridas, seguem os exemplos orquestrais elucidativos.

**Palavras-chave:** audições orquestrais para trompete; preparação de repertório; critérios empregados; alternativas de execução

## Preparatory criteria and alternatives for orchestra trumpet hearings

**Abstract:** Considering the growing need for instrumentalists to develop high performance in orchestral auditions, it is important for the trumpeter to research which criteria and alternatives should be worked on in the preparation of this repertoire in order to obtain an excellent performance at the time of the audition. In this sense, during the audition, the trumpeter must be concerned with obtaining a good sound, having rhythmic precision, tuning (Dissenha, 2017), in addition to paying special attention to the musical style of each excerpt performed (Zamacois, 1979). There are four suggested alternatives for the satisfactory preparation of this orchestral repertoire, namely: use of the mental performance visualization technique (Ray, Zanini & Aguiar, 2020) and (Ray, 2005); deliberate practice; choice of trumpet and respective transposition of tonality (Thadeu, 2016); observation of the articulation to be used in the excerpts. For each of the suggested alternatives, the instructive orchestral examples follow.

**Keywords:** orchestral auditions for trumpet; repertoire preparation; criteria used; performance alternatives

### Link para video da proposta:

<https://youtu.be/d4DAXh3CJls>

A preparação para audições de orquestras profissionais no Brasil vem, ao longo dos anos, mostrando-se cada vez mais exigente, devido à alta performance que os músicos desenvolvem com os mais variados repertórios, principalmente aqueles escritos no final do século XIX e início do século XX. Talvez esta seja a razão pela qual as audições orquestrais estejam centradas na execução de peças de confronto e excertos extraídos de obras tradicionais do repertório orquestral, a saber: 2ª e 5ª Sinfonia (Mahler), Quadros de uma Exposição (Mussorgsky), Leonore (Beethoven), Suite Carmen (Bizet), Der Bürger als Edelmann (Strauss), Concerto para Piano em Sol e Bolero (Ravel). Na preparação desse repertório, aspectos ligados à qualidade do som, precisão rítmica, afinação e atenção ao estilo musical são alguns dos critérios que devem ser atentamente observados pelos trompetistas. Tais aspectos, quando aplicados aos processos de execução no trompete, têm sido abordados em alguns textos científicos, entre eles, o texto de Dissenha (2017), que relata a importância da boa formação do trompetista para que ele seja bem-sucedido em candidaturas a uma vaga em orquestra profissional e o texto de Baptista (2010), entre outros. A atenção ao estilo musical do excerto é de grande importância, considerando-se as diferenças de estilo entre um compositor e outro, pois na mesma audição o candidato pode executar um excerto de Mozart, outro de Mahler, ou mesmo um de Stravinsky. Para tanto, é preciso conhecer o contexto histórico em que a obra foi criada, o estilo do compositor, sua personalidade, a estrutura e a forma da composição e como esses fatores se interconectam. Uma Sonata de Beethoven da primeira fase (classicismo), por exemplo, não deve ser executada da mesma forma como se interpretam suas últimas Sonatas, consideradas pré-românticas (Zamacois, 1979). Este recital palestra tem como objetivo executar alguns dos principais excertos orquestrais que, constantemente, são solicitados em audições de trompete para orquestra, observados os critérios acima assinalados. Para tanto, seguem quatro das alternativas que podem auxiliar o trompetista na preparação deste repertório, a fim de que ele obtenha uma boa execução no momento da audição, a saber: 1- Técnica de visualização mental da performance, quando o trompetista busca a representação mental de uma determinada atividade, a partir de uma prática mental

capaz de imaginar antecipadamente o momento da performance musical em seus detalhes visuais, sonoros, sinestésicos e motores (Ray; Zanini; Aguiar (orgs.) *Concentração na Performance Musical: Conceitos e Aplicações* Publicação abrapem.org 2020) (Ray, 2005); 2- Prática Deliberada, quando o trompetista busca focar os pontos mais problemáticos e difíceis de cada excerto; a exemplo, início da 5ª sinfonia de Mahler, que começa com o solo de trompete executando uma marcha fúnebre, com uma dinâmica p, no modo menor, o que justifica o controle técnico e a execução das inflexões harmônicas; 3- Escolha do trompete e sua respectiva transposição de tonalidade. Essa alternativa ainda provoca muitas controvérsias em relação ao emprego do instrumento mais adequado para a execução do excerto; entretanto a escolha de um instrumento adequado sempre estará à disposição da música. Temos, como exemplo, o solo de off stage da Leonore 2 e 3 de Beethoven que utiliza trompete in Eb e Bb, respectivamente, buscando mais contrastes de dinâmica, timbre, o que pode proporcionar ao instrumentista, uma melhor precisão na articulação, ajuste correto de afinação e caráter musical dentro do estilo proposto pelo compositor (Thadeu, 2016); 4- Opções de articulação. Temos como exemplo, o Concerto em Sol para piano, de Ravel, quando o tema principal é executado preliminarmente pela flauta e pelo trompete, com uma articulação clara e rápida, para acompanhar a execução do solista.

### Referências

- Baptista, P. C. (2010). *Metodologia do Estudo para Trompete*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP.
- Dissenha, F. (2017). *Os trompetistas e o Repertório da OSESP nas Temporadas de Concerto de 1977 a 1980*. Tese de Doutorado, ECA/USP, São Paulo.
- Ray, S. (2005). Os conceitos EPM, potencial e interferência inseridas numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical. In: RAY, S. (org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira.
- Ray, S.; Zanini; Aguiar (orgs.) (2020). *Concentração na Performance Musical: Conceitos e Aplicações*. Publicação ABRAPEM.
- Thadeu, J. S. F. (2016). Trompetes alternativos: usos e recursos dos trompetes em ré e em mi bemol na performance dos repertórios solo e camerístico. In: Schwebel, H. K. N. (org.) *Perspectivas de Interpretação, Teoria e Composição Musical*. EDUFBA, Salvador.
- Zamacois, J. (1979). *Curso de Formas Musicales*. Editorial Labor, Barcelona, 4ª edição.



# Piano contemporâneo brasileiro: processos de edição de partitura, gravação de CD e realização de recitais-palestra

Denise Andrade de Freitas Martins  
Residente Pós-doutoral, Universidade Federal de Minas Gerais  
deniseafmartins@outlook.com

Daniela Carrijo  
Conservatório Estadual de Música Côra Pavan Capparelli  
danicfranco@hotmail.com

Marília Chaves Silveira  
Conservatório Estadual de Música "Dr. José Zóccoli de Andrade"  
mariliachavessilveira@hotmail.com

Resumo: O recital-palestra *Piano contemporâneo brasileiro* integra uma série de ações decorrentes do estudo de pós-doutoramento realizado junto à Universidade Federal de Minas Gerais de uma das autoras da presente proposta. O foco dos estudos são as peças para piano solo e piano a 4 mãos escritas por compositores brasileiros/as homenageados no Concurso de piano de Ituiutaba, Minas Gerais, Brasil, em atendimento aos diferentes níveis técnico-musicais e idade dos participantes. Esse acervo, considerado inédito e com obras de quinze compositores brasileiros/as, teve as partituras editadas (Cadernos musicais) e ao menos uma obra de cada um desses compositores gravadas em um CD (Album musical), pelos pianistas Abnader Domingues, Araceli Chacon, Daniela Carrijo, Denise Martins e Marília Chaves. A presente proposta visa difundir esse material, disponível nos formatos físico e digital (<https://musica.ufmg.br/selominasdesom/>) e compreendido como um marco na história do piano brasileiro, tendo em vista a reunião em uma mesma Coletânea de diferentes linguagens e estéticas musicais.

Palavras-chave: Música contemporânea brasileira. Edição de partitura. Gravação de CD. Recital-palestra.

## Contemporary Brazilian piano: sheet music editing processes, CD recording and lecture/recitals performances

Abstract: The *Contemporary Brazilian piano* recital/lecture integrates a series of actions resulting from the post-doctoring study carried out together with the Federal University of Minas Gerais, which belongs to one of the authors of the present proposal. The aim of the studies is the pieces of piano solo and piano at four hands written by Brazilian composers honoured in the Piano Contest in Ituiutaba, Minas Gerais, which comprises the different musical abilities and ages of contestants. This heritage, seen as unprecedented and holding pieces of fifteen Brazilian composers, had its sheet music edited (Musical notebooks) and at least one piece of each of these composers was recorded into a CD (Musical album) by the pianists Abnader Domingues, Araceli Chacon, Daniela Carrijo, Denise Martins and Marília Chaves. The presente proposal has the objective of spreading this material, available both physically and digitally (<https://musica.ufmg.br/selominasdesom/>), which is seen as a milestone in the history of Brazilian piano, aiming at gathering different languages and musical aesthetics into a single collection.

Keywords: Contemporary brazilian music. Editing of sheet music. CD recording. Lecture recital.

### Link para o vídeo da proposta:

<https://www.youtube.com/watch?v=kGBtke5Wogc>

Como parte integrante dos estudos de residência Pós Doutoral, constam edição de partituras, gravação de CD (Compact Disc) e realização de recitais-palestra de música brasileira para piano solo e piano a 4 mãos, consideradas obras inéditas, escritas especificamente para o Concurso de piano de Ituiutaba, Minas Gerais, Brasil, atualmente em sua 28ª edição (Martins & Castro, 2019).

Esse evento foi criado em 1994 pelas professoras de piano do Conservatório de Ituiutaba, com os objetivos de desenvolver o gosto pela música e estimular os alunos no estudo do instrumento. Pouco a pouco sentiu-se a necessidade de se estabelecer peças de confronto na categoria solo de piano e, em 1997, decidiu-se que essas peças deveriam ser de compositores/as brasileiros/as, inaugurando um novo momento no concurso.

Tendo em vista o êxito do evento, os organizadores criaram a categoria piano a 4 mãos (1998) e música de câmara (2001), até que, em 2004, em atendimento às especificidades do evento, os compositores passaram a escrever obras para piano solo e piano a 4 mãos para o concurso, consideradas obras inéditas. Esse material foi organizado, revisado, executado, gravado e editado com base nos conceitos de filologia musical de Grier (1996), na crítica textual de Cambraia (2005) e na concepção de edição de Figueiredo (2004), por se tratar de material revisado e preparado para publicação ao invés de publicado.

A metodologia constou de levantamento do material bibliográfico ou fontes primárias (partituras utilizadas no concurso e arquivadas pelo conservatório); diálogo com os compositores e solicitação de autorização para edição/publicação de partituras e gravação de CD; realização de estudos teóricos sobre processos editoriais e escolha de categoria de edição adequada às fontes disponíveis; digitalização e revisão

das obras em manuscrito; definição da distribuição das obras e sua organização em volumes, segundo critérios específicos; levantamento das biografias dos compositores/as e elaboração de textos para inclusão nos volumes; definição de padrões gráficos; organização de recitais-palestra; estudo e elaboração de notas explicativas sobre a orientação didático-pedagógico das peças editadas; edição e publicação final do material; distribuição para escolas de música e comunidade musical<sup>1</sup>.

No entendimento de que este material representa um marco na história do piano brasileiro, tendo em vista a reunião em uma mesma Coletânea de diferentes linguagens e estéticas musicais, é que realizamos o recital-palestra *Piano contemporâneo brasileiro*. O material, composto dos Cadernos Musicais (vol. 12, piano solo, e vol. 13, piano a 4 mãos, com dois tomos cada) e de um CD, com os pianistas Abnader Domingues, Araceli Chacon, Daniela Carrijo, Denise Martins e Marília Chaves, encontra-se disponível no site do Selo Minas de Som (<https://musica.ufmg.br/selominasdesom/>), da Universidade Federal de Minas Gerais.

## Referências

- Cambráia, C. N. (2005). *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes.
- Figueiredo, C. A. (2004, 29 de jun. 2019). Tipos de edição. In *Debates*. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, (7), 39-55. Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034>.
- Grier, J. (1996). *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge University Press.
- Martins, D. A. F.; Castro, Luciana M. (2019). Música para piano solo e piano a 4 mãos de compositores brasileiros contemporâneos: um projeto de difusão. In *PERFORMUS' 19, Anais* (7), 352-361. Recuperado de <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2020/05/Performus19-ANAIS.pdf>
- Piano contemporâneo brasileiro em Ituiutaba. (2020). Selo Minas de Som. Universidade Federal de Minas Gerais. Recuperado de <https://musica.ufmg.br/selominasdesom/>.

---

<sup>1</sup> Todas as etapas deste trabalho demandaram esforços e dificuldades referentes às questões de ordem financeira, aspecto imprescindível a cada ação que exigiu produção. Consideramos que o sucesso desta tarefa deve-se ao patrocínio da empresa Laticínio Canto de Minas, por meio de Lei de incentivo federal.

# Juca (José) Siqueira: transcrição de obras recém descobertas da juventude

Josélia Ramalho Vieira  
Universidade Federal da Paraíba  
joselia@ccta.ufpb.br

Resumo: Este recital-palestra é produto da pesquisa em andamento que busca identificar o repertório de obras para piano compostas por José Siqueira (1907-1985). Com o objetivo de analisar as peças, suas distintas fases composicionais e possibilidades para a interpretação musical. O recorte aqui apresentado, trata de duas obras da sua juventude, quando ainda assinava Juca Siqueira, que foram localizado em acervos e arranjos para piano, violoncelo e viola., nome utilizado da juventude até 1933. A valsa *Sonhando* foi localizada no acervo pessoal do compositor, e o período da composição, provavelmente, está compreendido entre 1920 a 1932. A partitura de *Amor Vingativo*, um tango-canção, surgiu durante as pesquisas (2018-2019) para o documentário longa-metragem sobre sua vida e obra, intitulado "Toada para José Siqueira (Consonni & Marques, 2021). Tocar peças compostas na juventude que não figuram no seu catálogo de obras, ajuda a compreendê-lo, pois amplia nosso olhar sobre sua música, contextualizando-o de um modo mais amplo. De modo que, podemos propor uma fase composicional além da universalista (até 1943) e a nacionalista (a partir de 1943), a fase da juventude, a do Juca Siqueira, antes dos estudos formais. Foi com o intuito de inserir esta fase na música de câmara brasileira que transcrevi as peças para piano, violoncelo e viola.

Palavras-chave: Juca Siqueira, música brasileira, nacionalismo, música de câmara

## Juca (José) Siqueira: transcription of newly discovered youth works

Abstract: This lecture-recital is a by-product of our ongoing research which seek to identify the repertoire of piano pieces composed by José Siqueira (1907-1985). Our aim is to analyse the pieces, their different compositional phases as well as their possibilities for musical interpretation. We have chosen to present two pieces from his youth period, when he still signed as Juca Siqueira, a name used up to his 33. These pieces were found in archives and they were written for piano, cello and viola. The waltz "Sonhando" was found within the personal composer's archives, and probably composed between 1920 and 1932. The score of "Amor vingativo", a tango-song, was discovered amidst researching material (2019-2020) for the long documentary on his life and work, entitled "Toada para José Siqueira" (Consonni; Marques, 2021). To perform pieces from Siqueira's youth period which could not be found in his oeuvre catalogue, not only broadens our perspective on his music but also puts it into a larger context. Therefore, we may propose to add a new compositional phase, beyond the actual ones -- the universalist (up to 1943), and the nationalist (from 1943 on), the youth phase in which he still signed as Juca Siqueira, before he went through formal musical education. In an attempt to insert this phase into Brazilian chamber music, I have brought a piano, cello and viola transcription.

Keywords: Juca Siqueira, Brazilian music, nationalism, chamber music

### Link para o vídeo da proposta:

<https://youtu.be/eUEDk3lQ4v4>

Este trabalho é produto da pesquisa em andamento que busca identificar o repertório de obras para piano compostas por José Siqueira (1907-1985) com o objetivo de analisar as peças, suas distintas fases composicionais e possibilidades para a interpretação musical. O recorte aqui apresentado trata de duas obras da sua juventude, quando ainda assinava Juca Siqueira, e que transcrevi para piano, violoncelo e viola. Dados advindos durante o percurso do mestrado (2004-2006) pôde subsidiar a pesquisa agora em curso (VIEIRA, 2006).

Os acervos visitados foram: o do compositor entre 2005-2006; a Biblioteca Nacional; Musicotecas das Escolas de Música da UFRJ, UNIRIO, UFPB; e Anthenor Navarro (PB). Para fins de comparação utilizamos dois catálogos. O primeiro, publicado em Ribeiro (1963, p.226-235) lista 25 obras para piano compostas entre 1932 e 1956. No catálogo do Ministério das Relações Exteriores (Migliavacca et al., 1980) listam-se todas do catálogo anterior (exceto as 4 *Valsas e Festeiras de Negros*) e se incluem *Diálogo, IV Sequências e as Cirandas*. Porém, outras obras, *Devaneios; Simplicidade; Flavinho; A lenda do Cisne; A dança das imagens; Canção Brejeira e Canção Popular* não constam nem nos catálogos, nem outras publicações.

Das peças localizadas, três são de autoria de "Juca Siqueira", nome utilizado até 1933. A valsa **Sonhando**, que localizei no acervo pessoal do compositor, em 2005. O tango-canção **Amor Vingativo** (Fig. 1) e a valsa **Dúvida** foram localizadas mais recentemente, em 2019, no IMS/RJ, pelos pesquisadores audiovisuais Eloá Chouzal, Piqueras Santangelo e Flora Rounat durante as pesquisas para o filme sobre sua vida e obra, intitulado "Toada para José Siqueira"<sup>1</sup> dirigido por Eduardo Consonni e Rodrigo T. Marques (2021). Outras obras de Juca Siqueira foram localizadas em acervos de Bandas de Música na Paraíba, *Noite de Primavera* (valsa); *José Arruda* (dobrado) e *Meu sertão* (maxixe).

As fases composicionais de José Siqueira são a universalista, até 1943, e a nacionalista, a partir deste ano (Mariz, 2000). Durante a nacionalista, José Siqueira fez "uso sistemático de três modos encontrados na

música de tradição oral nordestina”, que ele denominou de “**Sistema Trimodal**” (Siqueira, 1981, p. 1,2). Sobre sua orientação estética afirmou:

Procuo dentro da minha música, na fase em que eu sou **nacionalista folclórico**, eu procuro fazer uma musica iminente brasileira do nordeste. Escrevi muito assim e depois resolvi fazer o **nacionalismo essencial**, é quando eu consigo fazer musica brasileira sem usar o folclore”. (Siqueira, 1970 como citado em Consonni & Marques, 2021, grifos meus)

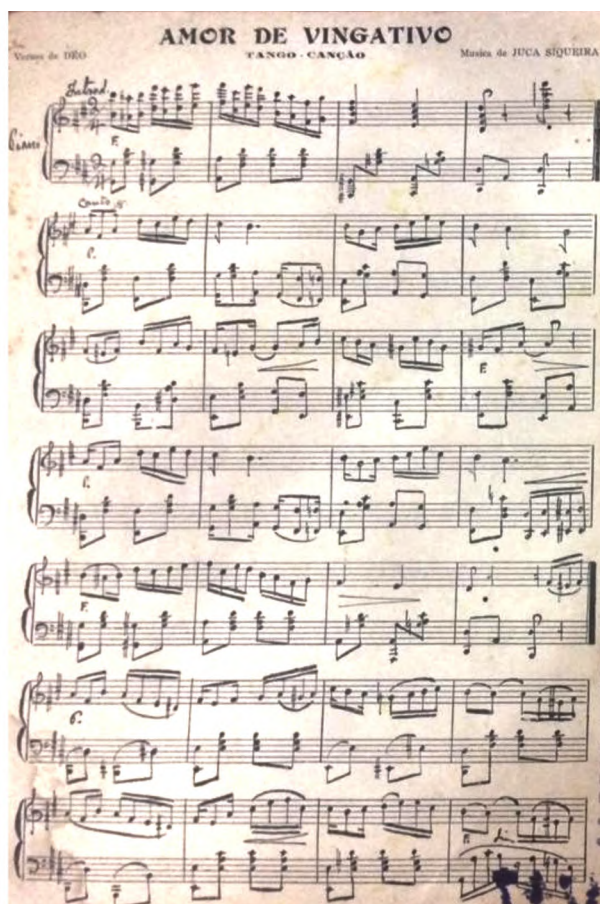


Fig. 1 Amor vingativo – p.1 (acervo MIS/RJ)

Tocar peças compostas na juventude que não figuram no seu catálogo de obras, ajuda a compreendê-lo, contextualizando-o pois amplia nosso olhar sobre sua música. De modo que, podemos propor uma fase composicional anterior a universalista, a fase da juventude, a do Juca Siqueira, antes dos estudos formais (1921-1933). Foi com o intuito de inserir esta fase na música de câmara brasileira que fiz transcrevi para piano, violoncelo e viola as peças **Sonhando** e **Amor vingativo**. Acreditando que ainda há muito a se pesquisar sobre o assunto.

### Referências

- Consonni, E. & Marques, R.T. (Diretores). (2021). *Toada para José Siqueira* [Filme]. Brasil: Complô.
- Migliavacca, A. M. et al. (1980). *Compositores Brasileiros- José Siqueira -Catálogo de Obras*. Brasília: Ministério das relações Exteriores: Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica.
- Ribeiro, J. (1963). *T Maestro Siqueira: o artista e o líder*. Rio de Janeiro: s.ed.
- Siqueira, J. (1981) *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura.
- Siqueira, J. (1970). Entrevista à TV Globo. Vídeo.
- Vieira, J.R. (2006). *José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano sob a Ótica Tripartite*. (2006). (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Paraíba, Brasil. (Dissertação).

<sup>1</sup> Particpei como pesquisadora musical e produtora local (Paraíba) no filme.

# Músicas didáticas para piano e sons eletroacústicos

Mariana Aparecida Mendes

Universidade Federal de Uberlândia  
mesdes.mari7@gmail.com

Cesar Adriano Traldi

Universidade Federal de Uberlândia  
ctraldi@ufu.br

**Resumo:** São apresentadas duas músicas didáticas para piano pertencentes à modalidade de música eletroacústica mista. Constelações #1 e Resposta #1 foram escritas no início de 2021 pelo compositor Cesar Traldi, inspiradas pelo trabalho de conclusão de curso da pianista Mariana Mendes, que atuou como revisora da parte instrumental das duas composições e realiza a performance das obras neste recital palestra. Apesar da popularidade e da grande quantidade de obras e material pedagógico dedicados ao piano, é possível notar escassez da difusão de materiais didáticos que abordem aspectos técnicos, teóricos, interpretativos e sonoros dos movimentos composicionais surgidos nos séculos XX e XXI. O objetivo deste recital-palestra é demonstrar que a utilização de obras eletroacústicas mistas no processo de ensino pianístico pode contribuir positivamente para a formação dos estudantes, ampliando o escopo musical e trabalhando aspectos importantes como: 1. escuta de sons além dos que estão sendo produzidos no piano; 2. sincronização sonora com sons além dos produzidos no instrumento; 3. correta manutenção de andamentos durante a performance instrumental; e 4. familiarização com sonoridades não tonais, conceitos e técnicas da música contemporânea.

**Palavras-chave:** Piano; Música eletroacústica mista; Composição; Performance; Ensino instrumental

## Didactic songs for piano and electroacoustic sounds

**Abstract:** Two didactic songs for piano belonging to the mixed electroacoustic music modality are presented. Constelações #1 and Resposta #1 were written in early 2021 by composer Cesar Traldi, inspired by the completion of the course research by pianist Mariana Mendes, who acted as reviewer of the instrumental part of the two compositions and performs the works in this lecture recital. Despite the popularity and the large amount of musics and teaching material dedicated to the piano, it is possible to notice a lack of diffusion of teaching materials that address technical, theoretical, interpretative and sound aspects of compositional movements that emerged in the 20th and 21st centuries. The purpose of this lecture recital is to demonstrate that the use of mixed electroacoustic works in the pianistic teaching process can positively contribute to the education of students, expanding their musical scope and working on important aspects such as: 1. listening to sounds beyond those being produced on the piano; 2. sound synchronization with sounds other than those produced on the instrument; 3. correct tempo maintenance during instrumental performance; and, 4. familiarization with non-tonal sounds, concepts and techniques of contemporary music.

**Keywords:** Piano; Mixed music; Composition; Performance; Instrumental teaching

### Link para o vídeo da proposta:

[https://youtu.be/hd\\_fWFr8Y0o](https://youtu.be/hd_fWFr8Y0o)

Segundo Mendes (2020, p.23) “desenvolver habilidades técnicas, leitura e interpretação [...] são as funções do chamado repertório didático”. O repertório para piano e os materiais didáticos a ele relacionado (métodos, composições, exercícios, etc.) são um dos mais extensos quando comparado com outros instrumentos. Barancoski (2004, p.89) comenta que “o repertório pianístico de cunho pedagógico foi sensivelmente ampliado no século XX [...] do ponto de vista pedagógico, [...] apresenta quase a totalidade de elementos pianísticos dos períodos anteriores”. Apesar de também existirem matérias didáticas que abordam aspectos técnicos, teóricos e sonoros dos movimentos composicionais surgidos no século XX e agora no século XXI – como por exemplo exploração tímbrica, instrumento preparado, improvisação livre, técnica estendida, exploração gestual, entre outros – a quantidade é ainda pequena e o material é pouco difundido entre educadores e estudantes. Neste contexto, encontra-se também uma pouca utilização da música eletroacústica mista no ensino de piano, sobretudo para iniciantes. Segundo Traldi (2007, p.18) “a música eletroacústica mista é aquela na qual o instrumento é acompanhado por suporte tecnológico contendo os sons eletroacústicos concebidos, em que essas estruturas eletroacústicas possuem tempo fixo”. Outra modalidade da música eletroacústica mista é a interação com dispositivos eletrônicos em tempo real (*live electronic*). As duas obras aqui abordadas pertencem à primeira categoria, ou seja, os sons eletroacústicos foram criados em estúdio e fixados em um suporte tecnológico, tradicionalmente chamado de *tape*. *Constelações #1* e *Resposta #1* podem ser classificadas como nível fácil e intermediário respectivamente. Em *Constelações #1* o *tape* foi construído de maneira a marcar a pulsação rítmica dos compassos e reforçar algumas das frases tocadas no piano. Assim, a sincronia com o *tape* é facilitada e a performance instrumental é apoiada. A parte instrumental é composta por intervalos de quinta (harmônicos e melódicos) – que oferecem ao intérprete a possibilidade de manter a mão na posição dos cinco dedos, facilitando a leitura e execução da peça – intervalos de oitava, tríades e glissandi. Em *Resposta #1* os sons do *tape* foram pensados como uma extensão das sonoridades do instrumento acústico. A sincronia com o *tape* torna-se mais difícil

em comparação com a primeira obra, sendo necessária a utilização de um metrônomo guia pelo intérprete (que também está indicado visualmente na partitura). A parte instrumental é atonal e utiliza de diversas fórmulas de compasso, o que acaba demandando uma leitura da partitura mais cuidadosa se comparada a Constelações #1, e tecnicamente exige do intérprete destreza para executar os trechos mais rápidos e que têm bastante saltos (que podem ser distribuídos entre as mãos). Concluímos que as obras aqui abordadas possibilitam trabalhar questões didáticas relacionadas à performance pianística ao mesmo tempo que familiarizam os estudantes de piano com desafios e características da música eletroacústica mista e com outros elementos da música contemporânea.

### Referências

- Barancoski, I. (2004). A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básicos e intermediários. *Permusi – Revista Acadêmica de Música da Escola de Música da UFMG*, 9, 89- 113.
- Mendes, M. A. (2020). *Játékok I: O gesto na exploração de uma obra didática do século XX*. (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil.
- Traldi, C. A. (2007). *Interpretação mediada & interfaces tecnológicas para percussão*. (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

# Tem muito de mim nisso ou tem muito disso em mim? Uma experiência autoetnográfica sobre performance musical além da música

Angélica Andrade Silva Menezes

Universidade Estadual de Campinas  
mezzo.angelicamenezes@gmail.com

Adriana Giarola Kayama

Universidade Estadual de Campinas  
akayama.@iar.unicamp.br

Resumo: Performance é uma palavra polissêmica. Diz respeito tanto ao comportamento cotidiano, festas e ritos populares, quanto à encenação de peças e demais apresentações artísticas. Mesmo dentro do campo das Artes, performance e performer são assuntos plurais. Pergunto: e a performance musical, em quais lugares estamos? Esse recital-palestra, parte de minha pesquisa de doutorado pela Unicamp, propõe a experimentação, investigação e reflexão sobre a interdisciplinaridade da performance musical numa perspectiva autoetnográfica. Por fim, convido o ouvinte à reflexão sobre as interrelações e diálogos que a performance musical pode trazer, com outras linguagens artísticas e áreas do conhecimento, bem como suas possibilidades de (re)leitura, e também sobre o papel social que tem performance e performer nos debates artísticos e sociais atuais, pois nas palavras de Cohen (2002), “o trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte dos lugares comuns impostos pelo sistema”.

Palavras-chave: Performance. Performance Musical. Autoetnografia.

## Is there a lot of me in this or is there a lot of this in me? An autoethnography experience about musical performance beyond music

Abstract: Performance is a polysemic word. It concerns both everyday behavior, festivals and popular rites, as well as the staging of plays and other artistic performances. Even within the field of Arts, performance and performer are plural subjects. I ask: what about musical performance, where are we? This lecture-recital, part of my doctoral research at Unicamp, proposes the experimentation, investigation, and reflection on the interdisciplinarity of musical performance from an autoethnographic perspective. Finally, I invite the listener to reflect on the interrelationships and dialogues that musical performance can bring, with other artistic languages and areas of knowledge, as well as their (re)reading possibilities, and also on the social role of performance and performer in current artistic and social debates, as Cohen (2002) claims, “the performance artist's work is basically a humanist work, aiming to free man from his conditioning bonds, and art from the common places imposed by the system”.

Keywords: Performance. Musical Performance. Autoethnography.

### Link para o vídeo da proposta:

<https://youtu.be/qKoZPyNMqEw>

Performance é uma palavra polissêmica. Permeia diversos campos do conhecimento, além das Artes: Ciências Sociais, Psicologia, Filosofia, Teatro, Música, Dança. Diz respeito, portanto, tanto ao comportamento cotidiano, festas e ritos populares, quanto à encenação de peças e demais apresentações artísticas. Mesmo dentro do campo das Artes, performance e performer são assuntos plurais: [performance é] “ação, atividade, operação, tudo aquilo que se pode executar” (Pavis, 2017, p. 224); agir em si mesmo; autoconsciência (Schechner como citado em Icle & Pereira, 2010, p. 27-28); “O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte dos lugares comuns impostos pelo sistema” (Cohen, 2002, p. 45); “o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público” (Pavis, 2008, p. 284); o espectador, confrontado pela ação do performer, é desafiado a experienciar. O “tempo real” da performance envolve o espectador em um instante onde o como interessa mais do que o que (Cohen, 2002: 66). Provoco: e a performance musical, em quais lugares estamos? Esta pesquisa artística é parte da investigação de doutorado de minha autoria pelo PPG do Departamento de Música da Unicamp, concluída em fevereiro de 2021, pesquisa na qual me utilizei do método autoetnográfico, tendo a performance musical como campo de pesquisa e meus próprios processos artísticos, em diálogo com outros sujeitos desse campo – meus e minhas colegas de palco, alunos e alunas – no centro da investigação, problematizando questões referentes à performance musical para além da música, ou seja, seu lugar como ponto de convergência entre diversos saberes artísticos e também como lugar de debates sociais, históricos, políticos, filosóficos. Consequentemente, assume-se a não neutralidade da performer como pressuposto para a construção de sua própria performance; performer que é ele(a) próprio(a) um sujeito social, histórico, político. Um(a) ser-artista. A performance apresentada tem como ponto de partida a canção “Acalanto”, para mezzo soprano e flauta, de Camargo Guarnieri, e faz uso de imagens, texto e poesia como forma de provocar o ouvinte a buscar suas próprias interpretações sobre o “ser

mãe” que a canção sugere. Proponho, colocando-me como artista-mulher-brasileira deste tempo, e expondo um olhar crítico sobre minha própria performance, trazer para o debate as linhas e entrelinhas que a canção pode propor. Este recital-palestra é, portanto, um convite à reflexão sobre as inter-relações e diálogos que a performance musical pode abarcar, e também sobre o papel social que tem performance e performer nos debates atuais.

### Referências

- Cohen, Renato (2002). *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva.
- Pavis, Patrice (2017). *Dicionário da Performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva.
- Pavis, Patrice (2008). *Dicionário do teatro* (3ª ed). São Paulo: Perspectiva.
- Santos, José Mário Peixoto (2008). Breve histórico da “performance art” no brasil e no mundo. *Revista Ohun*, 4, 1-32.
- Schechner, Richard; Icle, Gilberto; Pereira, Marcelo de Andrade (2010). O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Educação e realidade*, v. 35, n. 2, 23-36.



# Elaboração de arranjos para violão solo: possibilidades sonoras a partir do conceito de Affordances

José Daniel Telles dos Santos

Universidade de Aveiro  
jose.daniel@ua.pt

Resumo: Fruto de uma pesquisa artística sobre processos criativos para violão, este estudo parte da problemática das limitações geradas pela fidelidade ao texto musical própria das transcrições que constituem o repertório do instrumento. Norteado pela Teoria das *Affordances*, a presente pesquisa tem como objetivo apresentar perspectivas que possam fomentar possibilidades sonoras e criativas ao violão considerando o uso de *affordances* na elaboração de arranjos, exemplificado aqui através da reelaboração da canção “Manhã de Carnaval”. O processo de reelaboração musical foi desenvolvido a partir de um mapeamento de *affordances* como: campanelas, sons harmônicos, imitação do efeito looping, *yumba*, falsa pestana, reconfiguração de *voicings*, paralelismo com cordas soltas, uso do capotasto, melodia em cordas intermediárias, ostinatos e sobreposição de melodias. Como resultado, apresento um arranjo multi-textural que vai além da tradicional melodia acompanhada e da harmonização em bloco, ampliando as potencialidades do violão através da ressonância e da textura contrapontística. Em conclusão, os processos criativos experienciados neste estudo indicam que a busca por *affordances* tem se revelado grande aliada no surgimento de possibilidades sonoras que favorecem a ressonância do instrumento, bem como gerado novas reflexões sobre a elaboração de arranjos neste contexto.

Palavras-chave: processos criativos, arranjo, violão, *affordances*, música brasileira.

## Elaboration of arrangements for solo guitar: sound possibilities based on the concept of Affordances

Abstract: The result of an artistic research on creative processes for the guitar, this study starts from the problematic of the limitations generated by the fidelity to the musical text characteristic of the transcriptions that constitute the instrument's repertoire. Guided by the Affordances Theory, this research aims to present perspectives that can foster sound and creative possibilities for the guitar considering the use of affordances in the elaboration of arrangements, exemplified here through the re-elaboration of the song “Manhã de Carnaval”. The musical re-elaboration process was developed from a mapping of affordances such as: *campanelas*, harmonic sounds, imitation of the looping effect, *yumba*, false barre, reconfiguration of voicings, parallelism with open strings, use of the capotasto, melody in intermediate strings, ostinatos and melodies overlay. As a result, I present a multi-textural arrangement that goes beyond the traditional accompanied melody and block harmonization (chord melody), expanding the guitar's potential through resonance and contrapuntal texture. In conclusion, the creative processes experienced in this study indicate that the search for affordances has proved to be a great ally in the emergence of sound possibilities that favor the instrument's resonance, as well as generating new reflections on the elaboration of arrangements in this context.

Keywords: creative process, arrangement, classical guitar, affordances, Brazilian music

A presente proposta é fruto de uma pesquisa artística em andamento sobre processos criativos para violão, cujo repertório é constituído em parte por transcrições ancoradas em pressupostos da tradição. Neste repertório, a “manutenção do texto musical” (Martelli, 2018) prevalece em prol de uma “fidelidade ao original”, o que pode limitar as possibilidades sonoras do instrumento, uma vez que a obra foi concebida para outro meio. Em alternativa ao problema, adotei o Arranjo como tipologia de reelaboração que oferece certa maleabilidade, flexibilidade e manobras criativas (Sadie & Tirell, 2001), encontrando ressonância na Teoria das *Affordances* (Gibson, 1977; 1979). Neste caso, as *affordances* são mecanismos e possibilidades sonoras resultantes da relação entre o agente (músico) e o objeto/ambiente (instrumento/espço), geradas pelas “capacidades de organização biofísica do agente, seus valores, crenças e experiências passadas” (Jacquet, Tessari, Binkofski & Borghi, p.227, 2012). Por sua vez, estas são suscitadas pelo conhecimento tácito (Polanyi, 1966) e acessadas pelo *embodied meaning* (Merleau-Ponty, 1968).

Este estudo tem como objetivo apresentar perspectivas que possam fomentar possibilidades sonoras e criativas ao violão considerando o uso de *affordances* na elaboração de arranjos. A pesquisa tem-se desenvolvido com base nos três ciclos da investigação-ação (Davidson et. al., 2012) e os resultados parciais são aqui demonstrados através de um arranjo inédito para “Manhã de Carnaval” (Luiz Bonfá e Antônio Maria). Em termos procedurais, a música foi apreendida a partir de uma gravação do compositor acompanhando a cantora Elizeth Cardoso (Bonfá, 2021). Em seguida, foi realizado um mapeamento de *affordances* ao violão: campanelas, sons harmônicos, imitação do efeito *looping*, *yumba*, falsa pestana, reconfiguração de *voicings*, paralelismo em cordas soltas, uso do capotasto (técnica do violoncelo), melodia em cordas intermediárias, ostinatos, e sobreposição de melodias. A elaboração foi realizada diretamente no instrumento, buscando contemplar as sonoridades oferecidas pelas *affordances*.

Como resultado, temos um arranjo multi-textural que vai além da tradicional melodia acompanhada e da harmonização em bloco, buscando ampliar as possibilidades sonoras do instrumento através da ressonância e da textura contrapontística. O ponto culminante se dá no interlúdio, onde sobrepus o Prelúdio 3 de Villa-Lobos com a melodia de Manhã de Carnaval, gerando um contraponto politemático a 3 vozes:

voz 1 - melodia de Bonfá; voz 2 - melodia de Villa-Lobos; e voz 3 - baixo contrapontístico. Por sua vez, a coda apresenta a sobreposição da melodia final de Manhã de Carnaval com a introdução de “Starway to Heaven” (Jimmy Page e Robert Plant). Destaco ainda, a recorrência ao uso do intervalo de segundas na reconfiguração de voicings, tanto em acordes em bloco quanto em melodias secundárias, procurando ultrapassar os padrões oferecidos pela afinação em quartas do instrumento.

Em conclusão, os processos criativos experienciados até o momento indicam que o uso de *affordances* revelou possibilidades sonoras que favorecem o surgimento da ressonância no instrumento, colaborando para a geração de novos produtos artísticos. Desta forma, este trabalho busca partilhar algumas perspectivas sobre processos criativos ao violão e colaborar para a construção de novos caminhos para a pesquisa em performance musical no século XXI.

## Referências

- Bonfá, L. & Maria, A. (2021). *O Melhor da MPB - Manhã de Carnaval - Luiz Bonfá e Elizete Cardoso*. Retrieved from <<https://www.youtube.com/watch?v=9Q7GkIBTqys>>
- Davidson, J.; Faulkner, R.; McPherson, G.; (2012). *Music in Our Lives: Rethinking Musical Ability, Development and Identity*. Edited by OUP Oxford. 249 p.
- Gibson, J. (1977). The theory of affordances. In: *Perceiving, acting, and knowing: Toward an ecological psychology* (pp. 67–82). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gibson, J. (1979). *Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Jacquet, P. O., Tessari, A., Binkofski, F., & Borghi A. M. (2012). *Can object affordances impact on human social learning of tool use?* Behavioral and Brain Sciences, 35, pp. 227-228.
- Martelli, P. (2018). *Contribuições da retórica musical nos processos de transcrição da suíte BWV 1008 de J.S. Bach para o violão de onze cordas*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho": São Paulo, 105 p.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible* (A. Lingis, Tradução.). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*. (R. and K. Paul, Org.). Londres.
- Sadie S. & Tyrell J. (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove's Dictionaries.

# O estudo da articulação como elemento expressivo e sua aplicação em estudos para violão

Felipe dos Anjos Afonso

UNESPAR  
afonso\_felipe@hotmail.com

Fábio Scarduelli

UNESPAR - UNICAMP  
fabioscarduelli@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho trata do estudo da articulação como elemento expressivo ao violão. Ao analisarmos métodos de referência pedagógica da escola clássico-romântica para violão, observou-se a ausência de detalhes acerca deste assunto. Entretanto, tratadistas da mesma época - de outros instrumentos - apresentaram alternativas para a utilização de diferentes articulações. Sendo assim, buscamos analisar padrões de articulação presentes nos tratados de C. Ph. E. Bach, L. Mozart e J. Quantz (tecla, arco e sopro) e utilizá-los como ferramenta para elaboração de articulações para os Estudos 1 e 9, do Op.60 de Matteo Carcassi; Estudo 8, de Dionísio Aguado; Estudo 4 de Mauro Giuliani. A metodologia utilizada está dividida em três etapas: 1 Definição de conceitos relacionados à performance; 2 Análise de Tratados; 3 Aplicação prática. Verificamos que, embora os tratados de tecla, sopro e arco selecionados para esta pesquisa possuísem mais informações que os tratados de violão, apenas o tratadista L. Mozart apresenta um número considerável de exemplos de articulação. Observamos também que, em geral, as obras de violão aparentemente oferecem poucas informações relacionadas à articulação, quando comparadas a obras de outros instrumentos. Portanto, o acréscimo de ideias de articulação, provenientes de diferentes tratados, promoveu variações significativas na expressividade das peças selecionadas.

Palavras-chave: performance ao violão; articulação em música; expressividade na performance.

## The study of articulation as an expressive element and its application in guitar studies

Abstract: The present work refers to the study of the articulation as an expressive element for guitar. When analyzing the pedagogical reference methods of the classical-romantic school for guitar, it was observed the absence of details on this subject. However, writers from the same period used other alternative instruments for the use of different articulations. Therefore, we search to analyze the articulation patterns of the present treatises of C. Ph. E. Bach, L. Mozart and J. Quantz (keyboard, bow and wind) and use them as a tool for preparing articulations for Studies 1 and 9, of Op.60, by Matteo Carcassi; Study 8, by Dionísio Aguado; Study 4 by Mauro Giuliani. The methodology used is divided into three stages: 1 Definition of concepts related to performance; 2 Analysis of Treatise; 3 Practical application. We found that, although, keyboard, wind and bow treatises selected for this research did have more information than the guitar treatises, only the treatise writer L. Mozart has an increased number of examples of articulation. We also observed that, in general, guitar works apparently present information related to the articulation, when compared to works of other instruments. Therefore, the addition of articulation ideas, coming from different ones, promoted relevant variations in the expressiveness of the selected pieces.

Keywords: guitar performance; articulation in music; expressiveness in performance.

### Link para o vídeo da proposta:

<https://youtu.be/bYqjnSW6Z-Q>

O presente trabalho trata-se de um recorte da dissertação intitulada “A articulação como elemento expressivo na performance ao violão: Um estudo a partir da análise de tratados clássicos e sua aplicação na sonata Eroica de Mauro Giuliani.” Segundo Sloboda (2007, p.89) e Loureiro (2006, p.10), a que expressividade seria o resultado de variações de timbre, intensidade e articulações. Benetti (2013, p.9), em sua pesquisa com pianistas profissionais, chegou a conclusão que a expressividade se dá pela variação dos aspectos de execução como: tempo, dinâmica, articulação, agógica, volume, durações, intensidade, alturas, timbre, dedilhado, gestos. Dentre estes, o autor afirma que a articulação é o mais influente na expressividade. Apesar da importância da articulação para exercer a expressividade na realização da performance musical, o estudo da articulação ainda não é abordado com clareza na pedagogia do violão. Para Scarduelli e Fiorini (2015, p.6), em pesquisa acerca de tratados e métodos de violão com maior relevância pedagógica, o recurso expressivo articulação é o mais presente entre os métodos, no entanto não há uma discussão fora do campo da mecânica instrumental. Zanon (2020 – informação verbal), afirma que este fato, da ausência de uma abordagem mais profunda sobre articulação, pode estar relacionado com a falta de sistematização dos expedientes técnicos ao violão. Contudo tratadistas da mesma época de outros instrumentos apresentaram alternativas para a utilização de diferentes articulações. Analisando a pedagogia do violão no contexto do classicismo, temos como referência pedagógica, os autores Fernando Sor, Dionísio Aguado, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi e Mauro Giuliani, entre outros. Dos tratados analisados neste trabalho, o *Méthode pour la Guitare* de Fernando Sor publicado em 1830 e o *Nuevo Método para Guitarra* de Dionísio Aguado publicado em 1843 são os que apresentam algumas partes reflexivas sobre a execução do instrumento e de certa forma contemplam

de maneira mais abrangente a questão da articulação. A presente pesquisa teve como objetivo o estudo da expressividade ao violão através da investigação de conceitos e padrões de articulação presentes nos tratados clássicos de C. Ph. Bach, L. Mozart e J. Quantz e sua aplicabilidade, de forma refletida e argumentada, nos Estudos 1 e 9 do Op.60 de Matteo Carcassi; Estudo 8 de Dionísio Aguado; Estudo 4 do Op.139 de Mauro Giuliani. A metodologia utilizada foi dividida em três etapas: 1 Definição de conceitos relacionados à performance; 2 Análise de Tratados; 3 Aplicação prática.

Concluímos que, embora os tratados de tecla, sopro e arco selecionados para esta pesquisa possuíssem mais informações que os tratados de violão, apenas o tratadista L. Mozart apresenta um número considerável de exemplos de articulação. Observamos também que, em geral, as obras de violão aparentemente oferecem poucas informações relacionadas à articulação, quando comparadas a obras de outros instrumentos. Portanto, o acréscimo de ideias de articulação, derivadas de diferentes tratados, promoveu variações significativas na expressividade das peças selecionadas para esta pesquisa.

## Referências

- Benetti Jr., Alfonso. (2013). Expressividade e performance: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 147-170.
- Ferigato, Arícia M. & Freire, Ricardo D. (2014). Expressividade musical: Um construto de características multidimensionais. *Anais do I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ/UFBA*. p. 81 –87.
- Loureiro, Maurício Alves. (2006). A pesquisa empírica em expressividade musical:métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Revista Opus* 12, p. 07-32
- Scarduelli, Fabio; Fiorini, Carlos Fernando. (2012). A situação atual do ensino do violão no contexto universitário brasileiro. In: Maria Helena Vieira e Armindo Cachada. (Org.). *Pensar a Música*. 1ed. Guimarães (Portugal): Fundação Cultural de Guimarães.
- Scarduelli, Fabio. (2015). Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados. *Anais do XXV congresso da ANPPOM*. Vitória.
- Sloboda, John A. (2007). *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL.

# “Cantando o Imaginário dos Poetas”/ Recital virtual de um madrigal de uma universidade pública do estado do Amazonas

Adroaldo Cauduro

Professor do Curso de Música da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT)  
da Universidade do Estado do Amazonas (UEA)  
acauduro@uea.edu.br

Resumo: “Cantando o Imaginário dos Poetas” traz à cena vídeos no estilo “mosaico” produzidos ao longo da COVID-19 por um madrigal de destacada atuação artística pertencente a uma universidade pública do estado do Amazonas. Esse trabalho visa destacar a relevante produção artística do madrigal em tempos de pandemia do SARS-CoV-2 através da elaboração de vídeos no estilo “mosaico” (EaD). Em tempos de pandemia as atividades do grupo tiveram que ser adaptadas para os meios digitais. Os ensaios ocorreram virtualmente de forma síncrona (ao vivo) através de videoconferências (Google Meet). O sistema EaD foi adotado para a realização das gravações dos vídeos virtuais do grupo. Os vídeos possibilitaram ao grupo participar de vários festivais virtuais de coros nacionais e internacionais. “Cantando o Imaginário dos Poetas” apresenta 5 (cinco) vídeos de poemas musicados: “Canção-Ballet”, “Canção da Noite Alta” e “Canção da Primavera” de Mario Quintana; “Prece” de Fernando Pessoa; e “The Sun went down – no Man looked on” de Emily Dickinson. A produção de novos materiais artístico-culturais (vídeos já citados) e o desenvolvimento de novas estratégias de ensino e aprendizagem em relação ao fazer do canto em grupo a distância são algumas das contribuições do trabalho. Devido ao benefícios do ensino remoto e do ensino a distância no resultado artístico do madrigal, conclui-se que mesmo após a normalização das condições sanitárias, a adoção da forma híbrida ou *blended learning* (TORI, 2009) poderá ser positiva tanto para o processo ensino-aprendizagem quanto para divulgação das performances do grupo à comunidade.

Palavras-chave: Produção artística de um madrigal durante a COVID-19. Vídeos virtuais no estilo “mosaico” de obras musicais corais. Cantando o Imaginário dos Poetas.

## “Singing the Imaginary of Poets”/ Virtual recital of a madrigal of a public university in the state of Amazonas

Abstract: “Singing the Imaginary of Poets” brings to the scene mosaic-style videos produced throughout COVID-19 by a madrigal of outstanding artistic performance belonging to a public university in the state of Amazonas. This work aims to highlight the relevant artistic production of madrigal in times of the SARS-CoV-2 pandemic through the elaboration of videos in the “mosaic” (EaD) style. In times of pandemic, the group's activities had to be adapted to digital media. The rehearsals took place virtually synchronously (live) through videoconferences (Google Meet). The EaD system was adopted for recording the group's virtual videos. The videos enabled the group to participate in several virtual festivals of national and international choirs. “Cantando o Imaginário dos Poetas” presents 5 (five) videos of poems set to music: “Canção-Ballet”, “Canção da Noite Alta” and “Canção da Primavera” by Mario Quintana; “Prayer” by Fernando Pessoa; and “The Sun Went Down – No Man Loked On” by Emily Dickinson. The production of new artistic-cultural materials (videos already mentioned) and the development of new teaching and learning strategies in relation to singing in groups at a distance are some of the contributions of the work. Due to the benefits of remote learning and distance learning in the artistic result of madrigal, it is concluded that even after the normalization of sanitary conditions, the adoption of the hybrid or blended learning form (TORI, 2009) can be positive for both the teaching process. -Learning how to disseminate the group's performances to the community.

Keywords: Artistic production of a madrigal during COVID-19. Virtual videos in the “mosaic” style of choral musical works. Singing the Imaginary of Poets.

### Link para o vídeo da proposta:

<https://youtu.be/GQlkCrMlnb4>

**Assunto:** “Cantando o Imaginário dos Poetas” traz à cena vídeos no estilo “mosaico” produzidos ao longo da COVID-19 por um madrigal de destacada atuação artística pertencente a uma universidade pública do estado do Amazonas. O repertório contempla poemas de poetas como o gaúcho Mario Quintana, o português Fernando Pessoa e a americana Emily Dickinson musicados para coro a capela a 4 vozes.

**Objetivos:** Esse trabalho visa destacar a relevante produção artística do Madrigal em tempos de pandemia do SARS-CoV-2 através da elaboração de vídeos no estilo “mosaico” (EaD).

**Métodos:** Em tempos de pandemia as atividades do grupo tiveram que ser adaptadas para os meios digitais. Os ensaios ocorreram virtualmente de forma síncrona (ao vivo) através de videoconferências (Google Meet) onde foram trabalhados aspectos artístico-musicais como, por exemplo, técnica vocal e afinação, justeza rítmica e melódica, fraseado musical, articulação e pronúncia correta do texto. Nesse sentido, destaca-se o trabalho feito para eliminar problemas de pronúncia dos textos em inglês dos poemas de Emily Dickinson, valendo-se dos livros *The Use of International Phonetic Alphabet in the Choir Rehearsal* (KARNA, 2010) e *Diction for Singers* (WALL, J. et al, 2012). O sistema EaD foi adotado para a realização das gravações dos vídeos virtuais do grupo. Os vídeos foram produzidos a partir de gravações individuais feitas pelos próprios

componentes do Madrigal de forma domiciliar utilizando meios próprios como o telefone celular. Posteriormente esses vídeos individuais foram editados e justapostos no estilo “mosaico”, simulando o canto em grupo das obras. Visando viabilizar a produção destes vídeos individuais, foram elaborados vídeos guias por naipes com as melodias específicas executadas ao piano e com a regência do maestro.

**Resultados:** Os vídeos possibilitaram ao grupo participar de vários festivais virtuais de coros nacionais e internacionais. “Cantando o Imaginário dos Poetas” apresenta 5 (cinco) vídeos de poemas musicados que ainda permanecem inéditos em termos de eventos artísticos: “Canção-Ballet”, “Canção da Noite Alta” e “Canção da Primavera” de Mario Quintana (Cauduro, 1994, p. 26-27, 34-35, 36-37); “Prece” de Fernando Pessoa (Cauduro, 2014, p. 380-382); e “The Sun went down – no Man looked on” de Emily Dickinson (Cauduro, 2020, p. 62-63).

**Contribuições:** A produção de novos materiais artístico-culturais (vídeos já citados) e o desenvolvimento de novas estratégias de ensino e aprendizagem em relação ao fazer do canto em grupo a distância.

**Conclusões do trabalho:** Devido os benefícios do ensino remoto e do ensino a distância no resultado artístico do madrigal, conclui-se que mesmo após a normalização das condições sanitárias, a adoção da forma híbrida ou *blended learning* (TORI, 2009) poderá ser positiva tanto para o processo ensino-aprendizagem quanto para divulgação das performances do grupo à comunidade.

### Referências

- Cauduro, Adroaldo. (1994). *Cantando o Imaginário do Poeta*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.
- Cauduro, Adroaldo. (2014). *Cantando Poetas Ibero-Americanos*. Manaus: Editora Valer.
- Cauduro, Adroaldo. (2020). *Cantando Poetas das Américas: vozes femininas*. Manaus: Editora UEA.
- Karna, Duane R. (Ed). (2010). *The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal*. Toronto: The Scarecrow Press, Inc.
- Tori, R. (2009). *Cursos híbridos ou blended learning*. In: Litto, F. M.; Formiga, M. (Org.). *Educação a distância: o estado da arte*. São Paulo: Pearson Education do Brasil. V.1.
- Wall, J., Caldwell, R., Allen, S., & Galivanes, T. (2012). *Diction for Singers*. 2ª ed. La Vergne: Ingram.

# O nacional e o nacionalista na obra para piano da compositora brasileira Clarisse Leite

Iracele Vera Livero de Souza

Universidade de São Paulo – EMESP  
iracele.livero@gmail.com

Resumo: Este Recital Palestra tem como objetivo apresentar uma seleção de obra para piano da compositora paulistana Clarisse Leite (1917-2003), inserindo-a no contexto do Ensaio sobre a Música Brasileira de Mario Andrade que sedimenta a ideia da criação Nacional e Nacionalista para a música brasileira. Clarisse fez uso do folclore de maneira inconsciente, de maneira original e integrante do espírito total da obra, sem citá-lo diretamente.

Palavras-Chave: Clarisse Leite. Piano. Música brasileira.

## The national and nationalist in the work for piano by Brazilian composer Clarisse Leite

Abstract: This Lecture-Recital aims to present a selection of works for solo piano by the composer Clarisse Leite (1917-2003), inserting her on the context of Mario Andrade's Essay on Brazilian Music. This book consolidates the idea of National and Nationalist creation in Brazilian music. Clarisse appropriates the folklore in a unconscious and original way, as a part of the whole spirit of the work, without citing it directly.

Keywords: Clarisse Leite. Piano. Brazilian Music.

### Link para o vídeo da proposta:

<https://youtu.be/X-fLMGSibcs>

Analisando a posição da música do século XX no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1930 frente ao desenvolvimento internacional, verifica-se que grupos modernistas defendiam com veemência a procura de uma música nacional, combinada ao interesse revivido na expressão nacional, popular e folclórica. Esta tendência conhecida como nacionalista, irá se desenvolver e se concretizar pelo surgimento de compositores preocupados com a comunidade musical, na tentativa de se integrar o artista criador ao meio social, por meio de uma identidade musical especificamente brasileira.

O Ensaio sobre a Música Brasileira, de Mario de Andrade (1893-1945) tendo sido escrito com a intenção de sedimentar uma ideia do que era nacional na música, defendia a pesquisa do folclore como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito para a criação de uma música nacional. Seu discurso extremamente contundente inseriu-se num momento crítico na sociedade brasileira. As preocupações modernistas, de um lado a forte tradição europeia, o gosto musical das elites da Belle Époque que abominava a cultura popular e, por outro a presença marcante dos imigrantes no Brasil, estão presentes no pensamento de Mario de Andrade no que se refere à busca da unidade nacional e sua colocação no universal a partir de sua originalidade.

Nessa obra, Mario de Andrade tentou estabelecer os critérios para a criação artística, como a fundamentação das obras musicais no folclore nacional, seja empregando integralmente, modificando, ou até mesmo inventando melodias folclóricas.

Conforme a musicóloga Marion Verhaalen (2001, p. 70), Mario de Andrade pensava o desenvolvimento da música nacional em cinco estágios (1) Internacional, com uso tradicional das técnicas europeias; (2) Nacional incipiente, consciência de tópicos brasileiros, de formas e harmonias tradicionais; (3) Nacionalista, inspirados em fontes étnicas e folclóricas; (4) Nacional, absorção inconscientes de elementos folclóricos. A música absorve o espírito da música folclórica sem citá-las diretamente; (5) Universal, retorno à preocupação mais internacional, empregando materiais de vanguarda.

Em vários momentos da história da música brasileira encontraremos compositores engajados nesta ideia do nacional.

A compositora paulistana Clarisse Leite (1917-2003), por exemplo, por influência ou não, (sem pode provar aqui), compôs uma série de obras com aproveitamento do folclore brasileiro. Seu contato com Mario de Andrade se deu em 1923, pois frequentava as aulas de História da Música quando esta fazia parte do quadro de professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Compôs durante sua vida cerca de 120 obras e a partir da década de 1960 algumas delas com predomínio de assuntos brasileiros inspirados em fontes folclóricas, as vezes do Nordeste ou do rural paulista.

O repertório selecionado para este Recital Palestra, demonstra uma Clarisse inserida no Nacionalista e no Nacional do Ensaio. O uso inconsciente de elementos folclóricos, sem citá-los diretamente mostra uma

compositora que impôs seu próprio estilo de composição, de maneira original e integrante do espírito total da obra.

O objetivo deste Recital Palestra é apresentar uma seleção de obras que esteja presente neste contexto do emprego do folclore, caracterizado conforme Mario de Andrade de Nacional ou Nacionalista.

### Referências

- Andrade, Mario de. (1962). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins.
- Verhaalen, Marion. (2001). *Camargo Guarnieri. Expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial.
- Souza, Iracele Vera Livero de. (2021). *A obra pedagógica para piano da compositora brasileira Clarisse Leite*. NCKP 2021: The Piano Conference -Virtual. Kingston, New Jersey.



# A utilização dos recursos técnicos solísticos de Hamilton de Holanda como processo criativo

Eduardo Pereira da Costa  
Universidade Estadual de Campinas  
edupereiracosta@gmail.com

**Resumo:** Esta proposta no formato de recital-palestra tem como objetivo explicitar o desenvolvimento de dois arranjos a partir dos recursos técnicos utilizados por Hamilton de Holanda para o bandolim de 10 cordas de maneira solo. O desenvolvimento do processo criativo se deu a partir da pesquisa de mestrado em andamento, que objetiva a análise dos recursos técnicos utilizados por Hamilton. Observou-se nas análises efetuadas que, alguns destes recursos já são utilizados como ferramenta para a elaboração de arranjos em alguns instrumentos harmônicos, enquanto outros foram aprimorados pelo bandolinista. Como apoio teórico, utilizamos os referenciais propostos por Tagg (2003, 2011), Mannis (2014) e Madurell (2019), direcionados aos elementos texturais, aos ciclos de processos criativos e ao processo da recepção da obra, respectivamente. A partir dessas análises, aliada ao estudo laboratorial de performance presente na pesquisa, pudemos extrair e explicitar tais recursos, e utilizá-los como instrumento para a elaboração de dois arranjos solo para o bandolim de 10 cordas.

**Palavras-chave:** Processo criativo; Bandolim 10 cordas; Música instrumental brasileira; recursos técnicos; Hamilton de Holanda

## The use of solo's technical resources from Hamilton de Holanda as a creative process

**Abstract:** This proposal in the format of a recital-lecture aims to explain the development of two arrangements from the technical resources used by Hamilton de Holanda for the 10-string mandolin solo. The development of the creative process took place from the ongoing master's research, which aims to analyze the technical resources used by Hamilton. It was observed in the analyzes that some of these resources are already used as a tool for the elaboration of arrangements in some harmonic instruments, while others were improved by the mandolinist. As theoretical support, we use the references proposed by Tagg (2003, 2011), Mannis (2014) and Madurell (2019), directed to textural elements, cycles of creative processes and the process of reception of the work, respectively. From these analyses, allied to the laboratory performance study present in the research, we were able to extract and explain such resources, and use them as an instrument for the elaboration of two solo arrangements for the 10-string mandolin.

**Keywords:** Creative process; 10-strings mandolin; Brazilian instrumental music; technical resources; Hamilton de Holanda

### Link para o vídeo da proposta:

<https://www.youtube.com/watch?v=JWDpz0WTCU0>

A presente proposta de Recital-Palestra foi desenvolvida a partir de pesquisa em andamento na pós-graduação. Esta, que se propõe a demonstrar a análise de alguns dos recursos técnicos utilizados por Hamilton de Holanda para a performance ao bandolim solo, é apoiada sobre referenciais teóricos desenvolvidos em artigos por Philip Tagg, em “Analisando a Música Popular: teoria, método e prática” (2003) e “Análise musical para ‘não-musos’: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais” (2011); por François Madurell, em “Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra” (2019); e por José Augusto Mannis, em “Processos cognitivos de percepção, análise e síntese atuando no processo criativo: Mímese de Mímese” (2014) – particularmente no tópico “Ciclo de Processos Cognitivos (Percepção, Análise e Síntese) e Invenção”.

Com o suporte dos trabalhos citados, podemos direcionar as análises para um processo que tange à recepção da obra, que segundo Madurell (2019), tem sua construção a partir de áreas distintas, não se restringindo ao da execução da obra. É necessário enfatizar a “escuta repetida” para que haja o julgamento e o entendimento de uma obra: à medida em que uma nova escuta é realizada, novas percepções são geradas, confluindo para um maior entendimento e familiaridade da/com a obra.

No mesmo sentido, no tópico mencionado anteriormente, Mannis (2014) desenvolve a conceituação dos processamentos cognitivos ligados aos ciclos de processos criativos, observados sobre a seguinte ordem de organização: a percepção – recepção dos elementos mínimos do som; a análise – uma segunda etapa, sendo o processamento mental, mesmo que mínimo, das informações percebidas; e por último, a síntese — processo possível de ser realizado somente após as duas primeiras etapas, tendo a informação já recebida, processada, identificada e analisada.

As análises das composições de Hamilton, efetuadas sobre o suporte da “escuta repetida” e do ciclo dos processos cognitivos, direcionados ao processo criativo, resultaram na explanação e descrição dos recursos técnicos, que estão sendo desenvolvidos na dissertação em andamento. Deste modo podemos

analisar como HH aborda os elementos musicais “melodia”, “ritmo” e “harmonia” simultaneamente ao interpretar as composições ao B-10 solístico.

As análises pré elaboradas em conjunto com os apontamentos técnicos de mão direita e esquerda, abertura de acordes, entre outros elementos musicais e extra-musicais, realizados em um estudo laboratorial de performance na atual pesquisa em andamento, resultaram também na elaboração de dois arranjos solísticos para o bandolim de 10 cordas, estes demonstrados no recital da presente proposta.

“Sentimentos nº3- Caminho de Casa” e “Canto de ossanha”, músicas executadas no recital proposto, foram arranjadas para bandolim de 10 cordas solo partindo dos pressupostos teóricos e dos recursos técnicos analisados — estes apresentados e desenvolvidos nas composições executadas de maneira solo por Hamilton de Holanda, dentre outros recursos que já se nota a utilização em instrumentos harmônicos distintos. A primeira composição foi elaborada pelo autor desta proposta e pesquisa, apresentando uma fricção de musicalidades entre o gênero choro e o bolero. A segunda composição, de autoria de Baden Powell e Vinícius de Moraes, é classificada como uma vertente do gênero musical samba, um “afro- samba”.

### Referências

- Madurell, François. (2019). Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra: In: Chueke, Zelia. *Leitura, Escuta e Interpretação*. UFPR.
- Mannis, José Augusto. (2014). Processos cognitivos de percepção, análise e síntese atuando no processo criativo: Mímese de Mímese. In: *Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina*. Londrina-PR.
- Tagg, Philip. (2003). Analisando a Música Popular: teoria, método e prática. *Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. V. 14 – n. 23 – pp. 5-42. Dezembro.
- Tagg, Philip. (2011). *Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais*, Belo Horizonte, n.23.

# Na Pancada da Rabeca: cocos de embolada em versão instrumental

Luiz Henrique Fiaminghi

UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina  
PPGMUS – Programa de Pós-graduação  
lhfiaminghi@yahoo.com.br

Resumo: A *viagem etnográfica* de 1928/29 à Paraíba, Pernambuco e R. G. do Norte realizada por Mário de Andrade resultou em uma vasta coleção de melodias colhidas e anotadas diretamente dos cantadores pelo musicólogo. De todos os gêneros registrados, os *cocos* destacaram-se tanto pelo número (cerca de 275) quanto pela importância dada a eles por Mário. Seu principal informante foi o embolador de coco Chico Antônio, descrito por Mário como exemplo da musicalidade dos cantadores. Esta pesquisa centraliza-se em dois desses cocos – “Boi Tungão” e “Tatá Engenho Novo” – e sua transposição para a rabeca desacompanhada. O processo de transcrição de melodias cantadas em uma prática que muitas vezes é improvisada e baseada sobretudo no ritmo das palavras e na metrificação da cantoria para um instrumento de corda friccionada, mostrou-se especialmente fértil do ponto de vista rítmico. Para tanto, utilizou-se recursos idiomáticos do instrumento, como o auto-acompanhamento por meio de claves rítmicas características do coco e de *schemattas* harmônicas como a *romanesca* adicionada à linha do baixo, entendendo-se o coco como uma variação ao estilo das *variations upon a ground* típicas do repertório violinístico do séc. XVII

Palavras Chave: Rabeca; Mário de Andrade; Chico Antônio; Cocos; Transcrição

## In the rabecas' stroke: cocos de embolada in instrumental version

Abstract: Mário de Andrade's ethnographic trip to Paraíba, Pernambuco and R. G. do Norte in 1928/29 resulted in a vast collection of melodies annotated directly from the *cantadores* by the musicologist. Of all the registered genres, the *coco* stood out both for their number (c. 275) and for the importance given to them by Mário himself. His main informant was the *embolador de coco* Chico Antônio, described as an example of the *cantadores'* musicality. This research focuses on two of these *cocos* – “Boi Tungão” and “Tatá Engenho Novo” – and their transposition to the Brazilian fiddle. This process departs on melodies that were often improvised and based above all on the rhythm of the words and the metric of the poem. The transposition for an unfretted and bowed solo instrument, that could be called “transcreation” accordingly to the literature, proved to be especially fertile from a rhythmic point of view. Therefore, idiomatic language of the instrument were used, such as self-accompaniment through rhythmic *claves* (*tresillo*), characteristic of the *coco*, and the use of harmonic *schemattas* such as the *romanesca* added to the bass line, understanding the *coco* as a variation form such as the “Variations upon a Ground” typical of the violin solo repertoire of the XVIIth century

Keywords: *Rabeca*; Mário de Andrade; Chico Antônio; *cocos*; *Transcreation*.

## Link para o vídeo da proposta:

<https://youtu.be/74BJRoM3utA>

Mário de Andrade em sua viagem etnográfica de 1928/29 recolheu diretamente de artistas populares e emboladores de coco cerca de 275 peças deste gênero, dos quais 52 cocos tiveram como informante o célebre coqueiro Chico Antônio. O próprio nome do seu livro sobre a musicalidade do Nordeste – *Na Pancada do Ganzá* – é uma forma de homenagem a Chico Antônio (Travassos, 2010). Este projeto deixado inconcluso por Mário, foi publicado postumamente por Oneyda Alvarenga em dois livros: *Os Cocos* (1984) e *As Melodias do Boi e outras peças* (1987).

Os dois cocos apresentados aqui em uma composição instrumental para rabeca solo foram extraídos destes livros. *Boi Tungão* (1987, pp. 85–86) e *Tatá Engenho Novo* (1984, pp. 108–109) são mencionados em vários momentos por Mário como exemplos da musicalidade de Chico Antônio e de suas capacidades excepcionais como improvisador e performer.

No ensaio *A Literatura dos cocos*, publicado em 1928, Mário de Andrade analisa vários aspectos dos cocos e destaca sua importância para a abordagem de questões rítmicas. Não é somente a questão rítmica que chamou a atenção do musicólogo. Ele se interessou também pela disputa entre coro e solista, o canto coletivo do coral e o virtuosismo subjetivo do solista, e viu nestas fórmulas dialógicas uma fonte para os compositores de música instrumental. Mário diz:

Sob o ponto-de-vista exclusivamente musical, o coco tem um interesse enorme. [...] Pela variedade com que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também. [...] Nos refrãos expressivos dos cocos e mesmo nas estrofes de alguns os nossos compositores têm muito de que se aproveitar, se quiserem normalizar na música artística, uma expressividade musical psicológica de caráter brasileiro (Andrade, 1984, p. 365)

A transcrição (Nóbrega, 2006) destes cocos para a rabeca procurou explorar dentro do idiomatismo instrumental esses aspectos, a gestualidade e os movimento do arco que podem ser caracterizados como Padrões Acústicos Mocionais, conforme a teoria de John Baily, estudada por Linenburg (2017). Enfatiza as particularidades do instrumento que tem a capacidade de, ao mesmo tempo, tocar a melodia e o acompanhamento rítmico com a clave do *tresillo* (3+3+2) através de *drones* e *schemattas* harmônicas produzidas pelos toques em cordas duplas. Foi utilizada uma rabeca construída pelo rabequeiro Nelson da Rabeca com afinação em *scordatura* (Mi 2; Si 2; Mi 3; Sol# 3), ou seja, uma afinação fora do padrão usual de quintas justas. A afinação em *scordatura* foi um recurso instrumental amplamente utilizado pelos violinistas do séc. XVII.

Outros recursos técnicos empregados se espelham também em técnicas instrumentais do séc. XVII como as maneiras de segurar o instrumento, posicionado contra o peito, abaixo da clavícula, e a maneira de segurar o arco, com o polegar apoiado abaixo da crina, de forma a proporcionar um maior controle rítmico do arco. Além disso, foram utilizadas diminuições melódicas características das *Divisions upon a Ground* do período. Deste modo, a rabeca brasileira é utilizada como um elo de ligação com o violino pré-moderno.

### Referências

- Andrade, Mário de. (1987). *As Melodias do Boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo.
- Andrade, Mário de. (1984). *Os Cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo.
- Andrade, Mário de. (2020). *Ensaio sobre Música Brasileira [1928]*. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. Edusp, Editora da Universidade de São Paulo.
- Linenburg, Jorge. (2017). *As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade: uma abordagem prática*. Quebra-ventos: modos de fazer, Edição. Florianópolis, SC.
- Nóbrega, Thelma Médici. (2006). *Transcrição e hiperfidelidade*. Cadernos de Literatura em Tradução, n. 7, p. 247-255, USP.
- Travassos, Elizabeth. (2010). *Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada*. Revista IEB-USP, pp. 13-40, São Paulo.

# Variações sobre o Tresillo: subdivisões aplicadas à bateria através de superimposição rítmica, modulação métrica e reestilização da clave

Eduardo Cabrera Nali

Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
edu.nali@gmail.com

Cleber da Silveira Campos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: Por ser um tipo de clave (timeline) fortemente presente na música tanto africana quanto das américas, o tresillo foi escolhido como eixo principal dos estudos dessa pesquisa, na qual se faz o uso de superimposição rítmica sobre cada uma de suas notas características, assim alterando suas subdivisões com o intuito de obter padrões rítmicos alternativos aos tocados tradicionalmente. Também é utilizada a reestilização da clave para adequação à métricas ímpares e, conseqüentemente, modulações métricas que permitam que o tresillo seja tocado em pulsações diferentes, porém, no mesmo intervalo de tempo. O foco da pesquisa é na implementação desses conceitos nos ritmos brasileiros aplicados à bateria. Após uma revisão bibliográfica sobre o assunto, foram utilizados em duas obras musicais quatro exemplos de subdivisão por superimposição rítmica, duas reestilizações da clave e uma modulação métrica, com a finalidade de empregar na prática os conceitos estudados. Como resultado, foi possível perceber que o uso das superimposições rítmicas sobre as notas do tresillo e as reestilizações da clave trazem diversas possibilidades de desenvolvimento rítmico além do tradicional, contribuindo tanto para arranjos, interpretação e também para a improvisação sobre a obra musical escolhida.

Palavras-chave: bateria, clave, superimposição rítmica, modulação métrica, música instrumental brasileira

## Tresillo variations: subdivisions on the drum set through rhythmic superimposition, metric modulation and restyling of clave

Abstract: Because it is a type of clave (timeline) strongly present in both African and American music, tresillo was chosen as the main axis of the studies in this research, in which rhythmic superimpositions are used on each of its characteristic notes, thus, changing its subdivisions in order to obtain rhythmic patterns alternative to those played traditionally. The restyling of clave is also used to adapt it to odd meters and, consequently, metric modulations that allow the tresillo to be played at different tempos, however, in the same time interval. The focus of this research is on the implementation of these concepts in Brazilian rhythms applied to the drum set. After a literature review on the subject, four examples of subdivision by rhythmic superimposition, two clave restyles and a metric modulation were used in two musical pieces, in order to put the studied concepts into practice. As a result, it was possible to notice that the use of rhythmic superimpositions on tresillo notes and the restyling of clave bring several possibilities of rhythmic development beyond the traditional, contributing to arrangements, to interpretation and also to improvisation on the chosen musical piece.

Keywords: drum set, clave, rhythm superimposition, metric modulation, Brazilian instrumental music

### Link para o vídeo da proposta:

[https://youtu.be/l1MGxOfaR\\_U](https://youtu.be/l1MGxOfaR_U)

Segundo Sandroni (2001) e Napolitano (2019), as matrizes formadoras do tresillo vieram da África e se alastraram pelas Américas devido ao tráfico de escravos. Aproveitando sua popularidade, foram utilizadas variações sobre ele com o objetivo de demonstrar a manipulação de suas subdivisões a partir da superimposição rítmica<sup>1</sup> (Stuart, 2009) aplicada aos ritmos brasileiros na bateria.

Num segundo momento, juntamente com a modulação métrica<sup>2</sup> (Carter, 1997), reestilizou-se a *clave* para sua respectiva adequação à métricas ímpares, permitindo o *tresillo* ser tocado em pulsações diferentes, porém, num mesmo intervalo de tempo.



Fig. 1 - Tresillo

Se considerarmos apenas os ataques das três notas do *tresillo* como sons de durações curtas e definidas (ex. os sons da clave da música cubana) e desconsiderarmos suas respectivas durações, assume-se que existe uma grande quantidade de "espaço" entre cada uma das notas e que poderia ser preenchido e manipulado baseado na sobreposição de diferentes figuras rítmicas, por exemplo.

A partir disso, torna-se possível manipular o espaço entre as notas da *clave*, alterando assim sua subdivisão. Deste modo, a metodologia desta pesquisa partiu das possibilidades de associar e subdividir cada uma das notas da *clave* (vide figura 1), através da superimposição rítmica, a qual é obtida pela sobreposição de quiálteras.

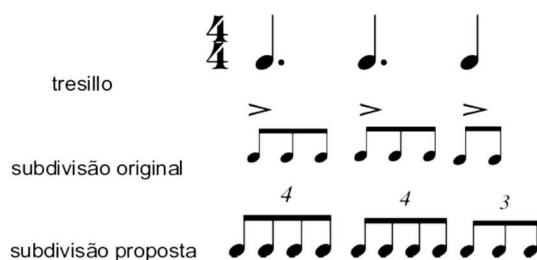


Fig. 2 - Exemplo da sobreposição de quiálteras ao tresillo.

Embasado na figura 2, temos a subdivisão original do *tresillo* que é composta por oito colcheias divididas em três, três e duas. Apoiado nisso, com o uso da superimposição rítmica, é possível chegar a uma subdivisão de onze tempos, sendo divididos em quatro, quatro e três. Baseado esse raciocínio, destacam-se as duas obras apresentadas neste recital palestra, além de outras formas de superimposição rítmica associadas a cada nota do *tresillo*.

Outra técnica utilizada na pesquisa e presente na segunda música do vídeo foi a de reestilização da *clave*. Primeiramente, foi adicionada mais uma nota (semínima) no padrão do *tresillo* para obter o compasso de cinco por quatro. Em seguida, é utilizada a superimposição rítmica para transformar a intenção de cinco por quatro em sete por quatro. A partir daí, o *tresillo* é novamente reestilizado, sendo agrupado de maneira que a nota “extra” da *clave* agora equivale a uma semínima pontuada. Seguidamente, é aplicado o conceito da superimposição rítmica para obter uma intenção de compasso de onze tempos. Através de uma modulação métrica, chega-se à *clave* original do *tresillo*, que ocupa o mesmo intervalo de tempo da métrica ímpar. Posteriormente, faz-se o caminho reverso e a música termina na métrica do tema inicial, cinco por quatro.

Como resultado, é possível perceber que o uso da superimposição rítmica sobre as notas do *tresillo* e as reestilizações da *clave* trazem diversas possibilidades de desenvolvimento rítmico além do tradicional, com contribuições tanto para arranjos, interpretação e improvisação sobre a obra musical escolhida.

## Referências

- Napolitano, M. (2019). Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas. n. 123. *Revista USP* (p. 45-58). São Paulo.
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- Carter, E. (1997). The Time Dimension in Music. In: Jonathan W. Bernard (Editor). *Collected Essays and Lectures 1937-1995* (p. 226) Rochester: University of Rochester Press.
- Stuart, R. (2019). *The Rhythm Book: Superimposition and Subdivision, metric modulation, feel modulation, and displacement*. New York, Rhythm and Dues.

<sup>1</sup> Stuart (2019) descreve superimposição rítmica da seguinte maneira: imagine um espaço de tempo dividido por potências de dois, a fim de criar uma grade (unidade de duração rítmica). A superposição rítmica ocorre quando as notas caem em uma grade diferente desta. Ele ainda usa a tercina para explicar esse procedimento, onde três notas de igual duração preenchem o lugar de duas notas de, também, durações idênticas.

<sup>2</sup> Segundo Carter (1997), a modulação métrica é um procedimento no qual cada tempo de pulsos segue de maneira ordenada entre os diferentes compassos.

# A música em compasso ímpar: Nenê e seu processo de estilização dos tradicionais ritmos brasileiros

Thiago Camargo Rojo Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
thiagorojo@gmail.com

Cleber da Silveira Campos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: A presente pesquisa tem por objetivo identificar a estilização e originalidade na execução de ritmos brasileiros em métrica ímpar, mais especificamente no samba e no frevo, presentes no processo criativo do baterista Nenê. Será apresentada uma discussão sobre os ritmos citados anteriormente e suas variações de acordo com a performance do músico, a fim de comparar como Nenê executa tais ritmos em métrica ímpar. Realcino Lima Filho, conhecido como “Nenê”, é um músico de grande prestígio. Próximo dos seus 60 anos de carreira, Nenê possui um currículo e experiência musical de destaque no âmbito da música instrumental brasileira. Até o presente momento realizamos a transcrição, execução e análise de duas músicas de Nenê: “O contorno da cidade”, um samba em compasso ternário e o “Sete na praça”, um frevo em compasso de sete tempos. Foram transcritos os temas e suas reexposições. Observamos a criatividade do músico a cada compasso executado, suas ideias de acompanhamento nunca se repetem literalmente, mesmo sendo tocadas sobre um mesmo ostinato. Nenê demonstra tocar de forma mais “solta”, “melódica”, evitando o lugar comum dos padrões pré-estabelecidos de cada gênero.

Palavras-chave: Métrica ímpar. Estilização. Ritmos brasileiros. Bateria. Nenê.

## Music in odd meters:

### The stylization process of “Nenê” in traditional Brazilian rhythms

Abstract: This research aims to identify a possible stylization and originality from the execution of Brazilian rhythms in odd metrics, more specifically in samba and frevo, present in drummer Nenê's creative process. We also intend to present a discussion about the rhythms: samba and frevo, and their variations according to the musician's performance, in order to compare how Nenê performs these rhythms in odd metrics. Realcino Lima Filho, known as “Nenê”, is one of the most renowned drummers in Brazil, accompanied by musicians such as Hermeto Paschoal and Egberto Gismonti. With nearly 60 years of career, Nenê has an outstanding musical curriculum and experience in the field of Brazilian instrumental music. Always looking to improve with respect to musical practice, the musician is constantly changing. To date, we have transcribed, performed and analyzed two songs by Nenê: “O contorno da cidade”, a samba in a ternary measure and “Sete na Praça”, a frevo in a seven beat, both from the Suite Curral album D'el Rey, 1997. The themes and their respective re-exhibitions were transcribed. The musician's creativity is observed at each bar played. Nenê uses all his instrument to “orchestrate” his accompaniment, where each bar is unique, his accompaniment ideas are never literally repeated, even when they are played over the same ostinato. Nenê demonstrates playing in a more “loose” way, as if she were melodically following her peers, escaping from the commonplace of the pre-established patterns of each genre.

Keywords: Odd Metrics. Stylization. Brazilian Rhythms. Drums. Nenê.

### Link para o vídeo da proposta:

[https://youtu.be/2ShoQ\\_N6Gyk](https://youtu.be/2ShoQ_N6Gyk)

Nenê é um dos bateristas mais renomados do Brasil, acompanhou músicos como Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti. Com a vasta bagagem adquirida em sua carreira musical gravou quinze discos, todos de sua autoria como compositor e arranjador. Além de suas composições, Nenê documentou em seus quatro métodos de bateria os mais tradicionais ritmos do Brasil, demonstrando como adaptou tais ritmos para o instrumento ao longo de sua trajetória musical.

Com quase 60 anos de carreira, Nenê possui um currículo e experiência musical de destaque no âmbito da música instrumental brasileira. Sempre buscando se aprimorar com relação à prática musical, o músico está em constante mudança, como explica Guilherme Marques (2020):

Percebemos, ao longo de sua trajetória, diversos momentos propícios à estabilidade e acomodação: Nenê poderia ter se estabelecido como sideman nos anos 1970, a partir de suas experiências com Elis Regina e Milton Nascimento, mas preferiu (ou as circunstâncias o empurraram) para a mudança (o movimento); se engajou nos trabalhos de Hermeto e Egberto no momento em que ambos alcançavam grande reputação no país e no exterior, fixando e estabelecendo seus grupos regulares, novamente Nenê preferiu (ou as circunstâncias do momento o impeliram) o movimento. (Marques, 2020, p. 122)

Acreditamos ser relevante o desenvolvimento de nosso trabalho, não somente em se tratando de buscarmos compreender o processo de estilização do baterista Nenê e sua originalidade em relação a bateria frente aos ritmos brasileiros, mais especificamente na performance dos ritmos de samba e frevo em métrica ímpar, mas também contribuirmos para pesquisas futuras no campo da bateria brasileira, na qual ainda se percebe uma escassez de trabalhos que tratam do assunto. No entanto, verificamos uma crescente preocupação associada ao tema nos últimos anos, como podemos perceber a partir do desenvolvimento de pesquisas que tomamos como base para a nossa análise.

Pretendemos identificar uma possível estilização e originalidade a partir da execução de ritmos brasileiros em métrica ímpar, mais especificamente no samba e no frevo, presentes no processo criativo do baterista Nenê. Apresentar uma discussão sobre os ritmos: samba e frevo, e suas variações de acordo com a performance do músico, a fim de comparar como Nenê executa tais ritmos em métrica ímpar.

Para isso, até o presente momento realizamos a transcrição, execução e análise de duas músicas de Nenê: “O contorno da cidade”, um samba em compasso ternário e o “Sete na praça”, um frevo em compasso de sete tempos, ambas do álbum *Suite Curral D’el Rey*, de 1997. Foram transcritos os temas e suas respectivas reexposições.

Observa-se a criatividade do músico a cada compasso executado. Nenê utiliza todo seu instrumento para “orquestrar” seu acompanhamento, cada compasso é único, suas ideias de acompanhamento nunca se repetem literalmente, mesmo sendo tocadas sobre um mesmo ostinato. O músico utiliza-se de variações rítmicas e melódicas em seu instrumento, sempre surpreendendo a expectativa do ouvinte. Nenê demonstra tocar de maneira mais “solta”, como se estivesse acompanhando melodicamente seus pares, fugindo do lugar comum dos padrões pré-estabelecidos de cada gênero.

## Referência

Marques, G. (2020). *Estilo e identidade musical: um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.



# *Timeline Piano: Uma aplicação das séries rítmicas de José Eduardo Gramani no piano popular*

César de Almeida Braga

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
cesarbr777@gmail.com

Resumo: Este trabalho parte da hipótese de que as timelines e ostinatos retirados das séries rítmicas dos livros 'Rítmica' e 'Rítmica Viva' de José Eduardo Gramani servem como elemento para a composição de estudos técnicos, temas e arranjos de standards, visando a formação do pianista popular do século XXI. A metodologia da pesquisa inicia-se pelo levantamento bibliográfico de estudos comparativos entre Gramani e epistemologias providas da etnomusicologia da música africana e de práticas rítmicas musicais do século XX; a análise das séries para retiradas de timelines e ostinatos destinados à realização de exercícios rítmicos polimétricos com o corpo e ao piano, assim trabalhando a consciência do pulso e dissociação rítmica preconizada por Gramani; composição de estudos musicais para piano e uma performance de "Garota de Ipanema" baseada em timeline retirada da série 2-1. O objetivo desta pesquisa é contribuir com uma aplicação do elemento rítmico proposto por Gramani no campo da música popular. Por fim, buscamos atestar que o trabalho de Gramani pode levar o/a musicista ao afloramento e desenvolvimento da criatividade e a um fazer musical individualizado, introduzindo-os a conceitos rítmico-musicais contemporâneos e fortemente capacitando-os para a performance no século XXI.

Palavras-chave: Gramani, timeline, piano popular.

## *Timeline Piano: An application of José Eduardo Gramani's rhythmic series in popular piano*

Abstract: This work based on the hypothesis that the timelines and ostinatos taken from the rhythmic series in the books 'Rítmica' and 'Rítmica Viva' by José Eduardo Gramani can yield elements for the composition of technical etudes, themes and arrangements of popular standards to be interpreted, envisaging popular pianists of the 21st century. The methodology of this research starts by carrying out a bibliographic survey of comparative studies between Gramani and African music epistemologies researched by ethnomusicologists, as well as rhythmic musical practices of the 20th century. Also, analysis of series for acquisition of timelines and ostinatos to perform polymetric rhythmic exercises with the body and at the piano with the aim of enhancing our pulse conscience and practicing of 'rhythmic dissociation' preconized by Gramani; composition of musical etudes for piano and a performance of "Girl from Ipanema" based on a timeline taken from series 2-1. The objective of this research is to contribute with an application of the rhythmic element proposed by Gramani in the field of popular music. Finally, we wish to attest that Gramani's work can lead artists to the emergence and development of creativity with such individualized musical playing, in turn introducing them to contemporary rhythmic-musical concepts and strongly empowering them to the performance in the XXI century.

Keywords: Gramani, timeline, popular piano.

### **Link para o vídeo da proposta:**

<https://youtu.be/UfvcCsdGC0o>

*Timeline Piano* é uma aplicação de timelines e ostinatos retirados das séries rítmicas desenvolvidas por José Eduardo Gramani em seus livros 'Rítmica' e 'Rítmica Viva' na composição de peças para estudo e performance do piano popular. Timeline é "um ponto de referência constante sobre o qual as estruturas de frase de uma canção, assim como a organização métrica linear de frases, são guiadas" (Nketia, 1963 apud Ribeiro, 2017, p. 104). As timelines são cíclicas, repetitivas e invariáveis. Ostinato é um tipo de frase ou ritmo curto e constante, que faz contraponto à timeline, perturbando e cruzando-a, criando defasagem, o que é próprio de uma estrutura polimétrica (Ribeiro, 2017). Gramani escreveu seus cadernos de estudo no final do século XX inovando com exercícios que são compatíveis a essas características da rítmica africana, além da estruturação aditiva de Stravinsky e de princípios epistemológicos da consciência do pulso e da fisiologia do ritmo em Dalcroze e Gelewski (Fiaminghi, 2018; Frigery, 2018). Atualmente, as principais aplicações de Gramani estão na área da educação e encontram-se escassas em composição e performance, sobretudo na área da música popular. Coelho fez uso de timelines gramanianas, a exemplo de seu álbum Colagens (2007) e tese de doutorado 'Suíte I Juca Pirama' (2008). Entretanto, são poucas as ações que se apropriam de timelines dessa espécie por parte de pianistas populares, a despeito da profícua prática de improvisação de arranjos e solos em tempo real estimulado por um tema, harmonia ou ritmo. Ainda mais, a proposta de criação utilizando suas séries parte do próprio Gramani, cuja visão perpassa o treinamento da leitura rítmica, mirando o afloramento da sensibilidade e criatividade do praticante, a exemplo de sua recomendação: "componha melodias utilizando a série ou elementos dela" (Gramani, 2010, p. 18). Em vista

disso, cremos que o conceito de timeline gramamiana como modeladora do tempo musical que prescindir da noção do metro pode equipar o pianista com um arcabouço de epistemologias e práticas condizentes aos aspectos rítmicos do século XX. No seguimento apresentado em vídeo, serão demonstradas ações que trabalham o primeiro período (ou frase) da série 2-1 de Gramani através de exercícios e estudos percussivos para o corpo e para piano, passando por um estudo técnico e terminando com a performance da canção “Garota de Ipanema” de A. C. Jobim. Concluindo, nosso objetivo é oferecer uma pequena contribuição de aplicação criativa de alguns aspectos da rítmica de Gramani, a fim de que possamos ver sua força, não apenas para o desenvolvimento do músico, mas também para seu processo criativo e interpretativo. Assim, revelar-se-á uma perspectiva revolucionária do seu método: um instrumento de equilíbrio entre disciplina e liberdade, atestando que as timelines retiradas das séries de Gramani não são apenas compatíveis, mas relevantes e impactantes para o fazer musical a caminho da performance do século XXI.

## Referências

- Coelho, M. (2005). *Colagens* [Album].
- Coelho, M. P. (2008). *Suíte I Juca Pirama: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller*. [Thesis, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284054>.
- Fiaminghi, L. H. (2018). O (anti-)método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional. *Opus*, 24(3), 92-119.
- Frigery, A. M. (2018). Divertimentos: A presença do jogo na rítmica de José Eduardo Gramani. *Percepta – Revista de Cognição Musical*, 6(1), 35-46.
- Gramani, J. E. (2008). *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo*. (2nd ed.). Editora da UNICAMP.
- Gramani, J. E. (2010). *Rítmica*. (4th ed.). *Perspectiva*.
- Ribeiro, B. G. T. (2017). *Do tactus ao pulso: a rítmica de Gramani na confluência do tempo sentido e medido*. [Dissertation, Universidade do Estado de Santa Catarina]. Programa de Pós-graduação em Música. <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000026/0000262c.pdf>.

---

APRESENTAÇÕES MUSICAIS  
Programas

*Página intencionalmente em branco.*

## Concerto em Homenagem a Ricardo Lobo Kubala (1967-2021)

Produção: Sonia Ray e Eliane Tokeshi  
Edição Final: Sonia Ray



Docente no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho' (UNESP) na área de performance. Graduiu-se pela Faculdade Santa Marcelina. Realizou curso de aperfeiçoamento na Academia da Filarmônica de Berlim, Alemanha (bolsista da Sociedade Vitae) e na Escola Superior de Música de Karlsruhe, Alemanha (bolsista do DAAD e da CAPES). Obteve os títulos de Mestre e de Doutor em Música na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atuou como 1º violista da Orquestra Solistas do Brasil (prêmio APCA - Melhor Conjunto de Câmara em 1995) e como membro do Quarteto de Cordas de São José dos Campos (prêmio APCA - Melhor Conjunto de Câmara 1997). Foi convidado a compor a orquestra de câmara Solistas de Trondheim (Noruega), apresentando-se em vários países da Europa e Estados Unidos, além de participar, como integrante deste conjunto, de gravação de CD pelo selo Deutsche Grammophon (prêmios Amadeus Music Award e Golden Harmony Award, em 2000). Integrou grupos como a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, a Orquestra de Câmara de Blumenau, e, como 1 violista, a Orquestra de Câmara da Universidade Luterana de Porto Alegre. Como membro do Núcleo Hespérides, que se dedica à pesquisa e divulgação da música das Américas, participou de gravação do CD 'Sons das Américas' (selo SESC) em 2012. Foi professor na Faculdade Santa Marcelina e na Universidade de São Paulo (USP/Campus de Ribeirão Preto). Com frequência tem lecionado em festivais, como os de Campos de Jordão, Londrina e Gramado, e ministrado master classes em universidades.

### PROGRAMA

#### CONCERTO PARA OBOÉ E VIOLINO EM DÓ MENOR BWV 1060

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Adagio*

Arnulf Johansen, oboé solo

Renata Kubala, violino solo

Sigrid Stang e Tora Stølan Ness, violinos

Ragnhild Torp, viola

Marit Aspås, cello

Rolf Hoff Balzersen, contrabaixo

#### PARTITA PARA FLAUTA EM LÁ MENOR BWV 1013

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Sarabande*

Lucas Robatto, flauta

#### CONCERTO EM SOL MAIOR PARA VIOLA E ORQUESTRA TWV 51:G9

Georg P. Telemann (1681-1767)

*Largo*

Solo: Giovanni Melo, Victoria Liz  
 Vla1: Mariana Costa Gomes, Guilherme Cardoso Bonfim  
 Vla2: Evandro Ferreira, Pedro Visockas  
 Vla3: Jennifer Cardoso, Rafael Videira  
 Vla4: Francismar Augusto, Daniel Isaías Fernandes

*Andante*

Solo: Bruno Rocha Prado, Flórence Suana, Leonardo Marchioli  
 Va1: Renan Sardelari, Bárbara de Souza, Gustavo Bimbatti  
 Va2: Géssica Sant'Ana, Guilherme de Carvalho  
 Va3: Washington Couto, Guilherme Santana  
 Va4: Nicoli Martins, Vitor Coelho, Moisés Gabriel, Eric Licciardi

**Edição de áudio e vídeo:** Gustavo Bimbatti; **Produção:** Giovanni Melo, Bárbara de Souza, Flórence Suana, Renan Sardelari e Pedro Visockas.

**Nota:** As gravações foram feitas na residência de cada participante — toda(o)s ex-aluna(o)s de Ricardo Kubala — em maio/junho de 2021.

**CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA**

Henrique Oswald (1852-1931)

*Molto Allegro*

Nahim Marun, piano; Ligia Amadio, regente  
 Orquestra Filarmonica de Montevideo

**CHORO DE NINAR**

Swami Jr. (1958-)

**Quintal Brasileiro**

Luis Amato e Esdras Rodrigues, violinos  
 Emerson di Biaggi, viola  
 Adriana Holtz, cello  
 Ney Vasconcelos, contrabaixo

**QUASI PASSACAGLIA (2021)**

Antonio Celso Ribeiro (1963-)

Sonia Ray, contrabaixo e voz

**TRÊS PEÇAS PARA VIOLINO E VIOLA (2003)**

Silvio Ferraz (1959-)

**Arcos para Giacometti**

Eliane Tokeshi, violino e Ricardo Kubala, viola

**ÁGUA E VINHO**

Egberto Gismonti (1947-)

Fábio Presgrave, violoncelo e Joana Hollanda, piano

**INVERNO PORTENHO**

Astor Piazzolla (1921-1992)

Fatima Corvisier e Fernando Corvisier, piano

**DUO PARA VIOLINO E VIOLA**

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

*Adagio*

Eliane Tokeshi, violino e Ricardo Kubala, viola

**SONATA OP. 11 N. 4 PARA VIOLA E PIANO**

Paul Hindemith (1895-1963)

*Fantasia*

Ricardo Kubala, viola e Cristina Gerling, piano

**MOVIOLA PARA VIOLA SOLO (2019)**

Alexandre Lunsqui (1969-)

Ricardo Kubala, viola

# CONCERTO 1

## Trombone e Piano Brasileiros

Fábio Carmo Plácido  
Universidade do Estado do Amazonas - UEA  
fcsantos@uea.edu.br

Filipe dos Santos Alexandrino  
Universidade do Estado do Amazonas - UEA  
alexandrino.piano@gmail.com

O recital “Trombone e Piano Brasileiros” tem como objetivo divulgar o processo colaborativo entre trombone e piano. Com ênfase no repertório brasileiro e a fim contribuir com a propagação do repertório erudito-popular para os instrumentos em questão, os autores buscam que a produção do conteúdo artístico ocorra através de uma verdadeira colaboração entre eles, primando por uma fusão entre o instrumento de tecla e o instrumento de metal, a fim de desconstruir a figura do pianista acompanhador ou correpetidor, em prol da construção da figura do pianista enquanto artista colaborador, buscando, deste modo, fomentar uma mudança de paradigma no fazer musical camerístico do século XXI.

### PROGRAMA

**INTRODUÇÃO E/AO DESAFIO (1988)**  
E. Villani- Côrtes (1930)

**GIZELLE (1983)**  
José Ursicino da Silva “Duda” (1935)

### Duo Invenções

Antonio Carlos Guimarães  
Universidade Federal de São João del Rei - UFSJ  
acguima@ufsj.edu.br

Isabele Alves  
isabelealvesguimaraes@gmail.com

O Duo Invenções vem produzindo durante a pandemia um repertório específico para veiculação em plataformas digitais. Optamos por obras de curta duração para facilitar a escuta em qualquer momento da vida cotidiana e exploramos a intermedialidade nos nossos vídeos. Isto vem ao encontro da temática do congresso uma vez que o produto artístico final se adequa ao hábito atual do ouvinte de vivenciar música através de aparelhos portáteis durante os afazeres do cotidiano. O repertório é escolhido, adaptado ou arranjado para flauta e violoncelo pelo próprio Duo. As Invenções para cravo do compositor J.S. Bach se adaptam naturalmente à formação do Duo mas proporcionam uma escuta diferente devido aos timbres e recursos expressivos da flauta e do violoncelo. O repertório de música brasileira, tanto o choro quanto o repertório de música nacionalista de concerto para o piano, vem também se mostrando bastante adaptável para a formação. O choro nos dá a possibilidade de criarmos um baixo e pequenos improvisos através das cifras. Neste repertório apresentado a única obra escrita especificamente para flauta e violoncelo é a Serenata de Raul Dávila.

## PROGRAMA

**LUA BRANCA** \*(1912)  
Chiquinha Gonzaga (1847-1935)

**PRELÚDIO PARA UMA ÁRVORE CAÍDA** \*(1989)  
Altino Pimenta (1921-2003)

**INVENÇÃO Nº1 EM DÓ MAIOR**\* (1723)  
**INVENÇÃO Nº4 EM RÉ MENOR**\* (1723)  
**INVENÇÃO Nº9 EM FÁ MENOR**\* (1723)  
**INVENÇÃO Nº13 EM SOL MENOR**\* (1723)  
J. S. Bach (1685 – 1750)

**SERENATA** (2020)  
Raul Dávila (1961 - )

**CARINHOSO**\* (c.1917)  
Pixinguinha (1897-1973)

\*Obras transcritas e arrançadas para flauta e violoncelo pelo Duo Invenções



## CONCERTO 2

### Estilos ponteado e misto no repertório de cordas dedilhadas do século XVI e XVII

Dagma Cibele Eid

Unesp  
dagma.eid@unesp.br

O repertório faz referência à evolução técnico-musical dos instrumentos de cordas dedilhadas e o contato do intérprete e do público com réplicas dos instrumentos originais. No século XVI o estilo ponteado (dedilhado) era o ideal para dar conta da música caracterizada pelo contraponto e entrelaçamento de vozes, presente nas fantasias e diferencias para vihuela. No fim do século XVI, uma nova consciência musical baseada na harmonia e no uso de acordes simples e vez da complexidade da música do Renascimento dá origem à técnica instrumental do rasgueado (golpes para cima e para baixo nas cordas da guitarra). A maioria dos livros de guitarra barroca contém música no estilo misto, que combina a técnica do rasgueado com a técnica do ponteado, cujos efeitos idiomáticos influenciam diretamente na escolha do instrumento antigo para a interpretação deste repertório.

#### PROGRAMA

##### FANTASIA DE CONSONANCIAS Y REDOBLES

Luis Milán (c. 1500-1561)

##### DIFERENCIAS SOBRE GUARDAME LAS VACAS

Luys de Narváez (1490-1547)

##### FANTASIA PARA DESENBOLVER LAS MANOS

Alonso Mudarra (1510-1580)

##### MARIONAS

Santiago de Murcia (1673-1739)

##### PRELUDIO E CIACONNA

Francesco Corbetta (1615-1681)

##### Instrumentos

vihuela e guitarra barroca

### Ciaccone de Bach Diálogos entre passado e presente

Mariana Costa Gomes

Unesp  
cgmarianacg@gmail.com

Uma parte considerável do repertório para viola anterior ao período Romântico se constitui de transcrições, as Suites (para violoncelo solo) e as Sonatas e Partitas (para violino solo), de J. S. Bach, incluem-se nessa categoria de peças transcritas. A Ciaccone, da Partita II, é pouco tocada na viola, apesar de funcionar tecnicamente e musicalmente neste instrumento. Dentre algumas das propostas de Daniel Leech-Wilkinson, em “Challenging Performance” (2020), para que haja novos caminhos para a performance da música clássica ocidental, o pesquisador sugeriu inspirar-

se em performances históricas. Na gravação realizada, busquei elementos da performance histórica e fiz adaptações para a viola moderna; algumas nuances de som tiveram como referência a sonoridade produzida pelo arco barroco, mas sem querer fazer uma cópia literal de certos efeitos, uma vez que utilizei arco moderno e cordas de metal. Busquei tocar os acordes de forma arredondada e delicada, diferentemente de algumas interpretações estilisticamente românticas que existiram no passado, em que os acordes soavam abruptos. Do ponto de vista do estilo interpretativo, há uma hibridização entre a performance historicamente informada e a moderna, que também lida com a persuasão, mas a partir de retóricas diferentes; essa intersecção produz diálogo entre passado e presente.

### **PROGRAMA**

**CIACCONE** (1723)  
J. S. Bach (1695-1750)

## **Mudanças de intenção na métrica musical por meio de superimposição rítmica com ênfase na bateria**

Eduardo Cabrera Nali  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
edu.nali@gmail.com

Com base nas práticas interpretativas focadas na performance musical do século XXI, a proposta da apresentação artística aqui reportada visa demonstrar a aplicação de superimposição rítmica, com ênfase na bateria, utilizando recursos como a sobreposição de quiálteras a partir de um pulso constante. Nesse contexto, apresentam-se duas obras compostas pelos intérpretes envolvidos no processo. Na primeira, destacam-se as polirritmias criadas a partir da sobreposição rítmica de "4 contra 5", baseadas nas notas executadas pela melodia principal, enfatizadas através dos padrões rítmicos realizados na bateria. Na segunda música, enfatizam-se algumas possibilidades de superimposição rítmica realizadas durante os interlúdios entre os temas e os improvisos, pontuados ainda por um solo de bateria construído a partir desses conceitos. Estas obras serviram como um embrião que culminou na pesquisa de mestrado em andamento realizada no PPGMUS UFRN. Tal pesquisa analisa, com base nas claves de alguns dos ritmos afro-brasileiros, a utilização de diferentes estratégias de manipulação das estruturas rítmicas musicais aplicadas aos ritmos brasileiros na bateria. Por fim, tais práticas buscam refletir sobre o papel do intérprete nos possíveis caminhos para a performance musical no contexto do século XXI - Projeto de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música (mestrado), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Linha de pesquisa 2: Processos e dimensões da produção artística.

### **PROGRAMA**

**BROTHER** (2018)  
Eduardo Nali (1985)

**MANQUEZ** (2017)  
Richard Metairon (1986)

## Emiliano Sampaio (Convidado)



Guitarrista, trombonista, arranjador e compositor, Emiliano estudou música no Brasil e vive desde de 2012 na Áustria, onde fez seu doutorado na Universidade de Graz. Emiliano já lançou onze álbuns como bandleader junto ao seu trio, seu noneto e sua própria big band e sua música já foi tocada em importantes clubes e festivais de jazz no Brasil, Europa e Austrália como Savassi Jazz festival (Brasil), Most und Jazz (Áustria), Bayerisches Jazz Weekend (Alemanha), Mikulassky Jayyovy Festival (Eslováquia), Session Works Fest (Áustria), Lamantin Jazz Fest (Hungria), Perth Jazz Fest (Austrália), etc. Como compositor e instrumentista, Emiliano recebeu diversos prêmios como “Comp Graz Composition Contest” e diversos “Downbeat Student Awards” nas categorias “Best Jazz Guitar Player”, “Best Blues/Pop Guitar Player”, “Best Arranger”, “Best Composer for Large Ensemble”. Seus últimos dois discos ganharam quatro estrelas e entraram para a lista melhores discos de 2017 da revista Downbeat. Como regente, arranjador e compositor, já trabalhou com diversos artistas de renome como HR Frankfurt Radio Big Band, Metropole Orkest (Holanda), JazzKombinat (Hamburg), Lungau Big Band (Salzburg), Fette Hupe (Hannover), Big Band Copenhagen, HRT Croatian Radio Band, Regensburg University Jazz Orchestra, Badi Assad, Dominginhos, Quarteto de Trombones de Campinas, Orquestra Experimental da Ufscar, Soundscape Big Band, etc.

### PROGRAMA

#### **NAKED TREE**

Emiliano Sampaio

#### **FOR ASTOR**

Emiliano Sampaio

## CONCERTO 3

### Mulheres Compositoras para Violão: repertório barroco e brasileiro do séc. XX

Thaís Nascimento Oliveira  
UFRGS  
thaismusica.nascimento@gmail.com

A apresentação artística intitulada Mulheres Compositoras para Violão: repertório barroco e brasileiro do séc. XX apresenta obras de Anne or Marguerite Bocquet (França, ?-1660), a Mlle Bocquet, compositora alaudista com obras transcritas para violão e gravadas por Annette Kruisbrink (2009), e de Clarisse Leite (São Paulo, 1917-2003), importante compositora, pianista e professora com a obra para violão Suíte Imperial publicada em 1976 pela Musicália. O mini-concerto é parte do repertório de mestrado da violonista proponente Thaís Nascimento, considerando a construção de performances integradas à pesquisa em andamento sobre mulheres compositoras para violão, elencando um panorama com diversidade histórico-estilística a partir de reflexões sobre música e gênero na universidade. A temática tem tido produção crescente no século XXI através de pesquisas que levantam e difundem repertórios e trajetórias de intérpretes e/ou compositores(as) ainda silenciadas(os), discutindo as relações de gênero e interseccionalidades inerentes às práticas musicais. Nossa proposta visa contribuir para um caminho da performance musical no século atual que interligue pesquisa, construção de performances e inclusão da diversidade pela emergência da temática, entendendo que o repertório impacta no imaginário social muitas vezes reproduzindo um cânone de compositores que ainda exclui a produção de mulheres.

#### PROGRAMA

##### PRÉLUDE, ALLEMANDE, SARABANDE E GIGUE

Mlle Bocquet (França, ?-1660)

##### SUÍTE IMPERIAL

Clarisse Leite (São Paulo, 1917-2003)

- I. *Sinhá moça chorou*
- II. *Minha rêde e meu violão*
- III. *Senzala (batuque)*

### Obras Inéditas para Instrumentos de Percussão Brasileira no Contexto da Música de Concerto

Vitor Lyra Biagioni  
Universidade Federal de Uberlândia  
vlyra95@gmail.com  
Leonardo Souza Pedro  
Universidade Federal de Goiás  
leo\_percussao@discente.ufg.br

Trata-se da estreia de obras escritas para instrumentos de percussão brasileira vinculadas às nossas pesquisas de graduação (Leonardo) e mestrado (Vitor). As duas pesquisas têm como um dos objetivos estudar e estimular a composição e performance utilizando instrumentos de percussão tradicionais da música popular brasileira no contexto da música de concerto contemporânea. Sept

para pandeiro brasileiro solo foi composta no ano de 2021 tendo como foco a exploração tímbrica através da utilização de técnicas estendidas que enriquecem o colorido sonoro da obra como, por exemplo, percutir e girar as platinelas e raspagem das unhas na pele do pandeiro. Cambucá foi escrita em 2021 pelo compositor e percussionista Cesar Traldi a pedido do percussionista Leonardo Souza Pedro e trata-se de uma obra eletroacústica mista com suporte fixo para um setup de percussão múltipla brasileira e sons eletroacústicos. O setup utilizado foi elaborado pelo intérprete dentro do seu trabalho de TCC e proposto para o compositor. Divertimento para percussão múltipla brasileira e pandeiro é um dueto escrito pelos compositores e também intérpretes onde uniram o setup de percussão múltipla brasileira, já citado, e o pandeiro brasileiro trabalhando com elementos derivados de ritmos tradicionais brasileiros e seções de improvisação.

## **PROGRAMA**

### **SEPT (2021) \*estreia**

Vitor Lyra Biagioni (1995-)  
Intérprete: Vitor Lyra Biagioni

### **CAMBUCÁ (2021) \*estreia**

Cesar Traldi (1983-)  
Intérprete: Leonardo Souza Pedro

### **DIVERTIMENTO PARA PERCUSSÃO MÚLTIPLA BRASILEIRA E PANDEIRO (2021) \*estreia**

Leonardo Souza Pedro (1994-) e Vitor Lyra Biagioni (1995-)  
Intérpretes: Leonardo Souza Pedro e Vitor Lyra Biagioni

## CONCERTO 4

### Prole do Bebê n.1: Sonoridade e Imaginação na obra para piano de Heitor Villa-Lobos

Vicente Della Tonia, Jr.

Georgia State University  
vdellatonia@gsu.edu

Esta performance faz parte de um projeto onde investigo a utilização de recursos técnico-interpretativos na obra para piano de Heitor Villa-Lobos. Após o trabalho publicado em minha tese de Doutorado intitulada “H. Villa-Lobos’ Concerto para piano e orquestra n. 4: a stylistic analysis” nesta ocasião, apresento em mini-concerto, a Prole do Bebê n. 1. A pesquisa inclui também um estudo de edições publicadas no Brasil, França e Estados Unidos. Composta em 1917-8, (primeira fase de produção), a Prole do Bebê n. 1 contém oito peças que recriam o mundo colorido da criança através de seus brinquedos. Cada obra representa uma boneca diferente onde Villa-Lobos retrata não somente o material que a compõe, mas também a pluralidade de etnicidades encontradas no Brasil. Utilizando efeitos sonoros típicos de sua escrita, bem como processos únicos como “zigzague” e em “preto e branco,” a Prole do Bebê n. 1 em sua execução requer um controle refinado de sonoridade, balanço de texturas variadas, uma vasta gama de recursos técnico-interpretativos, além de muita imaginação.

#### PROGRAMA

#### PROLE DO BEBÊ NO.1 (1918)

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

- Branquinha - A boneca de louça (Petite blanche - La poupée de biscuit)*
- Moreninha - A boneca de massa (Petite brune - La poupée de papier maché)*
- Caboclinha - A boneca de barro (Petite indigène du Brésil - La poupée en argile)*
- Mulatinha - A boneca de borracha (Petite mulatresse - La poupée de caoutchouc)*
- Negrinha - A boneca de pau (Petite Negresse - La poupée en bois)*
- A Pobrezinha - A boneca de trapo (Petite pauvre - La poupée de chiffons)*
- O Polichinelo - Le polichinel*
- A Bruxa - A boneca de pano (Sorcière - La poupée de drap)*

### Dialogando com métricas ímpares em performance ao vivo

Thiago Camargo Rojo Silva

UFRN  
thiagorojo@gmail.com

Nicholas Saliby Trio é formado por: Nicholas Saliby (Guitarra e composições), Jorge da Silva (Baixo) e Thiago Rojo (Bateria). Três das quatro músicas presentes neste concerto foram gravadas no álbum “Três Pontos, 1 Plano” lançado em CD e streaming, nas principais plataformas digitais no ano de 2017. As músicas selecionadas para este concerto possuem relação com métricas ímpares, as quais estão relacionadas com a temática da pesquisa de mestrado em andamento,

intitulada “A música em compasso ímpar: Nenê e seu processo de estilização dos tradicionais ritmos brasileiros”. Realcino Lima Filho “Nenê”, acompanhou algumas apresentações do grupo e demonstrava admiração pela originalidade das composições e “maneira” de executá-las. Projeto de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música (mestrado), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Linha de pesquisa 2: Processos e dimensões da produção artística.

## PROGRAMA

### IMIGRANTES (2012)

Nicholas Saliby (1988)

### SINGULAR (2013)

Nicholas Saliby (1988)

### QUIRÓN (2015)

Nicholas Saliby (1988)

### CIRCO DOS LOUCOS (2017)

Nicholas Saliby (1988)

## Bruno Mangueira (Convidado)



Natural de Vitória (ES), Bruno Mangueira é guitarrista, violonista, compositor, arranjador, educador e pesquisador. É doutor em Música pela UNICAMP, com pós-doutorado no Queens College / City University of New York. É professor do Departamento de Música da UnB, onde coordena o Laboratório de Guitarra e Música Popular. Apresentou-se e gravou com Zizi Possi, Leila Pinheiro, Toninho Horta, Nelson Ayres e Filó Machado. Atuou como solista, compositor e arranjador junto a orquestras sinfônicas e big bands, no Brasil e Estados Unidos. Lançou 5 CDs como solista, sendo dois deles produzidos nos EUA, em parcerias com os pianistas Phil DeGreg e Otmaro Ruiz. Lecionou na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim) e ministrou oficinas no Brasil e em universidades norte-americanas. Em agosto de 2020, lançou o curso online Violão Brasileiro.

## Bruno Mangueira & UofL Symphony Orchestra Naquele Tempo (Pixinguinha & Benedito Lacerda)

Neste concerto, gravado ao vivo no University of Louisville Jazz Festival 2014, Bruno se apresenta como solista e arranjador do choro “Naquele tempo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. O trabalho foi resultado de “doutorado-sanduíche” realizado em 2011, na University of Cincinnati (EUA), como bolsista da Capes (Processo BEX 3668/10-0).

Bruno Mangueira, guitarra  
University Symphony Orchestra  
Kimcherie Lloyd, direção e regência

Gravado em 27 de fevereiro de 2014  
Margaret Comstock Concert Hall  
University of Louisville School of Music  
Louisville, Estados Unidos  
Áudio: Brad Ritchie / Vídeo: Jake Daniels

Ano da composição: c. 1917  
(sob o título original, “Triangular”)  
Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897–1973) e  
Benedito Lacerda (1903– 1958)  
Arranjador: Bruno Mangueira (1978)



## CONCERTO 5

### Música Brasileira para Flauta em Câmara

Patrícia Cristhina Alonso Machado

UNESP  
paty\_flute@hotmail.com

Mônica Picaço

USP  
movioloncelo@gmail.com

Este mini-concerto é na íntegra realizado por Flauta e Violoncelo com obras dos compositores brasileiros Heitor Villa-Lobos e Osvaldo Lacerda. A abertura será realizada com as Bachianas Brasileiras nº6 de Villa-Lobos para flauta e fagote, com adaptação para violoncelo. Em continuidade, Improviso para flauta solo de Osvaldo Lacerda, e para finalizar, Assobio a Jato também composta por Villa-Lobos. O critério do repertório deu-se pela formação composta e que se enquadrasse na música brasileira. A opção em adaptar uma das peças ocorreu como uma oportunidade para se explorar um novo repertório, combinando diferentes sonoridades, timbres e desafios propostos da versão original. A peça solo foi escolhida para dar variedade de compositor e gênero ao programa. Assobio a Jato, um clássico para a formação musical proposta, encerra a performance.

#### PROGRAMA

##### **BACHIANAS BRASILEIRAS Nº6 (1938)**

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

##### **IMPROVISO PARA FLAUTA SOLO (1974)**

Osvaldo Lacerda (1927-2011)

##### **ASSOBIO A JATO (1950)**

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

### Novos caminhos para a performance da bateria através da interação com sons eletroacústicos

Sílvia Patrícia Calixto de Lira Sant' Ana

UFRN  
spatriciascl@gmail.com

No contexto da música contemporânea, se faz necessário pensar em novas formas de performance através da exploração de novas sonoridades. Neste mini-concerto, são apresentadas duas obras para bateria e sons eletroacústicos e uma para caixa-clara e sons eletroacústicos. Gravidade Zero proporciona liberdade interpretativa ao baterista, então foi criada uma performance envolvendo exploração tímbrica do instrumento para aproximação sonora com os sons eletroacústicos. Em Post-Lightened, destaca-se o uso extensivo dos aros do tom e surdo, além da presença de polirritmias e grande variação de dinâmicas dentro das seções. Por fim, em Buttonwood, a caixa é tocada de uma forma não-convencional. Nesta obra, a pele inferior, na qual a esteira é

conectada, passa a ser utilizada como superfície de execução. Junto a isso, o performer utiliza apenas a baqueta em uma das mãos (ora em um formato mais tradicional, ora não) e os dedos da mão livre para extrair sonoridades específicas da esteira.

### **PROGRAMA**

**GRAVIDADE ZERO** (2020)  
Cesar Traldi (1983 -)

**POST-LIGHTENED** (2018)  
Alexis Lamb (1993 -)

**BUTTONWOOD** (2016)  
Evan Chapman (1991 -)

## CONCERTO 6

### Três obras brasileiras para violoncelo solo

Isabele Alves

Projeto de Música do Coinj do Tribunal de Justiça de Minas Gerais  
isabelealvesguimaraes@gmail.com

As três obras Brasileiras para violoncelo solo que constam neste vídeo foram gravadas por dois motivos, primeiro para veicular o repertório brasileiro para violoncelo solo e segundo para motivar meus alunos de violoncelo no projeto de Música da Coinj do Tribunal de Justiça de MG, através da escuta das mesmas, durante a pandemia. Desta forma, optei por mesclar as obras musicais com elementos de outras mídias como imagens e textos. A primeira obra, *À Deriva* de Marisa Resende sugere a imprevisibilidade de seu título na alternância de tempo e caráter de seus gestos musicais. A segunda obra, *Preambulum* de Almeida Prado foi composta para o violoncelista Antonio Meneses para ser executada antes da Suite N° 3 em dó maior de J. S. Bach. A Última obra do programa, *Meloritmias* de Ernani Aguiar é composta em três movimentos e apresenta elementos da Música brasileira.

#### PROGRAMA

**À DERIVA (2009)**  
Mariza Rezende (1944-)

**PREAMBULUM (2005)**  
Almeida Prado (1943-2010)

**MELORITMIAS (2008)**  
Ernani Aguiar (1950-)

I – *Prelúdio*  
II – *Quase Serenata*  
III – *Choro*

### Folgedos Imaginarius

Ricardo Vieira da Costa  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
ricardovieira.mus@gmail.com

Felipe Gomes de Freitas  
Universidade Federal da Bahia  
felipeclarinete@hotmail.com

Taiê é uma obra mista para clarinete, eletroacústica e vídeo com espacialização sonora imersiva composta a partir de uma tradução poética da experiência pessoal do compositor Ricardo Vieira com uma manifestação da cultura popular de Sergipe-Brasil. Produto artístico de seu projeto de pesquisa artística em composição em que estuda processos de intervenção e produção de subjetividade em poéticas sonoras e audiovisuais. As Taiéiras é um folguedo formado exclusivamente por meninas ligadas à vertente nagô do candomblé e que saem em cortejo pelas ruas da cidade de Laranjeiras-SE em saudação aos santos católicos São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. O compositor busca

expressão poética no ponto mais significativo da manifestação e que marca a tensão de um pacto social secular representado pelo ápice do sincretismo religioso em que o padre retira a coroa da Nossa Senhora e leva até a rainha das Taieiras. A obra é interpretada pelo clarinetista brasileiro Felipe Freitas cuja performance se construiu paralelamente à composição audiovisual, marcando assim, o caráter indissociável da relação som-imagem no conceito contemporâneo de vídeo-música.

## PROGRAMA

### TAIÊ (2021)

Ricardo Vieira

Intérprete: Felipe Gomes de Freitas

## Exploração tímbrica, gestual e a interação com sons eletroacústicos nas obras Momentos #1 e Reflexos #1 de Cesar Traldi

Cesar Adriano Traldi

Universidade Federal de Uberlândia  
ctraldi@ufu.br

Mariana Aparecida Mendes

Universidade Federal de Uberlândia  
mendes.mari7@gmail.com

*Momentos #1* é um dueto escrito em 2019 pelo percussionista e compositor Cesar Traldi para percussão múltipla e piano. A obra é formada por seções (*momentos*) onde são empregadas diferentes técnicas interpretativas, possibilitando grande variedade tímbrica. *Reflexos #1* foi escrita em dezembro de 2020 e é dedicada para a pianista Mariana Mendes. A composição teve como fonte de inspiração o Trabalho de Conclusão de Curso da intérprete intitulado: *Játékok I: o gesto na exploração de uma obra didática do século XX*, sob orientação da Profa. Dra. Flávia Botelho, apresentado no Curso de Graduação em Música da UFU. Trata-se de uma obra eletroacústica mista onde os sons eletroacústicos funcionam como expansão das sonoridades do piano e também como sons de um instrumento virtual tocado e controlado pela intérprete através de gestos. Na performance apresentada no PERFORMUS'21 foram utilizados efeitos para valorizar ainda mais o contexto visual da obra. A exploração tímbrica, gestual e a interação com sons eletroacústicos são alguns dos principais desafios interpretativos da performance musical no século XXI. Assim, através dessa apresentação artística os autores apresentam um pouco da pesquisa em performance musical com novas tecnologias que desenvolvem no programa de pós-graduação em música da UFU.

## PROGRAMA

### MOMENTOS #1 (2019)

para percussão múltipla e piano

Cesar Traldi (1983-)

Intérpretes: Cesar Traldi e Mariana Mendes

### REFLEXOS #1 (2020)

para piano, gestos e tape \*estreia

Cesar Traldi (1983-)

Intérprete: Mariana Mendes

## Fausto Borém (Convidado)



Professor Titular da UFMG, onde criou a Pós-Graduação strictu sensu em Música e a revista acadêmica *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do contrabaixo acústico desde a década de 1990 (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo, Avignon e principais universidades de música nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É pesquisador do CNPq desde 1994. Criou o método interdisciplinar mAAVm (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música) com suas diversas ferramentas de análise integrando música a outras disciplinas. Publicou dezenas de artigos sobre práticas de performance das músicas erudita e popular, no Brasil e no exterior. Como contrabaixista, acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen, e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Grupo UAKTI, Toninho Horta e Tavinho Moura. Foi contrabaixista em 5 CDs com a Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora (2005 a 2009; incluindo o Prêmio Diapason D'or do Brasil). Revelou dados musicológicos e analíticos do compositor-contrabaixista Lino José Nunes (1789-1847) e sua obra, incluindo a restauração das Lições do Método para Contrabaixo (1838, o segundo na história do instrumento) e suas modinhas imperiais. Publicou artigos seminais sobre figuras da música popular brasileira como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Elis Regina, Pixinguinha, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Raphael Rabelo, K-Ximbinho, Vitor Assis Brasil e Grupo Uakti. Recebeu prêmios no Brasil e nos Estados Unidos como solista no contrabaixo, compositor, pedagogo e analista musical.

### PROGRAMA

#### ONDAS (1993)

Sônia Ray

Sônia Ray escreveu “Ondas”, para contrabaixo sem acompanhamento, em 1993. Passados quase 30 anos de sua composição, a contrabaixista, compositora e pesquisadora me autorizou a realizar um arranjo da obra que explorasse seus potenciais de performance, por meio da ampliação (1) da linguagem idiomática do contrabaixo, (2) da tessitura de seus registros grave e agudo, (3) do nível de dificuldade da obra e, (4) da variedade de timbres, com o objetivo de para enfatizar uma dramatização das emoções de tristeza e raiva, em função dos impactos gerados pela pandemia da COVID-19. Essa versão de “Ondas” foi estreada na 2021 Online International Society of Bassists Convention, realizada virtualmente na University of Nebraska, USA, de 8 a 12 de junho, 2021.

## Renata Pompêo do Amaral (Convidada)

UNESP - Instituto de Artes



### Trancelim

Trancelim apresenta cinco cantigas do repertório tradicional do Tambor de Mina, gênero afro religioso tradicional do Maranhão, que se distingue do Candomblé baiano, do Xangô pernambucano, do Batuque sulino e outras por apresentar um repertório próprio de cantos, danças, instrumentos, comidas e procedimentos rituais, além de cultuar divindades como os voduns reais do antigo Dahomé e fidalgos de diversas regiões européias. Esse programa se relaciona com a pesquisa de doutorado atualmente em curso, que tem como foco a música do Tambor de Mina do Maranhão e propõe diálogos artísticos com esse repertório, propondo elementos idiomáticos para a performance desse e outros gêneros relacionados e experimentando possibilidades harmônicas e rítmicas ligadas às suas claves e percursos melódicos. Essa pesquisa é orientada pela Professora Dra. Sonia Ray.

### PROGRAMA

#### **COBRINHA VERDE / CABOCLA DE PENNA / MARINHEIRO / MÃE D'ÁGUA**

Tradicionais, cantados na Tenda São José - Pirapemas, MA e  
Casa Fanti Ashanti - São Luís, MA -  
(autor e ano indeterminados)

#### **DOCTRINA PARA OXALÁ**

Tradicional, cantada na Casa Fanti Ashanti São Luís, MA  
(autor e ano indeterminados)

#### **Coletivo Ponto br**

Alabê Henrique Menezes: voz e percussão  
Éder "O" Rocha: bateria  
Mestre Ribinha de Maracanã: voz e percussão  
Mestra Zezé de Yemanjá: voz e percussão  
Mestre Walter França: voz e percussão  
Thomas Rohrer: rabeca e saxofones