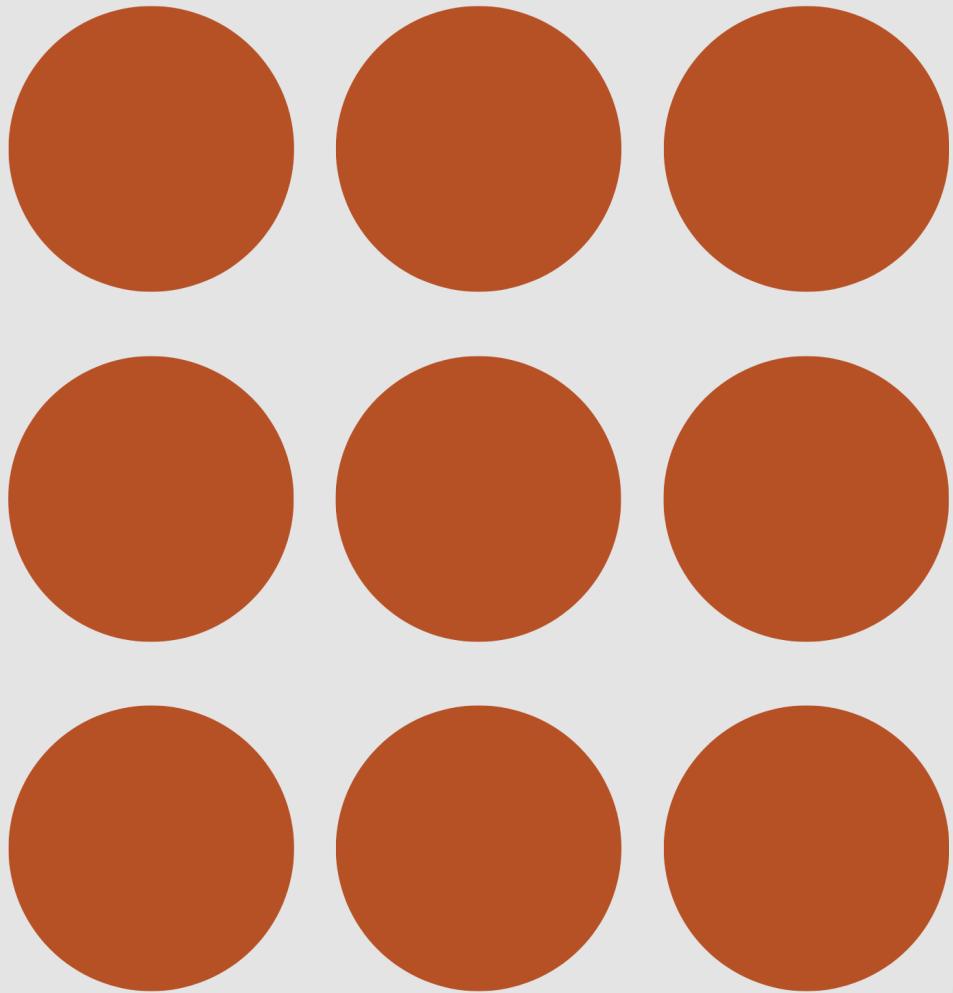


IV CICLO MÚSICA EM MOVIMENTO
PROJEÇÕES SONORAS 2024
Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais



Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc

José Fernando Fragalli
Reitor

Clerilei Aparecida Bier
Vice-Reitora

Pedro Girardello da Costa
Pró-Reitor de Administração

Gustavo Pinto de Araújo
Pró-Reitor de Planejamento

Julice Dias
Pró-Reitora de Ensino

Rodrigo Figueiredo Terezo
Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Comunidade

Editora Udesc

Luiza da Silva Kleinunbing
Coordenadora

Fone: (48) 3664-8100
E-mail: editora@udesc.br
<http://www.udesc.br/editorauniversitaria>

CENTRO DE ARTES, MODA E DESIGN

Diretora Geral

Daiane Dordete Steckert Jacobs

Direção de Pesquisa e Pós-Graduação

Viviane Beineke

Direção de Extensão

Neide Kohler Schulte

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Chefe

Luiz Henrique Fiaminghi

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Coordenadora

Teresa Mateiro

COMISSÃO ORGANIZADORA

Coordenação Geral

Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC)

Membros

Cláudia Deltregia (UFSM)

Guilherme Antonio B. Sauerbronn (Udesc)

Maurício Zamith Almeida (Udesc)

William Teixeira da Silva (UFMS).

COMISSÃO CIENTÍFICA

Coordenação

William Teixeira da Silva (UFMS)

Avaliadores

Alisson Alípio (UNESPAR)
Cláudia Deltrégia (UFSM)
Felipe de Almeida Ribeiro
(UNESPAR)
Flora Holderbaum (UDESC/
UNESPAR)
Germano Gastal Mayer (UFPEl)
Gustavo Rodrigues Penha (UFMS)
Luigi Irlandini (UDESC)
Luís Cláudio Barros (UDESC)
Luiz Henrique Fiamingui (UDESC)
Maurício Zamith (UDESC)
Pedro Bittencourt (UFRJ)
Taiur Agnoletto Fontana (UFSM)
Teresa Mateiro (UDESC)
William Teixeira (UFMS)

Comissão Artística

Maurício Zamith
Alexandre Dietrich
Weliton de Carvalho

Comissão de Divulgação

Maria Bernardete Castelan Póvoas
Alexandre Dietrich

Comissão de Apoio

Wellington de Carvalho
Eduardo Erik Trojan
Daniel Augusto Vieira
Daniel Santiago
Gustavo Fey
Isabel Helena de Franceschi
Isadora Farias Lopes
João Pedro Niespodzinski
Maicy Coelho
Marina Sobral
Raquel Turra Loner
Samuel Machado
Simón Cerezo
Raquel Turra
Vinícius Borges de Mendonça
Vitor de Souza Leite
Vitor Safer

Apoio Técnico

Eduardo Erik Trojan
Simón Cerezo
Will Sabino João Pedro

Projeto Gráfico

Isadora Matiello Noal e Priscyla Raquel da Silva

Capa e Diagramação

Priscyla Raquel da Silva

Revisão

Os resumos seguiram padrões individuais de revisão, prevalecendo a vontade de seus autores.

C568 Círculo música e movimento (4: 2024: Florianópolis, SC) / [Comissão organizadora Maria Bernardete Castelan Póvoas, Cláudia Deltregia, Guilherme Antonio Barros Sauerbronn, Maurício Zamith Almeida, William Teixeira da Silva]. – Florianópolis: Editora Udesc, 2024.

Anais da IV Círculo música e movimento, 12 e 14 de junho de 2024, Florianópolis, SC.

Tema do evento: Projeções sonoras 2024

235 p.; il. color.

ISBN-e: 978-85-8302-220-6

1. Artes. 2. Música. I. Póvoas, Maria Bernardete Castelan. II. Deltregia, Cláudia. III. Sauerbronn, Guilherme Antonio Barros. IV. Almeida, Maurício Zamith. V. Silva, William Teixeira da.

CDD: 781

Sumário

A recusa da Torre de Babel: propostas de Willy Corrêa de Oliveira para o ensino da composição musical em tempos de ausência de uma prática comum Raphael de Lima Puccini	010
A relação entre poética verbal e musical: a tradução intersemiótica no processo criativo de três canções da compositora cubana Marta Valdés Claudia Rivera	018
Adeus meus Demônios: uma pesquisa artística sobre processos criativos em canção popular Bernard Rehermann Loureiro da Silva	026
Beethoven e a criação da sonata para violoncelo e piano como gênero composicional Rodrigo Falson Pinheiro William Teixeira	033
Carmina Simulacra: transcriação, indeterminação e simulacro Flávio H. Monteiro Gomes	039
Categorização das técnicas estendidas na obra <i>Miragem</i> (2009) de Marisa Rezende Lorraine Gregório de Oliveira	046
Compondo com modalismos pentatônicos: uma análise descritiva da obra <i>Khí</i> Luiz Eduardo Gonçalves	054
Corpo-identidades Guaipecas Leandro Ernesto Maia Maria Fonseca Falkembach	068
Da composição à estreia: fontes e modificações notacionais no Concerto para Piano e Orquestra de Octavio Maul Rodrigo Warken	075
De Repente: aproximações multimodais entre a arte sonora e antropologia Gustavo Guimarães Elias	084

Duas facetas da guitarra no rock progressivo: características estilísticas de Steve Howe e Robert Fripp Thomas Silveira Cavalcanti de Albuquerque	091
Estruturas surrealistas na composição e performance musical - o gesto composicional e suas consequências Paulo E. Flores	099
Gesto y máquina: reflexiones alrededor de la interpretación de Rastra (2021), de Diego Taranto (1976), para cello solo Juan Ignacio Ferreras	109
Les Silences d'un étrange jardin e Bewölker Schatten: tempo real à distância Cássia Carrascoza Bomfim Silvio Ferraz Mello Filho	116
Music, humans, and machines: initial reflections for the development of research with collaboration between composers and artificial intelligence in the creative process of Brazilian music Marília Santos Ivan Eiji Simurra	124
NO TEMPO/ESPAÇO DA CANÇÃO – Estimativas e antecipações do compositor Silvio Mansani da Silva Acácio Tadeu de Camargo Piedade	136
O autoconhecimento para o músico na performance Karolina Santos de Lima	144
O TDAH e a prática musical: efeitos no comportamento e nas estruturas cerebrais Liliane Maria Dias	151
O violão na música de câmara: interações dialógicas a partir de M. Bakhtin Rafael Pedrosa Salgado	154
Perspectivas para a performance musical a partir de Paul Ricoeur: os processos narrativos e o tempo Caio Cezar Braga Bressan William Teixeira	163

Pesquisa artística em canção popular: como investigar processos criativos de cancionistas? Leandro Maia	171
Que “açoriano” é esse de Santa Catarina?: repensando concepções sobre a identidade do litoral catarinense a partir da musicalidade do Boi de Mamão Vitor Vieira Machado Ana Luisa Fridman	179
Resquícios histórico-culturais dos sambas-enredo das escolas de samba da cidade de Lages Alexsandra de Oliveira Nassiff Isabel Nercolini Ceron Schayla Letyelle Costa Pissetti	186
Técnica pianística, corpo e cognição: uma revisão em busca de abordagens musicais corporificadas Weliton de Carvalho Maria Bernardete Castelan Póvoas	193
Técnicas estendidas no repertório brasileiro para piano solo: composições de 2000 a 2015 Lorraine Gregório de Oliveira Anna Claudia Agazzi	201
Três obras de câmara de José Vieira Brandão Mauren Liebich Frey Rodrigues	209
Três peças para piano de Osvaldo Lacerda: reconhecimento de tradições populares brasileiras e propriedades cognitivas Weliton de Carvalho Maria Bernardete Castelan Póvoas	217
Uma experimentação em expressividade: acordes arpejados e deslocamento da melodia na música de Ferdinand Rebay Luiz Mantovani	222
Walking – um recurso técnico-estratégico: proposições para a sua aplicação na prática violonística Raquel Turra Loner Maria Bernardete Castelan Póvoas	230



Para o Caderno de Resumos, Programação completa,
outras informações e arquivos acesse pelo QRcode ou link:
udesc.br/ceart/ppgmus/eventos/projetoessonoras

A RECUSA DA TORRE DE BABEL: propostas de Willy Corrêa de Oliveira para o ensino da composição musical em tempos de ausência de uma prática comum¹

Raphael de Lima Puccini

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo
raphael.puccini@unesp.br

Considerações ideológicas implicadas na pedagogia de Willy Corrêa de Oliveira.

No campo da educação, como em todos os outros setores da reflexão, ou da ação, o essencial está no modo de colocar o problema, nas perguntas que aparecem e naquelas que se escondem. Os problemas, de fato, não são nunca “inocentes”: eles exprimem, em sua própria formulação, todo um sistema de pensamento e de valores: apontam, assim, à procura dos limites que ela própria nunca poderá superar.

Mais concretamente, a reflexão e a ação pedagógica se orientarão em sentidos radicalmente diversos, dependendo de que o problema seja colocado ou não em relação com o sistema social, no nosso caso o capitalismo, e em particular com a luta de classes. É este comportamento frente ao sistema o lugar das divergências pedagógicas fundamentais. Os problemas fundamentais da pedagogia não são problemas pedagógicos. Giulio Girardi, em *Educar: para qual sociedade?*

Uma discussão a respeito da educação que não tome como ponto de partida consciente em sua elaboração a consideração dos aspectos ideológicos inerentes ao currículo estabelecido e às opções pedagógicas adotadas – as quais incluem também opções políticas – incorre em riscos do ponto de vista político: sabendo-se que a ideologia da sociedade capitalista é dominada pelas ideias que expressam, no campo cultural e plasmando a subjetividade de indivíduos e grupos, os interesses da burguesia como classe dominante. Uma pedagogia que se considere neutra e que, desta forma, não se manifeste em relação ao espaço central da dominação capitalista, ou seja, a luta de classes, estará a favor da opressão, dada a realidade de uma sociedade cujo modo de produção se sustenta primordialmente pela exploração material do trabalho em prol do lucro. Com esta exploração, respalda-se do ponto de vista material o poder exercido pela classe dirigente em nossa sociedade, ou seja, a

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



burguesia, sob o custo do aprisionamento da classe trabalhadora, composta pelos explorados.

Um estudo a respeito da atuação pedagógica de Willy Corrêa de Oliveira não poderá ser diferente, incorrendo na possibilidade de compreensão parcial das direções tomadas, visto que Willy, como modo de existência, ação intelectual, docente, e posicionamento público e pessoal, parte de um posicionamento anticapitalista e pró-comunista. É, portanto, inseparável do entendimento das direções pedagógicas e musicais que adota, a compreensão da tomada de partido que as ampara, sem que isto signifique, em absoluto, uma desconsideração dos aspectos próprios da música como ciência e conhecimento artístico.

A epígrafe que abre o presente escrito, de Giulio Girardi, expressa de maneira aguda um dos aspectos centrais da problemática da educação, abordada desde um ponto de vista consciente, ou seja, o problema da luta de classes e da dominação burguesa, ao qual o leitor é convocado a olhar. Desta maneira, há um posicionamento contrário à possibilidade de que, por um suposto privilégio do desenvolvimento pedagógico específico, o aspecto político seja ignorado em prol de discussões de outra natureza, como se a dificuldade principal para a realização da pedagogia se referisse aos meios empregados, em detrimento dos fins.

A cultura dominante tem necessidade de educadores que analisem o problema da educação em crise, partindo de uma reflexão sobre “o homem”, abstraindo-se da sociedade capitalista e de seus conflitos; que repensem a “relação pedagógica” sem nenhuma referência às relações de produção; que se interroguem sobre o modo de preparar a criança a ser inserida “na sociedade” sem perguntar-se em qual sociedade; que se empenhem em descobrir novos métodos pedagógicos, como se a dificuldade de fundo se referisse aos meios e não aos próprios fins. (GIRARDI, 2011, p. 6)

Para além das manifestações públicas de Willy a respeito de seu posicionamento diante da barbárie capitalista², o seu pensamento a respeito do ensino da música é, desde o ponto de partida, orientado pela realidade da prática da música erudita no capitalismo. Compreendendo o desenvolvimento central do capitalismo desde a necessidade de propiciar o livre desenrolar do lucro como força motora – o que significa necessariamente a exploração de uma classe, que será destituída de tudo aquilo que excede demasiadamente às necessidades imediatas da manutenção do sistema, por outra classe que domina e dirige a sociedade –, Willy comprehende que a música erudita faz aos realizadores e ouvintes demandas muito maiores, e, por consequência, custosas do ponto de vista econômico, sendo impossível, no capitalismo, a sua verdadeira manutenção como uma prática viva.

Um quadro, uma escultura, ainda podem se valer de altos preços no mercado, mas a música erudita, não sendo objeto único e silenciosa mercadoria, não conquistou boa paga. O pouco de música erudita que se transformou em mercadoria faz exigências muito elevadas. Adaptável (com docilidade) só para colecionadores; como itens de decoração. Para o consumo de música do passado, o ouvinte carece de preparação histórica e técnica que o habilite a decodificar aquilo que ele escuta.

² O que se observa em seus escritos, palestras e entrevistas, como aquela concedida ao programa Provocações (OLIVEIRA, 2011a, 2011b, 2011c).

Há que situar a obra em seu contexto sócio-cultural; compreender o sistema de referência (de cuja organização do material musical a obra é expressão); as inter-relações de ordem morfológica; ter o conhecimento e a frequentaçāo às obras que possibilite ao ouvinte a distinção idioletal; e consciência (no plano mesmo da composição) dos parâmetros do som e suas potencialidades linguísticas. De outro modo, aquilo que ele ouve é apenas uma manifestação acústica, sem muito mais. Como trovão ou abalroamento de automóveis. Mais agradável, na maioria das vezes, mas não o suficiente para que se preencham as necessidades do espírito. Outrossim, a produção fonográfica de música erudita não estaria por volta dos 3,8%, em todo o mundo, hoje. (OLIVEIRA, 2019b, p. 29)

Desta forma, com a ascensão da burguesia ao poder, tornou-se inviável a manutenção de uma prática viva para a música erudita, o que inclui a garantia de uma formação pessoal ou em termos coletivos de grupos que pudessem compreender a música e mantê-la na situação de uma prática comum.

Um dos sinais mais óbvios da crise na música burguesa é seu caráter anárquico. As mudanças na moda musical são anárquicas, o negócio dos concertos é anárquico, mesmo reações à crise na vida de concerto são anárquicas. A crise na música de concerto tem se agudizado particularmente nos últimos poucos anos e é talvez uma das formas mais óbvias do desastre ameaçador, prevendo a transição das relações musicais burguesas ordenadas a um estado de barbárie. A explicação mais plausível da crise na vida de concerto é social. Através da desapropriação da classe média devido à inflação, e a crescente proletarização da ampla pequena burguesia, o nível de educação e também o nível de educação musical anterior à guerra que estabeleceu a prática de ir a concertos se tornou impossível de sustentar. A larga massa da pequena burguesia, empregados e mesmo a classe média se tornaram dependentes de uma música que gratifica facilmente em uma época de condições econômicas difíceis e precárias.³ (EISLER, 1999, p. 37-38, tradução nossa)

Consideradas as guerras como necessidade fundamental da regulação de mercados e zonas de influência da ordem burguesa, a citação de Eisler, advinda de seu texto de 1931, mostra o alcance histórico deste estado de crise, já se tornando aguda no início do século XX. Esta causa social, que no excerto acima é manifesta em relação ao próprio ato, em decadência, de se frequentar os concertos, é diretamente associada com uma dificuldade em que a população em geral adquirisse uma formação necessária para compreender à música erudita, o que a direciona a uma dependência de manifestações musicais de mais fácil compreensão. Pari passu à própria crise de função social da música erudita a partir da ascensão burguesa, outro aspecto decorrente, e que manifesta este caráter anárquico a que se refere

³ No original: "One of the most obvious signs of crisis in bourgeois music is its anarchic character. The changes in musical fashion are anarchic, the concert business is anarchic, even reactions to the crisis in concert life are anarchic. The crisis in concert music has particularly sharpened in the last few years and is perhaps one of the more obvious forms of the threatening disaster, forecasting the transition from ordered bourgeois musical relations to a state of barbarism. The most plausible explanation of the crisis in concert life is a social one. Through the disappropriation of the middle class due to inflation, and the increasing proletarianization of the broad petty bourgeoisie, the prewar level of education and also the level of musical education which stabilized the practice of concert-going have been made impossible to sustain. The broad masses of the petty bourgeoisie, employees and even the middle class have become dependent upon a music that easily gratifies in a time of difficult and precarious economic conditions."



Eisler, é observado na própria expressão da música em termos de linguagem, já não existente como algo socialmente compartilhado, mas expressa na criação a partir da referência a línguas musicais faladas no passado.

A música erudita no capitalismo torna-se o que cada compositor pensa e reflete sobre línguas que foram faladas em algum momento, em algum lugar. Há vezes em que um trato, só, é amplificado, e apenas. Há drama, conceito, já desincumbida de sons (como a sublinhar a inexistência de língua musical): nem até de música incidental, oriunda do fosso da orquestra, nessas encenações. (OLIVEIRA, 2019b, p. 37)

Em outras palavras, a prática consciente da música erudita nos dias atuais, vista como criação (em detrimento da mera tentativa de repetição de línguas faladas no passado), diante deste estado de coisas, se encontra no campo da metalinguagem como caso geral.

É porque não há língua comum, e porque os compositores de música erudita, no capitalismo, não suportariam a condenação ao silêncio impenitente – que se arrojam às metalinguagens. Metalinguagem – como é sabido – é a linguagem usada por um observador para falar sobre uma linguagem-objeto. A linguagem se debruça sobre si mesma e alcança-se até como processo criativo, quando, em tais circunstâncias, o que está em jogo é o próprio modo de jogo. A linguagem da qual se fala é a linguagem-objeto. (OLIVEIRA, 2019b, p. 36)

A implicação direta da existência da música erudita a partir de um estado metalinguístico é a necessidade de sua compreensão a partir da história do desenvolvimento da linguagem musical, que, em Leibowitz (1979, p. 1-39), é exposta a partir de uma visão histórico-dialético, atravessando as acúmulos e acréscimos quantitativos, tornadas em transformações qualitativas em momentos chave de mudança de sistema de referência – ao final do Renascimento, com o surgimento do tonalismo desde as transformações advindas da polifonia modal –, e com a dissolução do sistema tonal (a partir de processos de esgarçamento do sistema e da noção de tonalidade), particularmente no Romantismo. A partir do relato de Leibowitz é possível observar que estes momentos de transformação coincidem, de outro modo, com as transformações econômicas e sociais ocorridas na sociedade ocidental; na Idade Média e Renascimento com a ascensão burguesa como classe inicialmente dominada, mas que tomaria o comércio e desenvolvimentos tecnológicos ulteriores como vias que propiciassem a sua ascensão em termos globais; como decorrência desta mudança, em termos de valores culturais, vigentes à época, admite-se um lugar crescente do indivíduo, de onde, em termos musicais, a própria prática da polifonia – advinda de uma necessidade individual, de criação, em vários momentos considerada indesejada pela igreja – ganha espaço em lugar da monofonia medieval, atrelada à ideia de realização pura da liturgia religiosa. Por outro lado, nova transformação ocorre após a queda do Antigo Regime, com o domínio burguês, desenvolvimento industrial, e necessárias definições das nações no sentido moderno; em termos de valores culturais e ideológicos, a isto se acrescenta uma nova necessidade de manifestação de valores individuais, agora incorporando as culturas e identidades

nacionais à própria prática comum da música erudita, para além da mudança do lugar em que se assume a prática desta arte, que antes era situada no ambiente da nobreza, ainda atrelada em maior medida à terra do que ao próprio dinheiro e ao lucro, e a quem interessava a manutenção de profissionais dedicados à criação musical.

As ações pedagógicas de Willy Corrêa de Oliveira.

Tendo, portanto, a consciência do estado de ausência de função social da música erudita no capitalismo, e da decorrente dissolução da linguagem comum para a sua realização, a tomada de partido de Willy quanto à sua atuação pedagógica baseia-se na consideração desta problemática, negando-se a simples aceitação desta realidade, em que, para que se faça como compositor, basta que se crie o seu próprio idioleto, ignorando-se a existência da música erudita como gênero específico, no qual o desenvolvimento histórico da linguagem é um fator definidor.

(Assim como no alvorecer do período modal tínhamos 7 notas diatônicas, com o desenvolvimento da prática modal já dispúnhamos de 12 notas cromáticas, e na crise final do modalismo desembocando – tensamente – na tonalidade, e esta em suas transformações contínuas, atingindo a perda da imantação do polo fixo, e da liberação total da dissonância, e daí à escuta ciente de intervalos menores que o meio-tom, e a mais plena iluminação do universo dos espectros com o advento da Musique Concrète [Paris], e logo a seguir a Música Eletrônica [Köln], e a inclusão dos ordenadores para a composição, e os sintetizadores, e mais atualmente as dezenas de correntes

e escolas

e franco atiradores:

Babel)

Verdadeira Babel destemperada, norteada (apenas) pelo individualismo intransigente, eis o que causou a democrática ditadura imposta pelo sistema capitalista (com sua pregação de adoração do Bezerro de Ouro), abandonando o homem – sem língua universal – com sua sinfonia para um homem só. Mas “porque o homem sempre sempre é homem”, anseia pela arte (mesmo achacadiça), como anseia por sobreviver mesmo que seja num mundo insano, insalubre, em liquidação. (OLIVEIRA, 2019a, p. 29-30)

Tal tomada de partido incorre numa consciência, que perpassa a própria formação dos estudantes, da necessidade de que se enverede por uma formação ampla a respeito de todos os conhecimentos que possam auxiliá-los a encontrar suficientemente o que poderia ser uma formação em composição musical – entendido o compositor como sujeito que não se aliena da realidade para realizar a própria arte individualista. O lugar da formação do compositor, por um lado, inclui a noção de que este faz música apenas e então somente porque dela necessita como indivíduo, à maneira exposta por Rilke (1997, p. 42) em suas *Cartas a um jovem*



poeta, em que, discutindo a necessidade da prática da poesia pelo poeta perante a existência, convoca Kappus, seu interlocutor, à reflexão: “Morreria se não me fosse permitido escrever?”; questão esta que, dadas as ilusões oferecidas por um mundo incompatível com a arte, põe o artista em formação a refletir sobre a real necessidade desta em sua vida.

Dada a necessidade individual – em detrimento de qualquer tipo de benefício ilusório oferecido pelo sistema –, o compromisso do estudante com seu processo é, este sim, parte de sua libertação individual como, contrário a todas as intempéries da existência proporcionadas sob a cifra do dinheiro, sujeito que busca realizar em vida uma necessidade pessoal fundamental. Referindo-se às aulas individuais de composição⁴ que teve com Willy na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, durante sua formação na graduação em composição, De Bonis (2019) relata a consciência deste lugar como dado fundamental do curso de Willy, já desde então:

toda a base daquele curso era a de que nós não temos uma linguagem comum; o capitalismo não forneceu condições para que a música erudita permanecesse viva como uma prática comum, que tivesse uma razão de ser, um sentido nessa sociedade. Isso posto, uma vez que a gente escolheu escrever música – e escolheu tendo uma consciência de que a gente deveria partir da nossa necessidade de escrever música (como ele evocava sempre a partir de Rilke, nas Cartas a um jovem poeta) – o que acontecia, nas aulas individuais, na prática, era uma troca mais horizontal. Bastante horizontal. Era a ideia de que a composição não se ensina. Para o trabalho com a linguagem, nós já estabelecemos nos anos anteriores as principais bases para que ele siga sendo construído. Então a gente não trata diretamente isso nos encontros. Eu, como aluno, é que teria a responsabilidade de continuar me formando pro resto da vida, no meu trato com a linguagem musical e com a consciência dessa linguagem na história, a consciência histórica do material. (DE BONIS, 2019)⁵

Desta forma, observa-se, ainda, como entendimento de uma abordagem libertadora no ensino da composição musical uma responsabilidade com a consciência de que a escolha de seguir a vida praticando a criação musical não ocupa o lugar de uma profissão ou mesmo da busca por se enquadrar como próximo representante da categoria dos gênios criadores assim eleitos pela burguesia. Há, na pedagogia de Willy, desde o cerne de seu entendimento, a responsabilidade com a sua necessidade pessoal, que não se trata de mais do que isso. Há uma consciência da aversão a um elogio da vaidade, à obtenção ilusória de um lugar de poder advinda da prática da composição musical, espécie de trabalho que já desde o Romantismo pouco se pode considerar como campo profissional.

No excerto acima, observa-se também a separação entre o aprendizado da criação e o trabalho com a linguagem; o primeiro como campo que não se

⁴ Ocorridas, como parte da grade do curso de composição, após a realização dos módulos da disciplina de *Linguagem e estruturação musicais*, a partir da qual eram desenvolvidas as bases linguísticas a respeito da linguagem musical erudita, que serviriam de fundamento para a criação musical em anos posteriores, durante o curso.

⁵ Esta e as demais entrevistas fornecidas para a realização da presente pesquisa estão disponíveis nos anexos da dissertação de mestrado do autor (PUCCINI, 2019).

pode ensinar, e o segundo como resultado de uma noção materialista de seu desenvolvimento histórico, agora no presente já falido pela inexistência da prática comum. A abrangência deste trabalho pode ser observada em depoimentos de outros estudantes, que relatam aspectos do trabalho desenvolvido em cada um dos cursos estudados, ministrados e elaborados por Willy. Especificamente, tratamos de dois momentos distintos de sua atuação docente: o primeiro deles referindo-se justamente à época relatada acima por De Bonis (2019), enquanto Willy era professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Este curso, parte da graduação em composição musical, era dividido em duas etapas principais ministradas por Willy, ou seja, o curso de Linguagem e estruturação musicais, no qual fornecia-se a base para o trabalho sobre a linguagem musical, e as aulas individuais de composição, posteriores a este primeiro, e realizadas (diferentemente do curso anterior, que era feito por todos os cursos de música) pelos estudantes de composição musical e, eventualmente, outros estudantes que demonstrassem interesse no trabalho. Outro momento de sua atuação pedagógica que estudamos se refere ao Curso de Composição Dodecafônica, elaborado por Willy recentemente, após a sua aposentadoria.⁶

⁶ Detalhamentos ulteriores destes cursos são fornecidos na dissertação de mestrado desenvolvida anteriormente pelo autor do presente escrito (PUCCINI, 2019).



Referências

- 1 DE BONIS, M. F. **Entrevista a Raphael de Lima Puccini**. São Paulo, maio. 2019. Texto. 22 páginas. Não publicada.
- 2 EISLER, H. **A rebel in music: selected writings**. Traduzido por Marjorie Meyer. London: Kahn & Averill, 1999. 223 p.
- 3 GIRARDI, G. **Educar**: para qual sociedade? Tradução de Alexandre Barbosa de Souza, Marcelo Martorelli Vessoni, Silvia Balzi e Willy Corrêa de Oliveira. Gráfica Prol, 2011. Disponível em: <http://www.thaisvianova.com.br/girardi/educar-web.pdf> Acesso em: 11 jun. 2024.
- 4 LEIBOWITZ, R. **Schoenberg and his school: the contemporary stage of the language of music**. 2. reimpressão. Tradução de Dika Newlin. New York: Da Capo Press, 1979.
- 5 OLIVEIRA, W. C. **Caderno de Ensaios**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019a. 102 p.
- 6 OLIVEIRA, W. C. **Caderno do Princípio e do Fim**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019b. 60 p.
- 7 OLIVEIRA, W. C. **Entrevista concedida a Antônio Abujamra (bloco 01)**. Publicado pelo canal TV Cultura Digital. [S. l.: s. n.], 12/07/2011(a). 1 vídeo (8min 51seg). Disponível em <https://youtu.be/ozWotYmmKTE> Acesso em: 09 jun. 2024.
- 8 OLIVEIRA, W. C. **Entrevista concedida a Antônio Abujamra (bloco 02)**. Publicado pelo canal TV Cultura Digital. [S. l.: s. n.], 12/07/2011(b). 1 vídeo (8min 25seg). Disponível em <https://youtu.be/v7Q4QSKG2Wo> Acesso em: 09 jun. 2024.
- 9 OLIVEIRA, W. C. **Entrevista concedida a Antônio Abujamra (bloco 03)**. Publicado pelo canal TV Cultura Digital. [S. l.: s. n.], 12/07/2011(c). 1 vídeo (7min 16seg). Disponível em <https://youtu.be/CG-nvrRtaiA> Acesso em: 09 jun. 2024.
- 10 PUCCINI, R. L. **Willy Corrêa de Oliveira como professor**: estudo sobre seu projeto pedagógico de ensino da composição musical: da virada do século XXI até os dias atuais. São Paulo, 2019. 324 f.: il. + anexos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/c42b237b-8280-4825-892c-f663396427d6> Acesso em 11 jun. 2024.
- 11 RILKE, R. M. **Alguns poemas e cartas a um jovem poeta**. Tradução de Geir Campos, Fernando Jorge e outros. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

A RELAÇÃO ENTRE POÉTICA VERBAL E MUSICAL: a tradução intersemiótica no processo criativo de três canções da compositora cubana Marta Valdés

Claudia Rivera

Universidade Federal de Santa Catarina

claugarivera@gmail.com

Resumo

O presente trabalho busca compreender a relação entre o texto verbal e o musical, e a tradução intersemiótica no processo criativo da canção, através da análise de três obras da compositora cubana Marta Valdés: "Llora", "En la imaginación" e "Tú no sospechas". O estudo se insere no contexto da canção cubana, dentro do subgênero "filin", e destaca a importância da obra de Marta Valdés, com a intenção de dar visibilidade à produção intelectual de mulheres na indústria musical, assim como expandir a apreciação da música cubana. A pesquisa tem como objetivos principais, demonstrar que, no âmbito da canção, há uma relação de horizontalidade e não de hierarquia entre a língua e a linguagem musical, assim como reunir informações relevantes para as pessoas interessadas na composição musical vinculada a outras linguagens e ampliar os conhecimentos sobre abordagens criativas e inovadoras. Com este trabalho, espera-se não apenas aproximar as áreas acadêmicas das Letras e da Música, como também contribuir com a compreensão das estratégias de composição de canções desde o ponto de vista da tradução intersemiótica. A fundamentação teórica parte primeiramente da contextualização da vida e obra de Marta Valdés, que é, segundo Alicia Valdés (2011, p. 368) "Una de las más sólidas y prestigiosas compositoras de la canciónística cubana", e, para incorporar a definição de tradução intersemiótica, o conceito cunhado por Roman Jakobson. Por outro lado, o trabalho de Mônica Pedrosa de Pádua apresenta ferramentas para o entendimento da canção como um produto multimídia de múltipla tradução e a pessoa compositora como tradutora. Sob o mesmo ponto de vista, o escritor e compositor Luiz Tatit detalha questões mais específicas sobre o texto verbal e musical no processo criativo. Em resumo, os materiais coletados proporcionam elementos suficientes para adentrar a discussão sobre a relação entre a linguagem verbal e a musical, sem esgotar todas as possibilidades de desenvolvimento do assunto, porém com expectativas de contribuir para o estudo contínuo dos saberes científicos e culturais.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica, Marta Valdés, Canção cubana, Processo criativo, Análise musical.



Introdução

Para contextualizar as escolhas do presente trabalho, é fundamental falar sobre o cenário das escolas de música e os conservatórios em Cuba no início do atual milênio, nos quais era oferecida uma vasta grade curricular com várias disciplinas teóricas e práticas. Dentro dos currículos, a disciplina prática de piano complementário era obrigatória, e foi frequentando essa matéria, aos quinze anos, que tive contato pela primeira vez com a obra de Marta Valdés. Embora tenha sido no formato instrumental de três canções adaptadas para o piano, sem ter acesso às letras, as três peças foram cativantes e motivaram a procura de informações sobre a compositora e sua obra. Ao ouvir, estudar e interpretar a construção e narrativa das canções criadas pela compositora, nasceu a motivação para adotar a sua obra como parte da minha formação artística contínua nos últimos 20 anos.

Mais recentemente, ampliando as pesquisas pessoais e profissionais, adentrei no estudo da canção cubana, surgida no século XIX, sob influência da música europeia, e considerada hoje um conjunto rico em poesia e expressões culturais, com grande variedade de estilos e movimentos, sendo um deles o *filin*. Segundo as musicólogas Eli Rodríguez e Gómez García (1989), o *filin* (do inglês *feeling*: sentimento) é uma corrente musical intimista e de poética coloquial, que surgiu na década de 1940, com movimentos harmônicos próximos ao jazz e ao impressionismo e enriqueceu grandemente o repertório do gênero bolero com obras de grande relevância para o cancionero latino-americano. Marta Valdés, renomada compositora cubana, violonista e intérprete da sua própria obra, nascida em 1934 em Havana, é uma das figuras-chave desse movimento. O amor é o fio condutor da sua produção artística, que é de uma riqueza poética reconhecida e interpretada por artistas mundialmente.

De maneira geral, a obra de Marta Valdés oferece material de estudo e apreciação relevante, pela sua riqueza de elementos poéticos e musicais, em diálogo entre si. Sendo assim, é necessário dar mais visibilidade à sua obra, pois não tem sido suficientemente valorizada em comparação à sua importância e riqueza artística, fato comum que acontece com muitas compositoras, por isso a relevância de debruçarmos sobre sua obra. As mulheres compositoras são frequentemente invisibilizadas e suas músicas creditadas a homens, portanto, produzir uma pesquisa sobre a obra de Marta Valdés contribui para uma sociedade mais equitativa. A música criada por mulheres, seus processos e abordagens, também devem ser analisados exaustivamente, não apenas mencionar seus nomes ou interpretar suas peças.

Elementos musicais na canção e a tradução intersemiótica

A composição musical requer a junção de uma série de elementos e características que possibilitam o seu reconhecimento enquanto obra, dentre os quais destacam a melodia ou a organização coerente de sons e ritmo predominante, a harmonia como contexto e suporte para a melodia e o estilo ou movimento no qual a composição está inserida. Na canção, a esses elementos musicais se soma a letra poética, que está diretamente atrelada à parte musical, na qual geralmente é possível

observar coerência e coesão em relação à música e a si mesma, configurando dessa forma a obra canção na sua plenitude.

Embora no estudo sistemático da música as definições e conceitos básicos não sejam atribuídos a uma autoria específica, é possível entender os elementos musicais mencionados anteriormente, sob o olhar da física, começando com a melodia.

A definição de melodia está associada ao fenômeno da combinação de sons de maneira sucessiva, sons com diferentes características que são emitidos em sequência. A sequência de sons de diferentes frequências, ou seja, a sequência de sons de diferentes alturas (onde altura representa a propriedade dos sons serem mais agudos ou mais graves), resulta em uma estrutura que podemos denominar de “desenho melódico” ou melodia (Dantas e Cruz, 2019, p. 6).

Do mesmo modo, a harmonia, segundo Dantas e Cruz (2019), é a combinação de sons emitidos simultaneamente, formando a estrutura harmônica denominada acorde, que é a combinação de no mínimo três notas diferentes tocadas simultaneamente e que geralmente se organizam para o acompanhamento da melodia. E por último, as questões referentes a ritmo, figuras rítmicas e tempo, “Nesse sentido, a grandeza física tempo surge quantificada na forma das figuras musicais [10], que representam padrões de durações tanto do som (as notas) quanto do silêncio (as pausas) [...]” (Dantas e Cruz, 2019, p. 2).

Não somente a música está presente no dia a dia das pessoas, mas também é protagonista de momentos importantes da vida humana, bem como associada a outras linguagens comunicativas, por exemplo, no cinema, no teatro, na dança e em outras linguagens multimídias como novelas, propagandas, vídeo games, assim como ao realizar atividades físicas ou cantar canções de ninar. Sob esse ponto de vista, a música é concebida com características diferentes para cada situação, características vinculadas diretamente aos significados das linguagens ou manifestações que acompanha, por exemplo, no cinema, é comum apreciar a obra em sua totalidade, sem perceber que a música está organicamente fundida à narrativa, porque foi concebida para “contar” a mesma mensagem representada na imagem. Do mesmo modo, esse fenômeno também está presente em inúmeras canções.

Há composições, como a conhecida Garota de Ipanema, que propõem um movimento mais acentuado e ágil para a primeira parte em contraste com durações que desaceleram o movimento na segunda e, como se cumprisse as normas de um modelo exemplar, reserva para a parte inicial uma letra de plena interação entre sujeito e objeto, deixando para a segunda as tensões disjuntivas (Tatit, 1997, p. 24).

Assim sendo, a tradução intersemiótica envolvendo a canção e a música no geral, está muito presente no cotidiano da sociedade, porém, por ser um conceito relativamente recente, e por ter maior proliferação a partir dos anos 80, não tem suficientes trabalhos envolvendo a produção musical e aproximando essa linguagem a outras linguagens, como a literária, por exemplo. A tradução intersemiótica, também denominada transmutação ou tradução interartes, foi definida por Roman Jakobson



(1959/2007) como a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, e, partindo dessa base, é possível desenvolver uma perspectiva que proporcione hipóteses sobre o processo criativo de certas canções que apresentam características que destacam do comum, mesmo não sendo criadas com essa intenção consciente por parte da pessoa criadora.

Na recepção da canção como produto multimídia, os textos literário e musical apresentam-se de forma sincrônica, numa relação de complementaridade, numa relação de justaposição. Se percebemos a canção como um todo, como um texto único, ela é, na verdade, um entrelaçamento de textos (Pádua, 2021, p 98).

Como mencionado por Pádua, a canção como obra completa é um conjunto de elementos artísticos que possibilitam a criação dessa manifestação, como as cores e formas que configuram uma obra pictórica, ou os movimentos e vestuários que definem uma dança.

Uma breve análise das canções: “Llora”, “En la imaginación” e “Tú no sospechas”

Tomando como exemplo e material de análise as três canções de Marta Valdés, “Llora”, “En la imaginación” e “Tú no sospechas”⁷, o objetivo principal do presente estudo é descobrir até que ponto as escolhas poéticas determinam os elementos musicais a serem utilizados na composição e vice-versa, tais como melodia, harmonia, ritmo, estilo, entre outros, nessa conversa intersemiótica entre poesia e música, e a relevância das significações e características específicas de cada linguagem que definem o sentido da canção como obra multimídia. Os critérios para a escolha das canções foram o contraste e complemento de seus conteúdos poéticos, tendo a temática do amor abordada nos três exemplos, porém desde pontos de vista diferentes, assim como as melodias, harmonias e ritmos de cada uma, que auditivamente recriam ambientes sonoros conforme as mensagens verbais. Por ser esta uma análise que envolve material sonoro, em tempos de internet, se faz necessário compartilhar os links para acesso das três músicas e assim proporcionar o melhor entendimento e apreciação do conteúdo teórico aqui tratado, dessa forma, ficam disponíveis em nota de rodapé, três sugestões de áudios.⁸

Primeiramente, é necessário fazer uma breve interpretação possível das obras, no intuito de facilitar a análise posterior. “Llora” é uma espécie de monólogo proferido com ressentimento a outra pessoa, na qual o emissor - no caso a voz que canta - faz grande uso do imperativo, com a intenção de provocar no seu suposto interlocutor a necessidade de redenção e arrependimento, por outra parte, “En la imaginación” é uma canção sobre a incerteza e o desespero causado pela ilusão de ter encontrado o amor, mas com a constante desconfiança e incredulidade sobre sua real existência. Por último, “Tú no sospechas”, é uma canção de amor romântico e passional, uma declaração para a pessoa que ainda não sabe que é amada, mas saberá a partir do

⁷ “Chora”, “Na imaginação” e “Tu não suspeitas”. (tradução nossa)

⁸ “Llora” <https://www.youtube.com/watch?v=w7KzVLfbEpQ&t=10s>

“En la imaginación” <https://www.youtube.com/watch?v=zPCX-C0uaDs&t=288s>

“Tú no sospechas” <https://youtu.be/sxAgPtCVM2c?si=1DQrSfv9YATEyho6&t=7>

último verso da peça. Assim como cada canção apresenta temáticas diferentes na letra poética, também diferem os elementos da linguagem musical.

Começando pela canção “*Llora*”, cuja palavra dá início à peça e se apresenta em um movimento melódico descendente de terça maior, em um acorde de Ré maior com sétima maior. A melodia fica posicionada para cada sílaba respectivamente na 7a maior e na 5a justa do acorde, ou seja, o movimento é de 3a maior descendente, que remete a uma sensação de acorde menor, porque sonoramente se espera a continuidade para a fundamental da tríade menor, considerando uma análise harmônica ampliada (Figura 1). Por outra parte, a palavra *llora*, usada no modo imperativo, pode trazer a imagem mental de uma lágrima caindo, uma pessoa chorando, ou imagens relacionadas, acompanhando o sentido do movimento descendente natural de uma gota. Dessa forma, o conjunto melodia-harmonia, combinado à palavra, completa a coerência e coesão do momento textual entendido como a frase musical, e provoca no ouvinte uma sensação de contexto melancólico ou triste, tanto pelo seu significado verbal quanto pelo movimento melódico.

Podemos dar, como exemplo, a catabasis, figura de retórica que significava, convencionalmente, queda, tristeza ou morte. Hoje, ao nos depararmos com uma disposição descendente das notas em uma composição musical, provavelmente não a associamos com a tristeza a partir de uma convenção, mas podemos continuar a realizar essa associação por outros meios, pois essa convenção engloba os outros níveis sígnicos. A disposição descendente das notas possui uma qualidade icônica, pois podemos relacioná-la, por similaridade, com o sentimento de tristeza. O desenho melódico possui uma qualidade indicial, ao indicar, fisicamente, a queda. (Pádua, 2021, p 86)

Da mesma forma, ao longo da canção, acontece o mesmo movimento com uma relação de intervalos diferente, mas sempre descendente, nas palavras associadas a contextos tristes, nos finais das rimas contendo as frases *never hiciste, nunca fuiste, amores viejos, quedaron lejos*.⁹ Todas as frases apresentam a completude do sentido na coesão e coerência entre a frase musical e a verbal, formando uma unidade indissociável.

Figura 1 – Trecho de “*Llora*”

Fonte: Marta Valdés (2014) - <https://palabrasdemartavaldes.blogspot.com/2014/07/llora-cancion-letra-y-musica-marta.html>

⁹ Nunca fizeste, nunca foste, amores velhos, ficaram longe. (tradução nossa)



Por outra parte, na canção “*En la imaginación*”, a autora lança mão de outros mecanismos para criar os ambientes sonoros, que envolvem incerteza, incredulidade, tensão. Por exemplo, o amplo uso da 4a aumentada na melodia, tanto em acordes dominantes quanto em acordes maiores, cria sensações dissonantes e modais enquanto a letra expressa incerteza e certo grau de delírio. No mesmo sentido, utiliza movimentos cromáticos descendentes, com alternância de acordes maiores e dominantes, enquanto a melodia fica na mesma nota em forma de pedal na 7ª de cada acorde, gerando dessa forma tensão até resolver harmonicamente, porém não na letra.

[...] a sensação de que a melodia está mais tensa ou menos tensa é um efeito físico que o ouvinte, antes de compreender, já sente. Não é difícil demonstrar que as tensões harmônicas obedecem a uma hierarquia de graus que regulamentam a trajetória da melodia e que toda vez que a tensão regride, o movimento corresponde à finalização. E não é só a tonalidade que assegura a tensão. Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Esta tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva [...] (Tatit, 1997, p. 101).

Na sequência, a poesia segue por um rumo de insanidade, a letra expressa desespero e questionamentos internos, em um momento de clímax, no qual a melodia se comporta com movimentos ascendentes e cada vez mais agudos: *¿Quién serás? Que así me invitas amar. ¿Quién serás? Que me has podido dejar, en mi locura, mientras se me escapa tu posible visión.*¹⁰ E caminhando para a última frase, enquanto os acordes são construídos gerando tensão harmônica numa sequência de meio-diminuto, dominante com 4ª aumentada e dominante alterado, a letra acompanha o movimento tenso com uma suspeita melancólica, menos intensa, porém densa, com movimentos marcadamente descendentes e desiludidos: *sospecho, que tú eres nadie.*¹¹

Por último, “*Tú no sospechas*” se desenvolve como uma mistura de movimentos musicais descendentes e ascendentes, praticamente circulares, com cromatismos e aproximações, gerando uma sensação de vaivém. A melodia desce quando as frases verbais têm um caráter – até certo ponto – negativo e nostálgico, enquanto os movimentos melódicos ascendentes aparecem em frases poéticas que imprimem um tom de exposição dos sentimentos dirigidos à pessoa amada. Na última frase da canção há uma revelação: *Te vas a enterar de una vez, de que ya te quiero.*¹² E é especificamente essa frase que coloca em evidência um elemento diferente das outras análises, um movimento melódico ascendente aliado à resolução harmônica do quinto grau para o primeiro grau maior. Ao concluir com a cadência perfeita, há também uma resolução na letra, que completa a afirmação que nomeia a música e que é a primeira frase da canção – *tú no sospechas* – com o desfecho da última frase, na qual a suspeita é totalmente dissipada, com a declaração de amor: *te quiero*. Dessa forma, a resolução é absoluta, tanto desde o ponto de vista musical quanto do verbal.

¹⁰ Quem serás? Que assim me convidas a amar. Quem serás? Que me pudeste deixar, na minha loucura, enquanto escapa de mim a tua possível visão. (tradução nossa)

¹¹ Suspeito que tu és ninguém. (tradução nossa)

¹² Tu saberás de uma vez por todas, que eu já te amo. (tradução nossa)

Considerações finais

Dentre as muitas manifestações presentes nas expressões culturais dos povos, a música cantada é das mais antigas, não só perpetuando a história das sociedades por gerações, mas como parte essencial da expressão humana. Compreender processos socioculturais anteriores é um movimento necessário para nos aproximar a um maior entendimento do presente e das nossas possibilidades para construir um futuro sólido. “Criar na tangente da fala é um risco constante que valoriza a perenidade de cada composição” (Tatit, 1997, p. 98). Levando tudo isso em consideração, se faz relevante a apreensão dos caminhos possíveis nos processos criativos para desenvolver canções, dessa forma facilitando o entendimento daquilo que, na prática artística e na percepção das obras, provoca determinadas emoções humanas.

Tudo fica mais claro e mais completo ao se verificar a interdependência entre a melodia e a letra da canção. Se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, esses mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível. (Tatit, 1997, p. 102).

Dessa forma, após a análise das três músicas de Marta Valdés realizada neste trabalho, é possível afirmar que há uma complexa e rica relação não hierárquica entre a linguagem verbal e a musical, no que diz respeito à significação de inúmeras canções, não apenas as abordadas anteriormente. Considerando uma tendência notável de várias figuras importantes da canção nacional e internacional pela criação de obras com essas características, a canção, gênero multimídia por excelência, oferece um amplo universo de possibilidades para as pessoas criadoras. Embora existam inúmeros mecanismos de criação, e, mesmo que as questões abordadas neste estudo não estejam presentes em todas as canções, o propósito deste trabalho é, sobretudo, ampliar a percepção para que leitores e ouvintes usufruam do significado das letras e da música sob uma perspectiva mais expandida. Em suma, enriquecer o conteúdo e o material para fomentar a transdisciplinaridade promove diálogos essenciais entre diferentes campos do saber, bem como entre a ciência e a arte.

Referências

- 1 DANTAS, J. D.; CRUZ, S. DA S.. Um olhar físico sobre a teoria musical. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 41, n. 1, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2018-0099>. Acesso em: 02 jan. 2024.
- 2 JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 19. ed. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda, 2007. 109 p. Tradução de: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. (Obra original publicada em 1959). Disponível em: https://www.professorjailton.com.br/novo/biblioteca/Roman_Jakobson_Linguistica_e_Comunicacao.pdf. Acesso em: 08 jun. 2024.
- 3 PÁDUA, Mônica Pedrosa de. Tradução e intermidialidade na interpretação da canção de câmara. **Estudos Semióticos**, [S.L.], v. 17, n. 3, p. 83-103, 20 dez. 2021. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Académica (AGUIA). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186440>. Acesso em: 17 out. 2023.
- 4 RODRÍGUEZ, Victoria Eli; GARCÍA, Zoila Gómez. **... haciendo música cubana**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989. 148 p.
- 5 TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997. 163 p.
- 6 VALDÉS, Alicia. **Diccionario de mujeres notables en la música cubana**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2011. 461 p.

Adeus meus Demônios: uma pesquisa artística sobre processos criativos em canção popular

Bernard Rehermann Loureiro da Silva

Universidade Federal de Pelotas

rehermann.be@gmail.com

Introdução

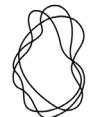
O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre os caminhos criativos da canção popular, da sua origem, ou estímulo inicial, até a concepção do fonograma e sua organização em um álbum. Através de uma pesquisa artística com abordagem autoetnográfica, buscamos evidenciar a criatividade como algo social, sofrendo influência do nosso entorno. Neste sentido, busquei articular o diálogo e a coleta de dados com a minha e as experiências de Nandico Saldanha e Léo Vidal, coautores da canção *Quebranto*, servindo de modelo analítico para as demais canções do EP *Adeus meus Demônios*, produção fonográfica proposta no trabalho de conclusão de curso no Bacharelado de Música Popular da Universidade Federal de Pelotas.

A relação que a música popular desenvolve com a sociedade, denota que seu aprendizado perpassa a informalidade, indicando que, metodologicamente, a prática coletiva revela de onde viemos e como criamos, atingindo assim a compreensão estética que as obras de arte carregam, no caso deste trabalho, a canção popular. Para maior compreensão do fenômeno estético representado na obra observada, fez-se necessário sistematizar as experiências dos envolvidos através de entrevistas, análise musical, documentação e registros de etapas aproximando o cantor para a perspectiva social que engloba a produção, a fim de desmistificar o conceito de gênio artístico ao mapear o caminho que a obra tomou.

A partir desta contextualização, buscamos refletir de que forma o resultado final da canção, mais especificamente o fonograma, pode representar o agente social por trás da obra, efetivando a construção não somente do eu-lírico, mas também a identidade do artista através do lançamento de seu primeiro trabalho.

Metodologia

A fim de analisar, exemplificar, categorizar, refletir e sistematizar o processo de criação de minha identidade artística assim como o processo composicional das canções que integram a obra, a metodologia adotada para sua realização foi a investigação artística com abordagem autoetnográfica, tratando-se de uma pesquisa qualitativa. Desde o início do processo, assumo o papel de artista-investigador, levando em conta a minha experiência pessoal como compositor e observador. A investigação artística busca acessar detalhes particulares das obras e seus autores,



tornando-se peça fundamental para refletir as práticas artísticas e seus enredos. Assim como afirmam López Cano e San Cristóbal, “neste caso, a experiência particular do pesquisador com a prática musical constitui um ponto fundamental que desencadeia o processo de investigação artística” (LÓPEZ-CANO e SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 133, tradução minha).

De acordo com ELLIS e BOCHNER (2000, p. 739) a “autoetnografia é um gênero autobiográfico de escrita e pesquisa que exibe múltiplas camadas de consciência, conectando o pessoal ao cultural”, reiterando o papel do artista-investigador. A autoetnografia como método qualitativo e subgênero da etnografia, atua como peça da reflexividade do próprio pesquisador com ênfase em sua interação para com o objeto de estudo, “que envolve a descrição e análise de experiências pessoais com base no self do próprio autor como exemplar etnográfico”. (BENETTI, 2017, p. 152)

Durante o processo de investigação, houveram demais abordagens que encaminham a reflexão desejada pela autoetnografia. Com a Sistematização de Experiências baseado no livro “Para sistematizar experiências” de Oscar Jara (2006), foi possível realizar entrevistas semiestruturadas direcionadas aos co-autores da canção *Quebranto*, Nandico Saldanha e Léo Vidal. A Sistematização de Experiências consiste em uma metodologia coletiva e participativa, partindo da observação das experiências do grupo social selecionado, tomando a interação, participação e relação de cada indivíduo com o experimento social como parte principal da reflexão.

Para observar o ato composicional dos autores de *Quebranto*, além de resgatar a experiência por meio de entrevistas, fez-se uso do trabalho de Joe Bennett (2012 e 2014) sobre parcerias compostionais onde o autor destrincha e categoriza o funcionamento das composições colaborativas, tal qual ocorreu entre mim, Nandico Saldanha e Léo Vidal.

Partindo da observação da criatividade, o pesquisador e psicólogo Csikszentmihaly Mihalyi desenvolveu o Modelo Sistêmico da Criatividade, sistematizando a ideia criativa em três esferas: o domínio, o campo e o indivíduo.

Segundo Csikszentmihaly (1999) o domínio consiste no aprendizado e absorção de conhecimentos adquiridos pelo criador devido seu contexto cultural, enquanto o campo está relacionado à área do conhecimento que o criador está inserido, onde será validado por especialistas da área em questão, por fim, o indivíduo é este agente criativo que apresenta para o campo suas produções a partir das influências adquiridas no domínio.

As análises e acompanhamento das canções e seus processos de criação, gravação e produção tomaram como pressa estes conceitos aqui apresentados, entendendo que a canção apresenta aspectos *intracancionais* e *extracancionais*, ao que descreve MAIA:

O primeiro aspecto tratará dos elementos intrínsecos à relação melodia-letra, o estabelecimento dos motivos e temas musicais, a produção do texto e seu desenvolvimento no decorrer da composição. O segundo, tratará a canção em sua leitura ampla, relacionando-a a outros textos e contextos musicais e literários. (MAIA, 2019, p. 2)

Desenvolvimento

Para a concepção e contextualização desta produção fonográfica, eu e meu orientador/produtor discutimos que história queríamos contar, implicando na escolha do repertório do disco a fim de entender e relacionar as canções umas com as outras, descolando esta obra do autor. Isto é, por mais que cantautores costumam compor em cima das próprias vivências, pensar esta produção como um conceito artístico nos leva a enxergar a obra com autonomia, sem relacionar o eu lírico com o cantautor e sim tornar este personagem uma figura única que existe apenas dentro da obra, dentro daquele universo fictício, acarretando na curadoria das canções a integrarem o EP e no diálogo entre as canções.

A importância de trazer as músicas para o estúdio de gravação é revelado no seu processo prático. Esta etapa de gravação nos leva a repensar e reelaborar a maneira que tocamos e interpretamos a música, intensificando a atenção a detalhes que passam batido em shows, ensaios, gigs, recitais, etc. Assim como afirma Isabel Nogueira e Luciano Zanatta em sua pesquisa *Pele/Osso: a gravação como processo criativo*:

Parto da premissa de que a gravação, assim como todas as instâncias da criação, não é algo neutro ou puramente técnico, mas é parte importante do processo de tomada de decisões composicional, e ao mesmo tempo é situada, corporificada e generificada. (NOGUEIRA e ZANATTA, 2020, p. 99)

A perspectiva do estúdio para com as músicas descarta ou incrementa elementos que funcionam no ao vivo, mas não nas gravações. À exemplo desta pesquisa, a produção em estúdio acarretou em alguns aprendizados que a apresentação ao vivo não dispõe, devido a emoção do palco e a maior intenção da sua execução que é o diálogo com o público, levando a dinâmicas fortes ao tocar o instrumento, aceleração do bpm, que, por mais que equalizada previamente na mesa de som, ao subir no palco, esse parâmetro pode ocasionar no seu desencontro pela sua busca do impressionismo. A performance ao vivo visa o momento.

Se, no álbum *Pancada Motor - Manifesto da Festa* a linguagem híbrida é construída por meio de samples, loops e justaposição de camadas sonoras gravadas em diferentes lugares, no ambiente do concerto ao vivo é necessário reconstruí-la e reinterpretá-la. (VARGAS e CARVALHO, 2017, p. 60)

No processo de gravação deste EP, habilidades como a criação de arranjos de violões, dinâmica e intensidade na execução, pensar a disposição dos instrumentos no arranjo musical, técnicas usadas como *palm-muted* e uso de palheta no violão ao invés de apenas os dedos foram adquiridas ao longo do processo. Por mais que sejam técnicas que já eram de meu conhecimento, saber quando e como usá-las passa por uma escuta criteriosa que a experiência em estúdio desenvolve.

Adeus meus demônios é o título do meu álbum de estreia como cantor e compositor. Em formato EP - ou *Extended Play*, o trabalho possuirá cinco faixas. Pensadas como atos da jornada do personagem *Cabelo*, jovem que luta pela libertação de seus demônios e fraquezas, personificadas como o Erro, a Culpa e o



Medo. Durante o percurso de enfrentamento, *Cabelo* desenvolve as habilidades que atuam como antídotos aos fantasmas do seu passado. Assim, surgem as conquistas da Aceitação, do Aprendizado e do Enfrentamento. O resultado desta alegoria é o próprio devir artístico do cantor e compositor em seu processo de reconstrução e reconciliação com o *self*.

Adeus meus Demônios recria o arquétipo da “Jornada do Herói”. Joseph Campbell entende a *Jornada do Herói* como um fio condutor dentre todas histórias narrativas, padrão recriado de muitas maneiras, mas sempre com algo incomum: a) apresentação do herói; b) o conflito do herói; c) a resolução da história do herói. (CAMPBELL, 2003)

Se entende como Jornada do Herói o arquétipo do personagem que passa por momentos de transformações, aventuras e desafios, resultando em sua evolução e reflexão. “O herói deve se deparar com determinado desafio e enfrentar desvantagens aparentemente insuperáveis e conseguir de alguma forma superá-las” (PERTUZZATTI e BONA, 2009, p. 2-3)

Em *Adeus meus Demônios*, o herói “*Cabelo*” se vê encurralado por seus fantasmas do passado, fruto do forte embate de sua consciência contra os “demônios” internos. Ao regressar para seu passado, *Cabelo* dá início a sua jornada em busca de cura e redenção. Para atingir seu objetivo é necessário acessar pontos específicos de sua consciência, questionando os valores éticos e morais de si e dos outros.

Quebranto representa o Erro do eu-lírico, o início de tudo, sendo assim a primeira faixa do EP; em seguida, *Sol Nublado*, segunda faixa simboliza a Culpa, sentimento decorrente do erro; a faixa três, é intitulada de *Cidade* em referência do Medo do personagem perante os olhares de seu entorno social; *As velhas leis universais* integra o EP como quarta faixa, trazendo ao eu-lírico a Reflexão sobre nosso lugar social, necessária para sua reestruturação pessoal; E por fim, a quinta faixa *Demônios*, o fim da jornada de *Cabelo*, representando a almejada Libertaçāo e Superação dos conflitos, se despedindo de seus Demônios.

Resultados e discussões

Tomando *Quebranto* como exemplo das demais canções, a primeira decisão tomada a fim de mudar o que havia sido composto originalmente, foi a troca de região vocal na parte do refrão. O orientador e produtor Leandro Maia, sugeriu que o refrão fosse para uma região mais aguda, na pretensão de tornar um momento de destaque, prendendo a atenção do ouvinte. Vemos abaixo como era originalmente:

41 G7M(6)/D D7M(6,9)/A G7M(6)/D D7M(6,9)/A
- Nós sem-pre jun - tos - so - zi-nhos no mun - do res - tou a so-li dão -
45 G7M(6)/D D7M(6,9)/A G7M(6)/D D7M(6,9)/A D.S.
- Jun-tan-doas pe - ças - do que - bra - ca-be - ça que é meu co - ra - ção

Figura 1 - Trecho de Quebranto. Refrão antigo. Fonte do autor.

E após a mudança:

41 G7M(6)/D D7M(6,9)/A G7M(6)/D D7M(6,9)/A
- Nóssem-pre jun - tos - so - zi - nhos no mun - do res - tou a so - li dão -
45 G7M(6)/D D7M(6,9)/A G7M(6)/D D7M(6,9)/A D.S.
- Jun - tan - doas pe - ças - do que - bra - ca - be - çã que é - meu co - ra - ção

Figura 2 - Trecho de Quebranto. Refrão novo. Fonte do autor.

Escolhas como instrumentação fazem parte do processo de gravação. Durante as discussões e orientações do produtor musical desta obra, fez-se escolha do violão de cordas de aço para que imprimisse a estética entendida como *rock*, com elementos de seus subgêneros como *rock progressivo* e *emocore*. Por fazer mais uso do violão de cordas de nylon, Leandro Maia observou que a levada do violão estava muito forte decorrente ao uso deste instrumento que por sua vez tem pouca projeção sonora, levando a tocar com muita intensidade e dinâmicas fortes, o que não se faz necessário ao uso do violão de aço. Para definir seu padrão rítmico, que antes estava ambíguo e confuso, repensamos a maneira de tocar o violão de aço para que cedesse espaço para os demais instrumentos, possibilitado apenas pela mudança de dinâmica e intensidade.

A forma original consiste em AABBABBCC com uma introdução de 8 compassos, enquanto sua última versão consiste em ABBABBCC com introdução de 24 compassos. Abaixo incorporo ao trabalho a primeira versão composta de *Quebranto* e após o resultado preliminar da versão de estúdio:

Quebranto primeira versão: https://drive.google.com/file/d/1CcQoYOp_e83m0ZRHR4lsNKJcaW5OkWYi/view?usp=sharing

Quebranto versão preliminar de estúdio: <https://drive.google.com/drive/folders/1qPPxjzUQT3sAUG8Q9aH6dqUkLh8wZ-C3?usp=sharing>

Considerações finais

O acompanhamento das canções nos permitiu a perspectiva reflexiva quando comparado o resultado final com o seu início. A mudança de estrutura e criação de arranjos aconteceram por meio de discussões e decisões tomadas dentro do estúdio em toda sua lógica fonográfica. Ir de encontro ao questionamento do papel de um estúdio de gravação aliado às perspectivas etnográficas levantadas durante o trabalho de conclusão de curso, localizando o centro e círculo estético da obra que carrega as concepções sócio-culturais, designa a produção como um todo, desmestificando a criatividade e seus agentes criativos.



Entender que (JAMBEIRO, 1973, p. 79) “socialmente, contudo, a canção apenas composta não existe. Para existir é preciso que se insira num processo de comunicação, onde o compositor se caracteriza como a fonte, o intérprete como emissor e o público como o receptor da mensagem”, levar as canções para dentro do estúdio implicam no seguimento dos processos criativos e suas tomadas de decisões.

Tenho como propostas futuras usufruir deste trabalho de pesquisa como currículo a seguir nos estudos de processos criativos em canção a fim de conseguir bolsas de estudo para mestrados nesta área do conhecimento. Além disso, busco usufruir desta produção fonográfica como pontapé inicial em minha carreira artística, usando-o como portfólio para trabalhos futuros no ramo artístico e fomentar meus atributos como artista, visando a construção de nichos musicais e público alvo, para que assim consiga atingir meu grande e maior objetivo que é viver e sobreviver de minha música.

Referências

- 1 BENETTI, Alfonso. **A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística.** Opus, v. 23, n. 1, p. 147-165, 2017.
- 2 BENNETT, Joe. Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams. In: COLLINS, D, ed. **The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process.** SEMPRE Studies in the Psychology of Music. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012.
- 3 BENNETT, Joe. **Constraint, creativity, copyright and collaboration in popular songwriting teams.** Universidade de Surrey, Reino Unido, 2014
- 4 CAMPBELL, Joseph. **The hero's journey: Joseph Campbell on his life and work.** New World Library, 2003.
- 5 CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creativity and genius: A systems perspective. The systems model of creativity: The collected works of Mihaly Csikszentmihalyi,** 2014.
- 6 ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Art. **Autoethnography, personal narrative, reflexivity:** Researcher as subject. 2000.
- 7 GREEN, Lucy. **How popular musicians learn: A way ahead for music education.** Routledge, 2017.
- 8 JAMBEIRO, Othon. **Canção popular e indústria do disco.** Universitas, n. 15/16, p. 77-77, 1973.
- 9 JARA, Oscar et al. **Para sistematizar experiências.** Brasília: MMA, v. 2, p. 1-128, 2006.
- 10 LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos.** Barcelona: ESMUC. v. 1, 2014.
- 11 MAIA, Leandro Ernesto. **Querer es Caetano: A Canção como Literatura Expandida.** Revista Organon, v. 34, n. 67, p. 1-29, 2019.
- 12 MAIA, Leandro. **Poetics of song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music.** 2019. Tese de Doutorado. Bath Spa University, Reino Unido.
- 13 NOGUEIRA, Isabel; ZANATTA, Luciano. “**Pele/Osso:** a gravação como processo criativo”. MusiMid 1, no. 1 (2020): 98-114.
- 14 PERTUZZATTI, Leonardo Antonio; BONA, Rafael Jose. **A jornada do herói em Star Wars: uma nova esperança.** In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba/PR. 2009.
- 15 VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton. **DJ Tudo, samples e hibridismos:** da linguagem do estúdio para a apresentação ao vivo. Líbero, n. 38, p. 59-68, 2017.



Beethoven e a criação da sonata para violoncelo e piano como gênero composicional

Rodrigo Falson Pinheiro

Instituto Federal de Mato Grosso do Sul
rodrigo.pinheiro@ifms.edu.br

William Teixeira da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
william.teixeira@ufms.br

Resumo

O objetivo do nosso trabalho é investigar os aspectos que circundam a origem das cinco sonatas para violoncelo e piano, escritas pelo compositor Ludwig van Beethoven, uma vez que ele foi o primeiro músico da História da Música Ocidental a escrever para essa formação. Na revisão bibliográfica encontramos vários autores que abordam o tema, como Crawford (1995), Daniel (1997), Drabkin (2004), Szabo (1966), Watson (2013), Yun (2013) e Moskovitz e Todd (2017). Partindo do gênero estabelecido de sonatas para instrumento solista e contínuo e, depois, para instrumento e cravo, as sonatas para violoncelo inauguraram uma forma de escrita dis-tinta das sonatas escritas nos períodos anteriores, que adotavam a prática do baixo contínuo, nas quais escrevia-se a linha do baixo sob a melodia do instrumento solista, com as cifras indicando a harmonia que seria realizada pelo cravista. Até então não se pensava em escrever a parte do cravo, pois a prática do baixo cifrado era suficiente para o músico ler e preencher a harmonia, o que só posteriormente foi adotado por compositores alemães. Contudo, Beethoven foi o primeiro a escrever sonatas para essa formação, na qual a parte do piano está total-mente escrita pelo compositor, e o mais importante, com o piano deixando de ser um mero acompanhamento e recebendo posição de igualdade junto ao violoncelo. As sonatas para violoncelo e piano foram escritas em aproximadamente vinte anos, constituindo assim um testemunho sintético de seu desenvolvimento estilístico. A título de exemplo, a Sonata Opus 5, N.1 começa com um movimento lento, na qual ambos os instrumentos iniciam uma melodia cantabile em uníssono. Isso demonstra que ambos são considerados como iguais no discurso musical. Ou seja, Beethoven criaria um novo gênero musical, que seria amplamente explorado pelos compositores seguintes. A proposta desse trabalho é discutir os fatores que acompanharam a gênese desse gênero no que tange ao contato do compositor com instrumentistas e circunstâncias históricas, como o então recente desenvolvimento do piano, compreendendo de que forma as estruturas da sonata revelam um projeto estético mais amplo, que inclui o desenvolvimento das práticas de performance como parte essencial de sua trajetória formativa.

Palavras-chave: Música de câmara; Ludwig van Beethoven; Sonatas para violoncelo e piano.

A forma sonata

A forma sonata é encontrada em sinfonias, sonatas para instrumentos solistas, bem como gêneros de música de câmara. Trata-se de uma estrutura composicional basilar da música clássica, e que tem sido analisada e admirada ao longo dos séculos. Essa estrutura é composta essencialmente por três seções, sendo Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação (ou Reexposição). Charles Rosen (1988) argumenta que a sonata é um processo vivo e em constante evolução, na qual os temas se desenvolvem em uma narrativa musical envolvente.

Para os autores Grout e Palisca (2001, p. 486), “tal como a encontramos em Haydn, Mozart e Beethoven, é uma composição em três ou quatro (ocasionalmente dois) andamentos de atmosfera e tempos diferentes”.

Zamacois (2007, p. 167) explica que com o tempo, os compositores começaram a adotar o termo sonata para designar uma obra que servia de introdução, e logo alguns autores o empregaram como sinônimo de *Suite*. Esse autor também esclarece que houve uma transformação da *Suite*, em que os compositores elegeram a palavra *Sonata* para dar título a nova forma resultante dessa transformação, “nos casos em que a obra estava escrita para um instrumento de teclado, a solo ou a duo com outro qualquer” (ZAMACOIS, 2007, p. 167). Na transição de *Suite* para *Sonata*, as peças, que originalmente eram danças em estrutura binária (A - B), se converteram em ternária (ZAMACOIS, 2007, p. 169).

Inicialmente, era comum que as sonatas fossem monotemáticas, ou seja, com apenas um tema principal, que era exposto, desenvolvido e reexposto. Contudo, essa forma mono-temática cedeu lugar ao tipo bitemática, ou seja, com dois temas principais, que são indicados como temas *A* e *B*, ou *I* e *II* (ZAMACOIS, 2007, p. 170). Quanto ao caráter e diferenciação, pode-se dizer que o *Tema A* possui um vigor e perfil rítmico e tonal bem evidentes. Já o *Tema B* possui elegância e delicadeza rítmica, bem como elevação melódica (ZAMACOIS, 2007). As sonatas poderiam ou não conter uma introdução lenta, bem como uma coda no final do movimento. Essas partes são opcionais.

As sonatas para violoncelo e piano

Inserido no vasto universo da música de câmara¹³, encontram-se as cinco sonatas para violoncelo e piano, do compositor alemão Ludwig van Beethoven (1770 - 1827). A importância dessas obras reside no fato de serem as primeiras sonatas efetivamente escritas para esses dois instrumentos, e foram compostas ao longo de 20 anos, aproximadamente, abrangendo as três fases da obra do compositor.

A sociedade na época em que Beethoven viveu sofreu intensas mudanças, como a turba que atacou a Bastilha, em Paris, em 14 de julho de 1789, a morte na guilhotina de Luís XVI, e a preparação de Napoleão Bonaparte para ascender à ditadura (GROUT; PALISCA, 2001).

¹³ Termo usado para designar a música composta para um grupo pequeno de instrumentos e/ou vozes.

Prestes a completar 22 anos, o jovem compositor partiu de Bonn para Viena, com pouco dinheiro e mantendo anotações dos gastos. Uma dessas despesas seria para um “café para Haydn e para mim” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 545). Beethoven recebeu lições de Johann Schenck (1753 - 1836) e estudou contraponto durante um ano, aproximadamente, com Johann Georg Albrechtberger (1736 - 1809), um dos grandes professores na época. Recebeu lições de composição vocal com Antonio Salieri (1750 - 1825), que vivia em Viena desde 1766. Beethoven tocara para Mozart numa breve visita a Viena, em 1787 (GROUT, PALIS-CA, 2001).

Watson (2013, p. 17) esclarece que a comunidade musical em Viena era maior do que em Bonn e destaca que a demanda para a música para piano e música de câmara era voraz.

Crawford (1995, p.1) afirma que “sua composição¹⁴ abrange a carreira inteira de Bee-thoven e apresenta algo como uma miniatura, uma ilustração microcósmica de cada um de seus três períodos criativos (tradução nossa).¹⁵

O violoncelo originou no século XV como um instrumento grave da família do vio-lino (DANIEL, 1997). Segundo o autor, “até as últimas décadas do século XVII, foi primariamente usado como parte do *basso continuo* (DANIEL, 1997, p.1) (tradução nossa).¹⁶ Yun (2013, p. 5) esclarece que instrumentos com registro grave, como violoncelo, fagote, alaúde, cravo e órgão, tornaram-se um esqueleto da notação conhecida como baixo cifrado, visando apoiar harmonias.

Quando as obras para violoncelo começaram a surgir, acompanhadas pelo cravo, sua escrita ainda era feita de acordo com a prática do baixo contínuo, na qual o compositor colo-cava as cifras sob as notas do baixo, deixando o preenchimento harmônico a cargo do instrumentista.

Conforme mencionou-se anteriormente, a importância das cinco sonatas para violoncelo e piano de Beethoven deve-se ao fato de terem sido as primeiras obras escritas efetivamente para os dois instrumentos, ou seja, as partes são totalmente escritas pelo compositor, em uma linguagem camerística. Existe, portanto, uma interação dialógica entre os instrumentos que nunca havia sido ouvida antes. Watson (2013, p.71) alega que “embora Haydn tenha escrito pelo menos dois concertos para Anton Kraft, o cellista líder de sua orquestra em Eisenstadt, ele não escreveu sonatas para cello, e Mozart não escreveu música solo para cello [...] (tradução nossa).¹⁷

Szabo (1966, p.1) considera que “as cinco sonatas para violoncelo e piano de Ludwig van Beethoven constituem uma contribuição monumental para a literatura de sonata para estes instrumentos” (tradução nossa).¹⁸ Vasquez et al (2017, p. 175) esclarecem que os limites de como um intérprete se aproxima de um instrumento foram, de certa forma, impulsionados pela escrita idiomática.

No caso das sonatas para violoncelo e piano de Beethoven isso se mostra verdadeiro, pois o compositor incorporou e ultrapassou os limites das dificuldades técnicas dos instrumentos em questão, principalmente devido à sua proximidade

¹⁴ Aqui a autora se refere à composição das cinco sonatas para violoncelo e piano.

¹⁵ Their composition spans Beethoven's entire career and presents somewhat of a miniature, microcosmic illustration of each of his three creative periods.

¹⁶ until the late decades of the seventeenth century, was primarily used as part of the *basso continuo*.

¹⁷ Although Haydn wrote at least two concertos for Anton Kraft, the leading cellist in his orchestra at Eisenstadt, he wrote no cello sonatas, and Mozart composed no solo music for cello [...].

¹⁸ The five Violoncelo-Piano Sonatas of Ludwig van Beethoven constitute a monumental contribution to the sonata literature for these instruments.

com o violoncelista Jean-Louis Du-port. Moskovitz e Todd (2017, p. 29) afirmam que “mesmo nos estágios compostoriais iniciais do Opus 5, a intenção de Beethoven era provavelmente tratar ambos instrumentos como parceiros quase iguais” (tradução nossa).¹⁹ Os autores ainda comentam que Beethoven era

um pianista virtuoso, e com toda a probabilidade ele simplesmente não poderia conceber um duo sonata sem que o piano estivesse integralmente envolvido, mesmo se ele quisesse agradar Frederico Guilherme II, um monarca que tocava cello, e simultaneamente, seu empregado virtuoso, Duport (MOSKOVITZ; TODD, 2017. p. 29) (tradução nossa).²⁰

Justamente por ser um pianista excelente, o compositor, nas palavras de Watson (2013, p. 27), “sentia que precisava de um tipo de instrumento diferente, mais favorável às qualidades expressivas, líricas, dinâmicas e dramáticas de sua música e de sua própria maneira de tocar” (tradução nossa).²¹ O autor também elucida que, devido às transformações que vinham ocorrendo no *fortepiano*, Beethoven buscava um instrumento que “refletisse as qualidades expressivas e sustentadas das cordas, voz ou sopros” (WATSON, 2013, p. 28) (tradução nossa).²² O autor fala também sobre o desafio que o compositor enfrentou ao escrever para cordas e piano, e buscar o equilíbrio entre instrumentos tão diferentes (WAT-SON, 2013).

Em uma visita a Berlim, em 1796, por intermédio do Príncipe Lichnowsky, Beethoven conheceu Jean-Louis Duport, um expoente da Escola Francesa de Violoncelistas. Foi para ele que Beethoven escreveu suas duas primeiras sonatas, Op.5 (WATSON, 2013, p. 24). Aliás, o mais importante tratado antigo foi escrito por Jean-Louis Duport (CRAWFORD, 1995, p.5). O tratado de Duport, que ainda é usado, apresenta um método lógico e prático para o dedilhado e arcada do instrumento, e estabeleceu uma técnica autônoma para o instrumento pela primeira vez (LOCKWOOD, 1986 apud CRAWFORD, 1995, p. 5). “Duport executou as recém compostas Sonata para Cello e Piano Op. 5 na corte de Frederico Guilherme II em 1796, com o compositor ao piano” (MOSKOVITZ; TODD, p. xvi) (tradução nossa).²³

Crawford (1995, p. 1) também afirma que

as sonatas para cello de Beethoven são realmente “originais” pois ele não tinha modelos para seguir: as primeiras duas sonatas, Opus 5, parece ter sido as primeiras a ser providenciada com um acompanhamento para teclado *obbligato* (tradução nossa).²⁴

A autora afirma que “pela primeira vez na história do gênero, o *fortepianista* assumiu um papel essencial, virtuoso, e portanto, estabelecendo a combinação do

¹⁹ Even at the earliest compositional stages of Op. 5, Beethoven's intent was likely to treat both instruments as nearly equal partners.

²⁰ Beethoven was, after all, a virtuoso pianist, and in all likelihood he simply could not conceive of a duo sonata without the piano being fully involved, even if he desired to flatter Frederick William II, a cello-playing monarch, and, simultaneously, his virtuoso employee, Duport.

²¹ [But he increasingly] felt that he needed a different kind of instrument, more responsive to the expressive, lyrical, dynamic and dramatic qualities of his music and of his own playing.

²² [Beethoven] wanted a piano which mirrored the expressive, sustained qualities of strings, voice or winds.

²³ Duport performed Beethoven's newly composed Sonatas for Cello and Piano Op. 5 at the court of Frederick William II in 1796, with the composer at the keyboard.

²⁴ Beethoven's 'cello sonatas are considered truly "original" in that he had no models to follow: the first two sonatas, Opus 5, appear to have been the first to be provided with an *obbligato* keyboard accompaniment.



cello e *fortepiano* como um verdadeiro duo" (CRAWFORD, 1995, p. 174) (tradução nossa).²⁵

Anos mais tarde, conversando com o violoncelista Joseph Linke, ao esboçar suas duas últimas sonatas Op. 102, escreveu: 'Faça-me a gentileza de tomar o café da manhã comigo amanhã de manhã - tão cedo quanto queira, mas não depois de sete e meia. Traga o arco do cello, pois eu tenho algo para discutir com você' (WATSON, 2013, p. 24) (tradução nossa).²⁶

Sobre a conexão de Beethoven com o violoncelista Linke, Drabkin (2004, p. 126) acredita que a carta deve ter sido escrita entre 1808 e 1815. O autor afirma também que

Se for sensato associá-la [a carta] com a composição das sonatas para cello Op. 102, que foram escritas para Linke e sua benfeitora, a Condessa Marie von Erdödy, então nós podemos utilmente ver o cumprimento da promessa de Beethoven de discutir técnica instrumental com um instrumentista de cordas em uma refeição (DRABKIN, 2004, p.126) (tradução nossa).²⁷

Isso revela a preocupação de Beethoven na escrita instrumental e sua busca por equilíbrio entre os instrumentos. Drabkin (2004, p. 125) afirma que

uma das imagens duradouras dos últimos anos de Beethoven é a de um gênio tra-balhando em isolamento auto-imposto, compondo música difícil para as futuras gerações e mostrando pouca consideração pelos contemporâneos que achavam sua música conceitualmente ou tecnicamente muito exigentes (tradução nossa).²⁸

Essas citações revelam um lado prático de Beethoven, pois expressa sua preocupação em escrever música para músicos reais (DRABKIN, 2004).

As sonatas de Beethoven para cello e piano influenciaram a evolução da técnica do violoncelo (CRAWFORD, 1995). A escola de Bernhard Romberg (1761 - 1841) tinha dominado a arte de tocar cello até o contato de Beethoven com Duport em 1796, e segundo Szabo (1966, apud CRAWFORD, 1995, p. 175), "as composições de Beethoven desafiaram e transformaram a técnica do instrumento de uma maneira considerada estranha ao estilo de Romberg e impossível de ser tocada em partes" (tradução nossa).²⁹

Sendo assim, a obra de Beethoven, como um todo, e especificamente as sonatas para cello e piano, contribuíram para a evolução da escrita para esses instrumentos, não apenas de forma individual, mas principalmente, na escrita camerística.

²⁵ For the first time in the history of the genre, the fortepiianist assumed an essential, virtuoso role, thereby establishing the combination of 'cello and fortepiano as a true duo.

²⁶ Many years later [...] discussing 'this and that' with the cellist in Prince Razumovsky's quartet, Joseph Linke, when sketching his last two cello sonatas, op. 102: 'Do me the favour of breakfasting with me tomorrow morning - as early as you like, but not later than half past seven. Bring a cello bow, for I have something to discuss with you'.

²⁷ If it is sensible to associate it with the composition of the cello sonatas Op. 102, which were written for Linke and his patron, the Countess Marie von Erdödy, then we might usefully see it as the fulfillment of Beethoven's promise to discuss instrumental technique with a string player over a meal.

²⁸ One of the most enduring images of Beethoven's later years is of a genius working in self-imposed isolation, composing difficult music for future generations and showing little regard for contemporaries who found his music either conceptually or technically too demanding.

²⁹ Beethoven's compositions challenged and transformed the instrument's technique in a manner considered foreign to Romberg's style and unplayable in parts.

Referências

- 1 CRAWFORD, Judith Lee. **Beethoven's Five Cello Sonatas.** Master's Theses. San Jose State University. 1995. Disponível em https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/1135 Acesso em 07 jun 2024.
- 2 DANIEL, Ryan James. **The piano and violoncello sonatas of Ludwig van Beethoven.** Cape Town, 1997. 88 p. Master of Music Dissertation. South African College of Music. University of Cape Town. 1997. Disponível em https://www.academia.edu/4739656/The_piano_and_violoncello_sonatas_of_Ludwig_van_Beethoven Acesso em: 06 jun 2024.
- 3 DRABKIN, William. **On Beethoven's cello and piano texture.** In: Beethovens Werke für Klavier und Violoncello. Ed. Beethoven-Haus. Bonn, 2004. p.125-144. Disponível em <https://eprints.soton.ac.uk/69272/> Acesso em 07 jun 2024
- 4 GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental.** 2ª Edição. Lisboa: Ed-itora Gradiva, 2001. 759 páginas.
- 5 MOSKOVITZ, Marc D.; TODD, R. Larry. **Beethoven's Cello:** Five revolutionary sonatas and their world. Woodbridge: The Boydell Press, 2017. 249 páginas.
- 6 ROSEN, Charles. **Sonata Formas.** Revised Edition. Nova Iorque: W.W.Norton & Company, 1988. 415 páginas.
- 7 SZABO, Edward. **The violoncello-piano sonatas of Ludwig van Beethoven.** PhD Dissertation, Columbia University, 1966. Disponível em <https://www.proquest.com/openview/d536b3d85da44042ae37eac56f8c4aae/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> Acesso em: 06 jun 2024.
- 8 VASQUEZ, Juan Carlos; TAHIROGLU, Koray; KILDAL, Johan. **Idiomatic composition practices for new musical instruments:** Context, background and current applications. NIME'17, May 15-19, 2017. AAalborg University Copenhagen, Denmark. Disponível em <https://www.semanticscholar.org/paper/Idiomatic-composition-practices-for-new-musical-and-Vasquez-Tahiroglu/d17acb6aa71c30d81178851ae2755c2eaf74f897> Acesso em 06 jun 2024.
- 9 WATSON, Angus. **Beethoven's Chamber Music in Context.** Edição [se não for a primeira]. Woodbridge: The Boydell Press, 2013. 569 páginas.
- 10 YUN, Mi Yeon. **A new vision for the genre:** The five cello sonatas of Ludwig van Beethoven and the striving towards instrumental equality. 2013. Doctor of Musical Arts Dissertation. University of Cincinnati. 2013.



Carmina Simulacra: transcrição, indeterminação e simulacro

Flávio H. Monteiro Gomes
Instituto de Artes - Unesp
flavio.m.gomes@unesp.com

Introdução

Neste texto apresento de forma sucinta³⁰ algumas reflexões que surgiram durante a composição de uma peça intitulada *Carmina Simulacra*. Composta no fim de 2023 e início de 2024, a obra teve três pilares que estruturaram o processo criativo: a transcrição, a indeterminação e o simulacro. A partir destes elementos, concebi *Carmina Simulacra* como uma obra que pode ser apresentada como música acusmática ou como uma peça instrumental indeterminada, para qualquer instrumento ou grupo de instrumentos, que deve ser tocada a partir dos sons eletrônicos como uma “partitura sonora”. Não se trata, entretanto, de “versão A” e “versão B” da mesma peça, mas sim diferentes possibilidades de uma mesma coisa; desta forma, toda interpretação será sempre incompleta, pois será apenas uma entre infinitas possíveis realizações da obra. Ao mesmo tempo, todas serão válidas pois se apresentam como uma das manifestações da obra, cuja versão real não existe.

Toda essa discussão quase filosófica serviu mais como inspiração para a criação da obra, e menos, acredito, para explicar de fato o que ela é – no fim das contas, a música é o que ouvimos, não o que discursamos sobre. Mas pensar desta maneira me ajudou a elaborar uma aproximação entre duas formas distintas, quase opostas, de música: a fixa (acusmática) e a variável (instrumental indeterminada). Como em uma contradição dialética, ambas são reciprocamente condicionadas, isto é, a eletrônica quer ser instrumental enquanto o instrumento quer ser eletrônica – os sons eletroacústicos simulam instrumentos, para que depois os instrumentos simulem os sons eletrônicos.

Pensando a acusmática como uma partitura sonora para a realização instrumental, não é esperado – e nem seria possível – que todos os sons sejam fielmente imitados. Pelo contrário, a proposta é que cada instrumentista apresente sua própria leitura do discurso musical, não apenas como mimese, mas em diálogo com o que apreende da acusmática. Este procedimento se assemelha com o que entendo por *transcrição* em música, uma forma de se pensar a transcrição – ou, no caso, a interpretação – como uma forma também de criação.

³⁰ Tratarei em mais detalhes de alguns tópicos, aqui apenas esboçados, no texto que será publicado posteriormente.

Transcrição como criação

A ideia de “transcrição” em música tem sido utilizada por músicos e pesquisadores para se referir a um procedimento semelhante à noção tradicional de transcrição, mas a opção por uma outra terminologia revela a intenção de se afastar, em algum grau, do que entendemos normalmente por transcrição, orquestração, arranjo etc. Em minha dissertação de mestrado,³¹ procurei propor uma definição do que pode ser entendido por transcrição no âmbito da composição musical, a partir principalmente de Haroldo de Campos, criador da ideia de transcrição no campo da tradução de poesia, e outros autores que discutem a linguagem poética e musical.

Em 1962, Haroldo de Campos – poeta, tradutor e pensador paulista – publica o artigo “Da tradução como criação e como crítica”³², em que estabelece as bases para o que ficaria conhecido posteriormente por *transcrição*³³. O autor parte da observação de que a poesia é, por definição, intraduzível³⁴. Em um objeto poético, a informação estética é tão ou mais importante que a informação semântica, ou seja, não apenas o *que* é dito, mas *como* é dito – as sonoridades das palavras, rimas, ritmos, a ocupação das palavras no papel, jogos imagéticos etc. – tem fundamental relevância para um poema. Assim, toda operação tradutória, todo esforço de se levar um poema de um idioma a outro, produzirá, necessariamente, um novo objeto poético – outras sonoridades, outras imagens etc.

O autor propõe, então, que se um poema traduzido será sempre *outro* poema – outras informações estéticas –, o tradutor deverá assumir também o papel de criador, deverá ser também poeta, ou seja, deverá dominar a linguagem e a técnica poética para criar, no idioma de chegada, um objeto poético *paramórfico*³⁵ – semelhante, mas necessariamente diferente do original. Desta maneira, com a *transcrição*, Haroldo promove uma discussão sobre a própria linguagem poética, a importância da informação estética em sua constituição e a possibilidade de uma tradução criativa como alternativa à intraduzibilidade inerente à poesia.

No campo da música, evidentemente, a ideia de *transcrição* a partir de Haroldo de Campos só poderia ser discutida como um processo análogo ao que o autor discute no âmbito da tradução de poesia³⁶. Em música não há informação semântica³⁷ para ser traduzida, de tal forma que pensar em “tradução” musical já é uma aproximação. Uma transcrição, que podemos entender como o processo de transpor ideias musicais de uma configuração instrumental a outra, será sempre diferente enquanto informação estética da composição original, será sempre *outra*

³¹ Transcrição em Música: a transcrição como criação e como crítica (2022) e, de forma resumida, no artigo Por uma definição de transcrição musical a partir de Haroldo de Campos (2023).

³² Publicado no livro Metalinguagem e outras metas (CAMPOS, 2017).

³³ No texto citado, o autor utiliza o termo “recriação”.

³⁴ Em sintonia com diversos autores, como Roman Jakobson (1973, p. 72) e Walter Benjamin (2008), entre outros.

³⁵ Haroldo utiliza, a princípio, “isomorfismo” para se referir à ideia de criar um objeto poético que opera sob a mesma lógica estrutural de um outro poema. Em textos posteriores, o autor adota o termo “paramorfismo”, que entendo como mais pertinente.

³⁶ O compositor Luciano Berio, no texto Translating Music (Berio, 2006) faz um interessante paralelo entre transcrição musical e tradução literária.

³⁷ É possível falar em semântica na linguagem musical, mas trata-se de um processo bastante diferente da semântica ao nível da linguagem verbal com que trabalha (quase sempre) a poesia.



música, por assim dizer. Mas há, de uma forma geral, a intenção de manter a identidade da obra de origem: uma peça orquestral tocada ao piano trará outros timbres, outros gestos musicais etc., mas será apreendida como sendo a mesma obra.

A partir disto, sabendo que a informação estética será sempre diferente ao transpor ideias musicais de uma configuração instrumental a outra, entendo que pensar em *transcrição musical* só faz sentido se pretendemos operar além desta diferença inerente ao procedimento de transcrição:

O emprego de uma outra nomenclatura aponta para um procedimento, em algum grau, diferente da noção tradicional de transcrição. Esta diferença se dá, nos parece, na própria intenção da operação “tradutória”: o músico, ao transcriar (e não transcrever) uma determinada obra, enuncia neste processo um ato de criação, uma intenção de ir além da escritura, de costurar no tecido da obra original sua própria poética, criando então uma nova obra *paramórfica* à original. Desta maneira, a produção da diferença, a alteração na informação estética, não apenas é parte inerente do procedimento como é tomada como objetivo mesmo do processo transcriativo, o que chamamos de *produção intencional da diferença*. (MONTEIRO, 2023, p. 7).

Ou seja, em uma transcrição, operamos sobre a obra de modo a intencionalmente criar outra coisa: adicionar, remover, substituir elementos, transfigurar gestos e harmonias, expandir ou reduzir durações etc. Ao mesmo tempo, deve-se manter com a obra original um certo grau de semelhança estrutural ou, como em Haroldo de Campos, buscar realizar uma obra *paramórfica* à original. Não é minha intenção estabelecer um método ou “passo-a-passo”, ou algo do tipo; determinar quais elementos podem ser modificados e quais devem permanecer na obra transcriada, quais sonoridades se aproximam e quais se distanciam da original, é justamente o trabalho do transcriador que, tal qual Haroldo menciona para o caso da poesia, deve também aqui conhecer a linguagem, a técnica artística com que trabalha – no caso, a musical. Em outras palavras, o trabalho do transcriador será sempre um trabalho de criação musical.

Transcrição como interpretação

Como procurei demonstrar em minha dissertação, a transcrição é essencialmente um procedimento criativo, se inserindo, portanto, no âmbito da composição. Para buscar uma definição para o termo, levei em consideração também situações em que penso não caber esta terminologia. Um caso em particular que me chamou a atenção foi a interpretação de música popular e de obras que se utilizam de indeterminação. No caso da música popular, não apenas é “permitido” como é esperado que cada intérprete realize algo de diferente, algo de único. Variações melódicas, harmônicas, rítmicas etc. fazem parte, em algum grau, da tradição destas práticas musicais, de tal forma que uma mesma canção pode admitir interpretações

muito diferentes entre si. Entretanto, como esta produção da diferença é esperada, é parte inerente deste contexto musical, acredito não ser pertinente falar em transcrição neste caso. Só faz sentido adotar uma nova terminologia, penso, se para se referir a um novo procedimento. Da mesma maneira, a princípio, não creio que caiba a ideia de transcrição na interpretação de obras indeterminadas: se entendemos que com a indeterminação o compositor deixa ao intérprete a liberdade – e responsabilidade – de colaborar na criação do discurso musical, não se tratam então de transcrições, mas sim de diferentes interpretações de um mesmo texto musical.

Entretanto, uma outra situação surgiu com a composição de *Carmina Simulacra*. Tradicionalmente, as obras que trabalham com indeterminação se utilizam de instruções propositadamente imprecisas: partituras com informações ausentes ou com mais de uma opção para realização, textos explicando como os músicos devem proceder ao longo da peça ou imagens que devem ser “traduzidas” em sons pelos intérpretes. Em todas essas opções, a composição passa a ser menos a comunicação de uma estrutura formal pronta e mais a transmissão de possibilidades musicais, que devem ser transformadas em discurso musical a partir da interpretação particular de cada intérprete. É isso o que busquei em *Carmina Simulacra*, diferentes realizações musicais a partir de uma instrução inicial. A diferença aqui é o meio utilizado para a transmissão destas instruções: um discurso musical já pronto. Não se trata, portanto, de seguir orientações verbais ou realizar uma espécie de tradução intersemiótica de uma série de figuras e grafismos, mas de ouvir uma obra acusmática e, a partir apenas da audição, propor uma nova realização da obra. Não penso este processo como uma transcrição nos termos que apresentei, mas como um procedimento análogo, um princípio transcriativo: não será criada uma outra obra como uma transcrição, mas a mesma lógica pode ser aplicada para apresentar, no âmbito da interpretação, uma nova realização *paramórfica* e intencionalmente diferente da obra original. Para a interpretação da peça, então, é necessário realizar uma análise auditiva da acusmática, no sentido de observar sonoridades, estruturas, gestos, direcionalidades etc. Quais elementos serão imitados, quais serão transformados, quais serão substituídos? Escrever estruturas fixas ou improvisar sobre ideias mais ou menos definidas? Expandir ou reduzir a duração de eventos e da totalidade da peça? E, no caso de duas ou mais pessoas, definir previamente a contribuição de cada um ou estabelecer interações no momento da interpretação? Essas questões devem ser avaliadas pelo instrumentista (ou grupo) para então decidir como proceder ao interpretar a peça.

Desta forma, proponho em *Carmina Simulacra* que o intérprete aplique um procedimento transcriativo para operar sobre a indeterminação da peça, tomando parte no processo criativo enquanto mantém com a realização acusmática um grau de semelhança, de “parentesco”, de *paramorfismo*. Os sons eletrônicos, ora mais próximos das possibilidades instrumentais ora mais afastados, assumem neste contexto a função de condicionar – e não determinar – a interpretação, criando um campo de possibilidades por onde cada realização deve orbitar.



Simulacro

Além da especulação sobre o procedimento transcriativo no âmbito da interpretação, o processo composicional foi inspirado pelo conceito de “simulacro”, especialmente a partir de Fredric Jameson em seu livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Não é meu objetivo aqui debater em profundidade o assunto em toda sua complexidade, mas apresentar em linhas gerais o conceito e como a ideia de simulacro inspirou a composição de *Carmina Simulacra*.

O autor observa a transição, a partir de meados da década de 1960, para a terceira e atual fase do capitalismo global, o que convencionou-se chamar de pós-modernidade ou capitalismo tardio. Este estágio não aparece como superação do capitalismo monopolista e imperialista que marca a dinâmica geopolítica anterior, mas como seu paroxismo. Não apenas este sistema econômico determina as condições materiais de nossa existência a partir da concentração de riquezas e a divisão internacional do trabalho, mas também a forma mesma como pensamos o mundo é mediada pelo capitalismo. Com o gradual avanço dos meios de comunicação de massa, nos tornamos cada vez mais dependentes das representações para interpretar o mundo, de tal modo que filmes ou novelas “de época” paulatinamente substituem nossa referência para os eventos históricos, bem como séries de ficção científica constroem o imaginário de possibilidades de futuro. Esse descolamento do sentido histórico gera uma crise da percepção de mundo: sem perspectiva de futuro, a cultura volta-se ao passado sob a forma de pastiche, inerte, como um novo-velho produto para ser consumido. Para Jameson, então, esta substituição do valor de uso pelo valor de troca, do que as coisas são pelo que elas representam, formam uma cultura do simulacro.

A partir desta leitura, pensei em como essa lógica dos simulacros é ainda mais presente no mundo de hoje com o advento das redes sociais. Poucos dias antes de começar a composição, na virada de 2023 para 2024, um vídeo chamou minha atenção: milhares de pessoas em Paris, na contagem regressiva para a meia noite, apontando seus celulares para registrar em vídeo o momento em que emergem os fogos de artifício. Quando chega 2024, todos permanecem aos celulares, abdicando do presente na tentativa de capturar e eternizar o momento. A lógica do simulacro nos induz a escolher a representação em detrimento do evento em si, e com as redes sociais nos tornamos todos “produtores de conteúdo”: parecemos caminhar para um mundo em que um pôr-do-sol na praia só terá importância se puder ser convertido em *likes*.

O contato com essa discussão que, reitero, trago aqui de forma bastante simplificada, me fez pensar sobre a atividade musical na contemporaneidade e em minha própria prática composicional. Mas me trouxe também ideias para a realização da obra que aqui comento: como uma epifania, a ideia de simulacro convergiu diversas ideias que vinha cultivando em uma única ideia de composição. Há tempos pensava sobre a criação de uma peça instrumental a partir de sons inicialmente trabalhados em estúdio, utilizando estes como uma partitura sonora. Pensando no simulacro, chego a uma peça em que diversas realizações, ou diversas representações, são igualmente válidas enquanto simulacros do real. E mesmo a eletrônica, que pode

ser apresentada na forma de música acusmática, se manifesta como simulacro da possibilidade instrumental – não se trata da “versão real” da peça, mas uma entre as infinitas imagens possíveis da composição que nunca se realizará em sua totalidade. Em outros termos, tanto a forma acusmática quanto as interpretações instrumentais são como simulacros, cópias de algo cujo original nunca existiu (Jameson, 2006, p. 45), pois não pode existir se são admitidas infinitas representações.

A noção de simulacro está presente também na escolha dos sons trabalhados na eletrônica: fontes sonoras diversas são utilizadas com um comportamento “instrumental”, por assim dizer, no sentido de simular uma gestualidade própria a instrumentos musicais “de verdade”. Outros sons foram criados a partir de instrumentos virtuais, isto é, softwares que simulam instrumentos reais, mas buscando uma gestualidade menos orgânica, mais artificial. Desta forma, busquei subverter a relação entre sons reais e virtuais, instrumentais e não instrumentais, em simulacros que se sobrepõem em representações imperfeitas.

Considerações finais

Em *Carmina Simulacra*, explorei uma face da noção de transcrição para além da criação, no sentido de se criar uma nova obra. O procedimento transcriativo pode ser utilizado, também, na interpretação de uma obra indeterminada ou, acredito, na reimaginação de obras que não previam inicialmente a modificação de suas estruturas e de seu discurso musical. Não se trata, porém, da noção tradicional de arranjo, mas um salto adiante no sentido de criação de algo novo, cujo resultado será *paramórfico* ao original, isto é, similar enquanto estrutura formal, enquanto morfologias sonoras, mas com a intenção de se apresentar uma *outra* música. Algo similar ao que é feito em algumas práticas como jazz ou música instrumental brasileira, em que a busca pela diferença, neste caso mais ligada à interpretação, está no cerne da busca de novas sonoridades, transformando radicalmente os originais a partir de diversas possibilidades musicais que se apresentam na música contemporânea.

Quanto à noção de simulacro, acredito ser de fundamental importância para pensar não apenas a música e a arte no mundo contemporâneo, mas como chave de leitura da sociedade brasileira na pós-modernidade. Em *Carmina Simulacra*, me utilizei da ideia apenas como inspiração, como motor criativo, sem a perspectiva de incorporar toda a complexidade do debate no processo composicional. Pretendo, entretanto, aprofundar este tema em estudos posteriores, refletindo sobre como esta “sociedade do espetáculo”, ou essa rede de simulacros, se manifesta no mundo e, especialmente, no Brasil hoje. Pensar quais os impactos dos meios de comunicação em massa, alinhados ao imperialismo estadunidense, no imaginário da população brasileira e na percepção de nossa própria cultura e arte, e refletir sobre como instrumentos modernos – ou modernistas – de se pensar uma arte de vanguarda a partir de um país latino-americano, em especial a antropofagia oswaldiana, podem ser atualizados e articulados com as questões que se manifestam em um Brasil sob o capitalismo tardio.



Referências

- 1 BENJAMIN, Walter. **A tarefa–renúncia do tradutor.** Tradução: Suzana Kampf Lages. In:
- 2 CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:** quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- 3 BERIO, Luciano. **Remembering the future.** Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- 4 CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2017.
- 5 JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução: Maria Elisa Civasco. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- 6 JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Tradução: Izidoro Blikstein, José Paulo
- 7 Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. 162 p.
- 8 MONTEIRO, Flávio. **Por uma definição de transcrição musical a partir de Haroldo de Campos.** In: XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2023. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1506/public/1506-7813-1-PB.pdf. Acesso em: 6 jun. 2024.
- 9 _____. **Transcrição em Música:** A transcrição como criação e como crítica. 2022. 98 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

Categorização das técnicas estendidas na obra *Miragem* (2009) de Marisa Rezende

Lorraine Gregório de Oliveira
Instituto de Artes - Unesp (SP)
lorraine.oliveira@unesp.br

Introdução

O presente recital-comunicação fundamenta-se na pesquisa de Mestrado na linha de Práticas Interpretativas (em andamento) sobre as *técnicas estendidas* no repertório para piano solo de compositores brasileiros entre 2000 e 2015. O objetivo da pesquisa é caracterizar as técnicas empregues em cada obra, analisando suas particularidades quanto à notação e resultado sonoro. Optou-se por utilizar a categorização de Reiko Ishii (2005), que elenca 9 conjuntos de técnicas de acordo com ação e material. A obra selecionada para apresentação é *Miragem* (2009), de Marisa Rezende, que inclui *clusters* realizados nas teclas e efeitos produzidos no interior do instrumento com as unhas e baqueta. Ao intérprete cabe experimentar com os sons, pesquisando gestos e resultado sonoro de acordo com a concepção da performance, para escolher os mais convenientes do ponto de vista interpretativo. Com a categorização proposta, o objetivo é auxiliar o performer em suas decisões, facilitando a abordagem das técnicas baseando-se na ação, som e notação demandados por cada uma, amparando a pesquisa e o estudo interpretativo.

Categorização das técnicas estendidas na obra *Miragem* (2009)

De acordo com a categorização de Reiko Ishii (2005, p. 13), existem 9 classificações possíveis para as *técnicas estendidas*. A autora define as classificações a partir da ação realizada e materiais empregados. Nesse sentido, a divisão se fundamenta no ponto de vista prático e fornece um importante apporte para a performance, uma vez que auxilia o intérprete a conceber a ação necessária de acordo com cada técnica, contribuindo para um estudo mais objetivo desde o primeiro momento. Dentre as categorias temos:

1. Efeitos especiais produzidos no teclado (isto é, sobre as teclas, caixas de ressonância, etc);
2. Performance somente dentro do piano (incluindo aqui a técnica das cordas e demais modos de tocar dentro do instrumento);
3. Performance dentro do piano dividindo as mãos, uma no teclado e outra dentro;
4. Materiais externos (piano preparado);
5. Uso do som do *frame/case* do piano;³⁸

³⁸ Moldura ou caixa, tradução minha.

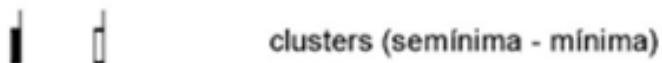


6. Uso de microtons;
7. Uso da amplificação sonora;
8. Uso de dispositivos extra-musicais (voz humana, falada, cantada, sussurrada, assobios, etc, enquanto toca o instrumento);
9. Novos efeitos de pedal.

Na peça de Marisa Rezende podemos perceber o uso de duas das categorias elaboradas por Ishii: a primeira - efeitos especiais produzidos no teclado -, na forma de *clusters*, e a segunda - performance somente dentro do piano - com o uso de glissandos com as unhas e com baquetas percutindo as cordas através de diversos movimentos.

O *cluster* (categoria 1) pode ser executado com palma das mãos uma vez que a região de contato deve ser pequena, como pode ser observado no Exemplo 1 abaixo:

Exemplo 1 – Notação de *clusters*, na bula de instruções



Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 6

Na obra, os *clusters* aparecem na página 3 e 4, juntamente com efeitos dentro do piano. Abaixo temos um exemplo do uso de cluster:

Exemplo 2 – Notação de *cluster* de 1 oitava, em mínima, na partitura

Mais movido

Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 3

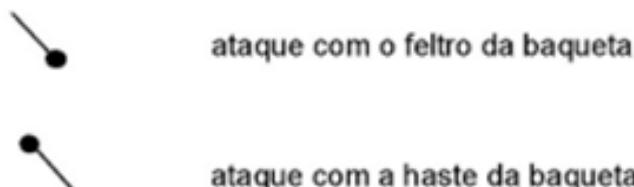
Para a notação, a compositora indica região, duração e as notas a serem englobadas pelo *cluster*, que no caso trata-se de um *cluster* cromático pelo uso do sustenido, na região grave com a duração de uma mínima. Em outra seção da peça, o mesmo *cluster* é utilizado, porém com a duração de uma semínima.

A segunda categoria de Ishii (ibidem) pode ser observada pelo uso da baqueta nas cordas do piano e pelos glissandos com as unhas, também nas cordas. No caso da baqueta, ela deve ser utilizada com a parte do feltro, bem como com a haste, em movimentos circulares e horizontais com o feltro, angulares com a haste e golpes

verticais com ambas as partes. Já as ações com as unhas são pontuais: movimentos de deslizando, em três dinâmicas distintas, ao final da obra.

A notação para o uso do feltro e da haste é feita como mostra o exemplo seguinte:

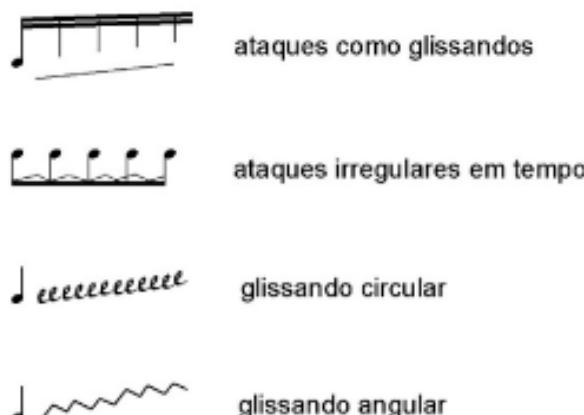
Exemplo 3 – Notação de ataques com a baqueta, na bula de instruções



Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 6

Os ataques produzidos com o feltro incluem toques verticais em cordas específicas (ataques únicos e em tempos irregulares), trêmulos nas cordas, ataques como glissandos e glissandos circulares que criam um ambiente de ressonância para as frases tocadas no teclado. Já os ataques com a haste são feitos em glissandos angulares, ao contrário dos circulares e horizontais do feltro, e trêmolo na corda sem ataques, apenas “raspando” no mesmo local. O Exemplo 4 apresenta algumas das notações dos toques feitos pela baqueta:

Exemplo 4 – Notações de ataques com a baqueta, na bula de instruções



Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 6

A indicação dos glissandos pode ser compreendida como movimentos de deslizar a baqueta sobre as cordas (“raspando”) ou como ataques contínuos ascendentes que produzem uma “ilusão” de glissandos, focando mais na sonoridade resultante do que necessariamente na ação de deslizar. Isto é, a notação pode se referir tanto a sonoridade pretendida quanto a ação realizada, o que permite interpretações diversas do texto musical e, por conseguinte, da elaboração da performance. Na tese de mestrado de Dario Rodrigues Silva (2015) há uma descrição pormenorizada das escolhas interpretativas do pianista bem como as sugestões da própria compositora sobre como realizar cada notação dos toques nas cordas do instrumento. Dessa maneira, podemos compreender que apesar da descrição cuidadosa das notações,

muitas vezes o resultado da performance depende da concepção do pianista da sonoridade resultante. O autor destaca, por exemplo, sua falta de contato com as *técnicas estendidas*, o que o levou a mascarar diversos ruídos desejados pela compositora e que esse entendimento foi possível apenas em contato direto com ela (SILVA, 2015, p. 103-104).

Os ataques irregulares em tempo aparecem em apenas uma seção da peça e auxiliam na construção da dinâmica proposta pela mão direita. Devem ser tocados de modo a criar uma ambiência na qual isso ocorra, sem a necessidade de uma regularidade no ataque em andamento e ritmo, apenas uma constância, como mostra o Exemplo 5:

Exemplo 5 – Ataques irregulares na corda Mi, na partitura

Mais lento e doce

Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 3

Os glissandos circulares devem ser feitos como aponta a descrição, em movimentos circulares que podem se iniciar pequenos e ampliar sua dimensão de modo a aumentar, gradativamente, a dinâmica. Ao mesmo tempo, deve ser feito em movimento ascendente para chegar às notas determinadas. Esses glissandos favorecem os crescendos das dinâmicas, já que criam uma maior reverberação do que os glissandos horizontais.³⁹ Abaixo, os exemplos 6 e 7, a diferença de dinâmica entre o glissando horizontal e os glissandos circulares:

Exemplo 6 – Ataques como glissandos, na partitura

Tempo primo

Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 3

³⁹ Utilizo o nome “glissandos horizontais” para me referir aos ataques em glissandos, como descrito no Exemplo 5, para facilitar a compreensão visual do movimento e diferenciá-lo dos demais glissandos.

Exemplo 7 – Glissandos circulares, na partitura



Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 3

Os últimos glissandos são os angulares, realizados com a haste da baqueta, e trazem um ambiente mais ruidoso para a seção, especialmente no primeiro sistema. Também neste trecho, a compositora cria diálogos entre o toque nas cordas e teclado do piano e o intérprete deve executar a técnica dos glissandos partindo dessa relação, buscando produzir uma atmosfera que ressalte a construção de uma sonoridade (das cordas) que se transforma em outra (do teclado). O exemplo 8 mostra a notação na partitura desses glissandos angulares tocados com a haste da baqueta:

Exemplo 8 – Glissandos angulares com a haste da baqueta, na partitura



Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 4

Além do ataque com a baqueta em glissandos, há também o toque dos *trêmolos*, que nada mais são do que movimentos curtos com a baqueta nas cordas de uma única nota, como se a raspando, produzindo uma vibração contínua dessa nota. Esse trecho é semelhante ao *trêmolo* com o filtro da baqueta, porém a diferença do movimento é que não há uma reincidência do ataque, a baqueta pode manter-se constantemente em contato com a corda e os movimentos curtos sobre ela é que produzem a sonoridade. Na partitura a indicação é idêntica (Exemplo 9), porém há a marcação do uso da haste no início do primeiro sistema:



Exemplo 9 – Tremolos com a haste da baqueta, na partitura

Tempo primo - muito calmo

Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 4

Em relação aos ataques em glissandos com unhas na última página da obra, sua notação é mostrada diretamente na partitura (Exemplo 10), com o símbolo “x”:

Exemplo 10 – Notação de glissandos com a unha, na partitura

Fonte: Miragem (2009), de Marisa Rezende, página 5

Em asterisco, no rodapé da página, há a seguinte descrição: “glissandos lentos, com a unha, nos registros médio, agudo e superagudo”. (Rezende, 2009, p. 5)

A ação dos glissandos nas cordas produz uma ressonância sutil por se tratar de uma região média para aguda, que auxilia no decaimento das sonoridades anteriores e encerramento da peça. A unha gera mais atrito com as cordas, o que promove um som mais áspero e relativamente mais sonoro do que seria no caso do toque com a ponta dos dedos.

Um elemento que facilita a abordagem das *técnicas estendidas* na obra é o tempo livre estabelecido pela compositora. Ao não incluir fórmulas de compasso, ela permite que a ressonância seja controlada pelo próprio intérprete e escolhida de acordo com as decisões de performance, bem como de acordo com o ambiente onde é apresentada, que pode promover uma maior ou menor ressonância dos sons criados pelo toque no interior e exterior do instrumento. Apesar dessa liberdade rítmica é preciso se atentar para as indicações de andamento propostas, como *acelerandos* e *acalmandos*, que determinam um caráter específico em cada seção. Dessa maneira é possível criar atmosferas distintas para cada trecho, definindo contornos e criando pontos que permitem a compreensão de sua estrutura formal.

Considerações finais

A obra de Marisa Rezende pode ser compreendida como um amostra do emprego das *técnicas estendidas* no repertório contemporâneo para piano, fazendo uso de toques no interior do instrumento que dialogam com o toque nas teclas, combinando as sonoridades de modo a mesclar as possibilidades com a utilização de baqueta e das unhas. Os diversos movimentos executados permitem a criação de muitas sonoridades que devem ser cuidadosamente pesquisadas pelo performer de modo a produzir resultados que ressaltem suas escolhas interpretativas da peça. O objetivo da categorização é colaborar com uma decisão consciente da interpretação, a partir da definição das possibilidades oferecidas pela notação e apontando as ações necessárias para sua realização, bem como o resultado sonoro pretendido. Desse modo, busca-se amparar a pesquisa e o estudo das práticas interpretativas, especialmente em um primeiro contato com o repertório, revelando as múltiplas aplicações das técnicas estendidas.



Referências

- 1 ISHII, Reiko. **The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music**. Flórida, 2005. 114f. Tese (Doutorado em Música). College of Music, Florida State University, 2005. Disponível em: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A182093>. Acesso em: 31 mai. 2024.
- 2 REZENDE, Marisa. **Miragem**. Piano solo. 2009. Partitura. 6 p. Cedida pela compositora em comunicação via endereço eletrônico.
- 3 SILVA, Dario Rodrigues. **A obra pianística de Marisa Resende**: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora. Porto Alegre, 2015. 191 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/114679>. Acesso em: 31 mai. 2024.

Compondo com modalismos pentatônicos: uma análise descritiva da obra Khí

Luiz Eduardo Gonçalves
UFG e UDESC
luizugoncalves@hotmail.com

Resumo

Neste artigo apresento os resultados parciais de minha pesquisa de doutorado “Composição e Reencantamento: diálogos interculturais através do modalismo” cujo portfólio artístico abrange sete composições, a última delas sendo a obra *Khí*. Neste duo para flauta doce e piano utilizei materiais modais da tradição musical japonesa, em especial da música de corte e da música para koto. A obra é um resultado criativo da pesquisa sobre modos pentatônicos semitônicos e seus padrões de graus auxiliares e metáboles. As pentatônicas Hirajoshi e Okinawa foram estudadas e utilizadas na composição, numa concepção de modo que vai além do conceito de escala ou coleção de alturas, pois abrange comportamentos melódicos específicos. A descrição analítica do processo criativo de *Khí* abarca tanto os materiais musicais como suas ideias poéticas e sensíveis. Misturando referências de músicas japonesa, javanesa e ocidental, assim como da música de Lou Harrison, buscou-se afastar noções superficiais de exotismo e afirmar uma poética de diálogos interculturais, na qual princípios filosóficos ou ideias poéticas de determinadas culturas andam entrelaçadas com os materiais musicais.

Palavras-chave: *Khí*, pentatonismo, composição, processos criativos, diálogos interculturais.

Introdução

A obra *Khí*⁴⁰ é uma obra de minha autoria, de 2024, escrita para flauta doce e piano. Ela nasceu a pedido dos amigos músicos Robervaldo Linhares e David Castelo que, por sua vez, integram um duo chamado Castelo-Linhares e tocam um vasto repertório de música brasileira. Esta obra é a sétima peça que integra meu portfólio de obras para a tese de doutorado em composição musical pela UDESC. Inspirado por filosofias asiáticas, como o conceito de energia vital, significado da palavra Chi em chinês, Qi ou Ki em japonês, e Khí em tailandês, resolvi escrever uma obra com este viés poético. A inspiração foi de imaginar o movimento da energia vital presente em todos os corpos, sendo este movimento ora mais estático, ora mais agitado, ora mais Yin, ora mais Yang, e que a partir da exploração de polaridades esse movimento do padrão energético pode encaminhar-se para o equilíbrio.

Neste duo em três movimentos, explorei alguns elementos da minha pesquisa sobre o pentatonismo de tradições não-ocidentais, principalmente as músicas folclóricas e de corte do Japão. Os principais aspectos estudados se resumem em

⁴⁰ No link a seguir o leitor pode ouvir a obra em realização VST: <https://youtu.be/KlhPfhMmCbo>.



cinco: 1) pentatônicas semitônicas, 2) pentatônicas temperadas, 3) a presença de graus auxiliares, 4) metábole, 5) diferentes formas ascendentes e descendentes num mesmo modo. Ao encontrar toda uma complexidade e riqueza no funcionamento dos modos pentatônicos, resolvi compor uma peça que os utilizasse de forma prática. Na obra *Khí*, somente três princípios foram aplicados: 1) pentatônicas semitônicas, 2) graus auxiliares e 3) metábole. A seguir veremos como esses três aspectos do pentatonismo operam.

Pentatônicas semitônicas

O termo pentatônica semitônica simplesmente quer dizer escala pentatônica com semitons, em oposição às escalas pentatônicas asemitônicas, ou seja, as escalas sem semitons. O etnomusicólogo vietnamita Tran Van Khe, em seu artigo *"Is the pentatonic Universal?"* traz uma importante contribuição ao dizer que, apesar de encontrada em muitos povos e culturas, a pentatônica não é única e assume diferentes formas e matizes a depender de cada cultura ou tradição musical. Segundo Khe (1977), na tradição modal japonesa existem três pentatônicas semitônicas: Hirajoshi, Kumojoshi e Okinawa, e elas estão presentes na música de corte, na música para Koto e na música folclórica. A seguir estão dispostas em partitura:

Figura 1 - Três modos pentatônicos semitônicos da música japonesa.

Fonte: KHE (1977).

As pentatônicas semitônicas trazem a presença de terças maiores e segundas menores, intervalos ausentes nas pentatônicas asemitônicas. Essas pentatônicas semitônicas são muito singulares e diferentes da pentatônica mais comum, chamada por Vincent Persichetti (2012) de pentatônica diatônica, e comumente estigmatizada de “escala chinesa” ou “escala japonesa”. Sobre a música japonesa, o musicólogo David Hughes afirma que “os sistemas escalares são diferentes para o Gagaku, o canto budista, o teatro Nō, as canções folclóricas e as variadas músicas urbanas do período Edo”⁴¹ (HUGHES, 2015, p.91, trad. minha).⁴² Portanto, não se pode generalizar e dizer que a pentatônica diatônica ou esses três modos pentatônicos semitônicos citados acima estão presentes em toda a música japonesa, pois existem ainda outras formações escalares praticadas. Passemos agora ao aspecto de graus auxiliares nos sistemas modais pentatônicos.

⁴¹ The scale systems are different for gagaku, Buddhist chant, noh, folk song and the various Edo-period urban musics.

⁴² A partir daqui fica esclarecido que todas as traduções são minhas, com o original sempre citado em nota de rodapé.

Graus Auxiliares

Khe (1977) afirma que na música chinesa, vietnamita e japonesa, é comum encontrar escalas de sete notas, mas que é importante lembrar que essas sete notas não têm o mesmo peso, a mesma importância dentro da estrutura melódica. E ao relacionar diferentes tradições, mostra que a principal escala da música de corte japonesa, o Gagaku, vem da China, e as notas carregam os mesmos nomes, mas com variantes pela pronúncia japonesa. São, portanto, os sete tons abaixo:

	C	D	E	F	G	A	B	C
China:	Gong	Shang	Kio	(Bian Zhi)	Zhi	Yu	(Bian Gong)	Gong
Japão:	Kyu	Sho	Kaku	(Henchí)	Chi	U	(Henkyu)	Kyu

Dentre as sete notas acima, uma música pentatônica em modo Ryo, por exemplo, seleciona os tons: C, D, E, G e A; enquanto os tons F (Bian Zhi) e B (Bian Gong) ficam excluídos. Dessa forma, o sistema pentatônico sobrevém de um reservatório de alturas heptatônico, mas mesmo assim não exclui a possibilidade da aparição das duas notas que não pertencem ao modo pentatônico. Khe adverte que para um pesquisador julgar se uma melodia é pentatônica ou heptatônica, deve levar em conta o comportamento dos *Bians*, os graus auxiliares, pois o caráter heptatônico pode ser apenas superficial enquanto a estrutura pentatônica é essencial. Ele caracteriza os *Bians* da seguinte forma:

Os graus auxiliares, *Bian Zhi* e *Bian Gong* não têm existência individual, mas usam o nome da nota superior vizinha que eles “modificam” ou nas quais eles “se transformam”. São sempre menos ouvidos do que os tons principais; desempenham apenas um papel decorativo, acrescentam variedade e são muitas vezes reconhecíveis através de uma “entoação hesitante”⁴³ (KHE, 1977, p.81).

Quando Khe relaciona um tom a “entoação hesitante”, ele dá ao campo das alturas um caráter de articulação, de timbre. Portanto, para melhor compreender a organização das alturas, no contexto modal chinês e japonês, deve-se observar também o timbre ou modo de fabricação de um som. O princípio de graus ou tons auxiliares, numa música estruturalmente pentatônica, não é um padrão exclusivamente chinês, pois também pode ser encontrado na música dos pigmeus da África Central. Além da entoação hesitante, os graus auxiliares também são caracterizados por sua efemeridade, são tons passageiros, ou entoados raramente nos contornos melódicos. Outro padrão, comum a algumas tradições e culturas, é o procedimento da metábole.

⁴³ The auxiliary degrees, *Bian Zhi* and *Bian Gong* have no individual existence but use the name of the neighboring higher note which they “modify” or into which they “transform themselves”. They are always less frequently heard than the principal tones; they play only a decorative role, they add variety and are often recognizable through “hesitant intonation”.



Metábole

Este termo foi cunhado pelo etnomusicólogo romeno Constantin Brăiloiu (1955), e se refere a uma transmigração de modo, ou seja, mudar de um modo para outro, com ou sem retorno ao modo original. O musicólogo Phong Nguyễn afirma que

depois de estabelecida uma escala (pentatônica ou não) em uma peça, seu centro gravitacional pode mudar para um tom ou uma quinta acima, estabelecendo uma nova escala neste novo tom antes de retornar à escala original. Em outros casos, uma nova escala pode ser sobreposta à original, usando o mesmo tom fundamental. O número de tons, em uma determinada canção, podem ser classificados como graus principais, adicionais e de passagem⁴⁴ (2008, p.255).

Ao escrever sobre a música vietnamita, Nguyễn reafirma a conceituação de metábole, assim como também nos lembra de que existe uma hierarquia modal com tons de passagem, tons adicionais e tons principais. Ao fim do extenso livro, “*The Garland Handbook of Southeast Asian Music*”, encontramos definições mais diretas típicas de dicionário, a ver: Metábole: “transmigração de tons permitindo modulação modal”⁴⁵ (MILLER e WILLIAMS, 2008, p. 456). Portanto, metábole significa modulação dentro do contexto modal.

Khe, de sua parte, elabora o seguinte conceito de metábole: “um tom auxiliar substitui um tom principal e ele mesmo transforma-se no tom principal de um outro sistema pentatônico”⁴⁶ (KHE, 1977, p.81). Observa-se que Khe utiliza o termo *tom principal*, nome que está muito próximo de *tom central*, termo utilizado aqui para designar, de forma mais apropriada, a tônica de referência de um modo. O leitor pode observar que os termos modulação ou tônica, essenciais para se descrever o sistema tonal, são evitados aqui, para que sejamos mais rigorosos ao tratarmos de sistemas modais, com sua própria nomenclatura. A seguir veremos como os princípios de graus auxiliares e metábole foram trabalhados na obra *Khí* que, por sua vez, constitui-se inteiramente como música modal e pentatônica, aplicada a instrumentos ocidentais, com seu temperamento e idiomatismo próprios.

Primeiro movimento - Sonhando

No primeiro movimento da obra, constrói uma textura de três camadas: melodia de frases longas na flauta; ostinato na região aguda do piano; e diádes ou acordes de dois sons na região média do piano. Pelo primeiro sistema da partitura podemos visualizar as três camadas.

⁴⁴ After a scale (pentatonic or not) has been established in a piece, its gravitational center may shift to a tone a fifth higher, establishing the new scale on this tone before returning to the original scale. In other instances, a new scale may be superimposed on the original, using the same fundamental tone. The number of tones in a given song can be classified as main, additional, and passing degrees.

⁴⁵ Transmigration of pitches allowing modal modulation

⁴⁶ An auxiliary tone replaces a principal tone and itself becomes the principal tone of another pentatonic system.

Figura 2 – Textura de três camadas na obra Khí.

Sonhando $\cdot = 90$

Alto Recorder

Piano

mf

gliss.

pp 3 3 3 3 3 3

p

2o. (com algumas trocas)

Fonte: AUTOR (2024).

O modo utilizado em todo este primeiro movimento foi o Hirajoshi sobre *lá*, configurando a seguinte coleção de alturas: A, B, C, E, F, A. Como pode-se notar, já no segundo compasso, temos a aparição da nota *sol* que, ascendentemente, retorna ao tom central *lá* por meio do *glissando*. A presença da nota *sol* se justifica, portanto, como grau auxiliar, como um *Bian*, pois é uma nota de curta duração e de “entoação hesitante”. Ela não é enfatizada, pois não configura nenhum ponto de chegada ou de partida nas frases melódicas, e sua “entoação hesitante” se dá pelo *glissando*, que deve começar assim que a nota é atacada. Os semitonos dessa pentatônica são bastante enfatizados pelo ostinato da mão direita no piano, e também pelas diádes tocadas pela mão esquerda. Os “acordes” são feitos de graus conjuntos da pentatônica, tocados na região média.

Figura 3 - Os seis acordes do primeiro movimento da obra Khí.

1 2 3 4 5 6

Fonte: AUTOR (2024).

Mesmo quando as diádes são constituídas de terças maiores, as considero como graus conjuntos, respeitando a estrutura pentatônica. O segundo acorde possui uma nota estranha ao modo, a nota *ré*, pois aqui o princípio melódico de graus auxiliares foi aplicado à harmonia do acompanhamento, ao aspecto vertical. O último acorde de três notas, que sustenta a melodia que ora entoa a nota *si*, ora entoa a nota *ré*, repete-se várias vezes ao final e indica uma predisposição de saída do modo Hirajoshi em *lá*, antecipando a metábole que irá ocorrer na passagem do primeiro ao segundo movimento. O modo do segundo movimento se mantém Hirajoshi, mas com outro tom central: *si*. Sendo assim, a presença de metáboles nesta obra se



dá sempre na passagem de um movimento ao outro, como podemos ver na figura abaixo:

Figura 4 - Três modos dos três movimentos.



Fonte: AUTOR (2024).

Segundo movimento - Sombrio e molhado

Esse movimento é muito sereno e escuro. Os *clusters* do piano arpejados criam essa atmosfera de pântano molhado, enquanto a melodia da flauta cria espectros fantasmagóricos que lamentam. A primeira seção desse segundo movimento foi construída com uma textura simples, quase monofônica, em que a flauta entoa longas frases e é de vez em quando pontuada pelo piano que soa uma espécie de borrão, sempre apagando a última nota da flauta. O pianista toca com a unha direto na harpa do piano, fazendo um glissando cromático, mas as únicas notas que se sustentam são as que foram pré-ativadas pela mão esquerda (pressionadas sem soar), ou seja, os cinco tons da pentatônica Hirajoshi. Novamente, podemos justificar a presença dessas notas cromáticas como tons auxiliares, pois são muito efêmeros e são tons ornamentais, utilizados para efeito de timbre. Segue a partitura do primeiro sistema:

Figura 5 - Primeiro sistema do segundo movimento de Khí.

Fonte: AUTOR (2024).

O personagem principal aqui é a melodia da flauta, lenta e arrastada, com longas pausas intercaladas. O comportamento melódico não é tão livre e “espontâneo” como foi o do primeiro movimento, pois aqui tive uma melodia como modelo. Dessa música tradicional de referência depreendi padrões, contornos pelo qual um modo Hirajoshi funciona. Essa prática me levou mais intensamente para o conceito original e mais preciso de modalismo, no qual um modo é mais do que uma escala e abriga comportamentos melódicos, sentimentos e até ornamentações próprias. O tema é de uma dança tradicional Furuma, encontrada no livro “*Ancient and Oriental Music*”, editado por Egon Wellesz (1957), no capítulo escrito por Laurence Picken “*The music far Eastern Asia. 2. Other countries*”. Este livro musicológico foi um dos primeiros encontros que tive com escritos teóricos e exemplos em partitura de músicas antigas de países como Japão, Tibete, Coreia e China. Lembro de tocar todos os exemplos do livro no período de graduação em composição na UnB entre 2007 e 2010. Tocava-os na flauta e no piano e a partir deles improvisava. É dessa mesma forma que nasce a melodia do segundo movimento, a partir de improvisações e derivações, ou também, de lembranças deformadas do seguinte fragmento melódico.

Figura 6 - Tema tradicional de dança Furuma.

Fonte: PICKEN (1957, p. 146)

Ao considerarmos o tom central do fragmento melódico acima como *sol*, situamo-lo no modo *Kumoiyoshi* e não *Hirajoshi*. No entanto, esses modos não são tão distantes um do outro e podem funcionar em relação ambígua e multimodal. Como Picken afirma: “é claro que modulação de um modo para o outro ocorre frequentemente. O seguinte exemplo explicita modulação de *Kumoiyoshi* (...) para *Hirajoshi*”⁴⁷ (PICKEN, 1957, p.146). *Kumoiyoshi* e *Hirajoshi* compartilham das mesmas alturas, mudando só o tom central de *sol* para *dó*, assim como um modo autêntico dórico tem as mesmas alturas de sua versão plagal hipodórico.

Observando o compasso dois do fragmento melódico acima, veremos que ele é muito semelhante (quase idêntico) ao primeiro compasso tocado pela flauta no primeiro compasso do segundo movimento de *Khí*. Outra semelhança são as pausas. A cada frase da melodia segue-se uma pausa, uma respiração lenta, e na minha peça alonguei ainda mais essas pausas entre as frases, porque aqui o silêncio

⁴⁷ It is clear that modulation from one mode to another occurs frequently. The following example exhibits modulation from *kumoiyoshi* (...) to *hirayoosi*.



é sonoro, com a reverberação do *cluster* pentatônico do piano. O terceiro compasso do fragmento acima também é recriado na melodia da flauta diversas vezes, com pequenas variações de direção e alongamentos na duração das notas.

Esta primeira seção do segundo movimento vai do compasso 25 ao 37. No compasso 38 inicia-se uma nova seção em que os instrumentos trocam de papéis, a flauta passa a desempenhar uma função acompanhadora enquanto o piano se torna o solista. Ambos seguem no mesmo modo, sem qualquer metábole ou graus auxiliares. O único elemento que prepara essa súbita troca de seção é a pausa da flauta com a reverberação do piano. Segue em partitura todo o sistema no qual acontece a mudança de seção.

Figura 7 - Troca de seção no compasso 38.

36

A. Rec.

Pno.

molto vibrato com gliss.
(com o cheiro dos umbrais)

fazer as pausas vibrarem

molto vibrato (e airado)

p

(pressionar sem soar)

(como sinos lamacentos)

Senza Ped.

Ped. sempre

mp, cresc. e decresc. ad libitum

Fonte: AUTOR (2024).

Como mostra a figura 7 acima, temos a entrada dos “sinos lamacentos” ao piano no compasso 38. O piano se torna o personagem central enquanto a flauta segura uma nota pedal com muito vibrato. Esta segunda seção vai até o compasso 48, quando o piano silencia e se torna apenas uma caixa de ressonância para os multifônicos da flauta, configurando assim uma espécie de *coda* finalizante para esse segundo movimento.

Nesta obra vali-me de algumas metáforas para descrever o som ou o caráter do som que gostaria de ouvir em alguns trechos específicos. Algo que aprendi ao tocar as peças para piano de Eric Satie (1866-1922), onde ele faz inúmeras indicações bastante imaginativas ao intérprete. No primeiro movimento de *Khí* temos uma primeira indicação imagética: “como o choro dos fantasmas”; já no segundo movimento temos outras três indicações imagéticas: “com o cheiro dos umbrais”, “como sinos lamacentos” e “fazer as pausas vibrarem”. Elas poetizam coisas que não existem concretamente, mas que podem ser imaginadas, e assim, podem ajudar o intérprete a entrar no clima emocional da obra. Esses dois primeiros movimentos se associam com choro, com fantasmagorias, escuridão, lama, umbral e etc.; já o terceiro movimento se associa com luz e é mais movido, leve e arejado.

Terceiro movimento - Luminoso e ventilado

Neste terceiro movimento trabalhei com o modo Okinawa com o tom central em dó. A textura de três camadas que havia aparecido no primeiro movimento é retomada, mas agora há um ostinato no grave do piano, “badaladas de sinos” em notas oitavas no agudo do piano, e uma melodia principal no registro agudo da flauta. As três camadas podem ser observadas na figura abaixo:

Figura 8 – Três camadas do terceiro movimento de *Khí*.

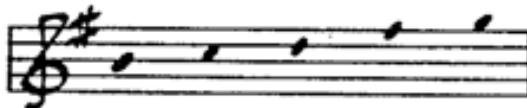
Fonte: AUTOR (2024).

A forma deste movimento é contínua, sem divisão de seções. O ostinato no grave mantém um motor constante que leva a música sempre adiante. O recurso de tons auxiliares foi novamente utilizado e de forma mais radical. Notas cromáticas, que não pertencem ao modo: C, E, F, G, B, C, soam na camada das “badaladas de sinos”. Agora os tons auxiliares não possuem “entoação hesitante”, e não são tons passageiros, eles soam e ressoam em longas durações por sobre o modo Okinawa, que está bem claro e definido pelo grave do piano e pela melodia da flauta. Os tons estranhos ao modo utilizados foram C# e F#. Eles geram alguns batimentos de segundas com as notas do modo, e no caso do F#, além de “bater” com fá natural, gera um intervalo de tritono com o tom central do modo. Sendo assim, mesmo em um contexto modal pentatônico, com a ocorrência desses dois tons auxiliares, pode haver muita dissonância intervalar.

Apesar de ter partido teoricamente do modo Okinawa, observei que, na prática, esta música tem mais traços do modo Pelog, da tradição musical javanesa. O comportamento das melodias, sua rítmica, o padrão dos ostinatos, as polirritmias etc., estão muito mais próximos do que acontece na música para orquestra de gamelão javanesa do que na música de corte japonesa. O compositor estadunidense Lou Harrison (1917-2003), em sua obra *Main Bersam-Sama* (1978), utiliza a seguinte versão do modo Pelog:



Figura 9 – Modo Pelog utilizado por Harrison em Main Bersam-Sama.



Fonte: HARRISON (1978, p.4).

Como o leitor pode observar, este também é um modo pentatônico semitônico, bastante próximo ao Hirajoshi, e também muito semelhante ao Okinawa. Assim como Kumoiyoshi e Hirajoshi estão muito próximos, por possuírem o mesmo conjunto intervalar e de alturas, numa relação de quarta justa correspondente às versões autêntico-plagal de um mesmo modo; os modos Okinawa e Pelog (versão de Harrison) estão muito próximos, com o mesmo conjunto de alturas e intervalos, numa relação de terça. O que muda de Okinawa para Pelog é o tom central. Tomando a coleção de notas acima, para tornar-se Pelog afirma-se o tom central em *si*, para tornar-se Okinawa afirma-se o tom central em *sol*.

Considero, então, que o modalismo do terceiro movimento está mais próximo de Pelog, pelo comportamento tanto do piano como da flauta, pois “imitam” melhor os perfis melódicos da música javanesa. No piano temos uma escritura de ostinatos percussivos e de sinos típica do gamelão. Na flauta temos uma melodia bastante movida com notas rápidas e quiálticas que se sobrepõe em poliritmias ao piano. Esse tecido textural como um todo é semelhante à textura das músicas tradicionais para gamelão. É também muito semelhante à própria obra de Harrison, em que os padrões melódicos possuem contornos rápidos e circulares, em diferentes camadas. A seguir temos um trecho da obra de Harrison, do qual obtive inspiração e ao qual se parece bastante o terceiro movimento de *Khí*.

Figura 10 - Trecho da obra Main Bersama-Sama de Harrison.

Fonte: Harrison (1978).

Como o leitor pode verificar na figura acima, há uma grande sobreposição de padrões rítmicos na região média e aguda envolvendo colcheias e semicolcheias, e na percussão grave, os sons são longos de mínimas e semibreves. Em *Khí*, inverti a textura de Main Bersam-Sam, colocando as notas longas - as “badaladas de sino” - no agudo do piano, e o ostinato rápido de semicolcheias foi para o grave do piano. Essa é uma das principais variações do modelo de inspiração que foi a obra de Harrison. De certa forma, este terceiro movimento é uma “imitação” da “imitação”, pois imitei Harrison que imitou o Gamelão tradicional. Mas lembrando do poeta mexicano Octavio Paz, para quem as imitações não são tão nocivas, pois “a história de cada literatura e de cada arte, a história de cada cultura, pode ser dividida entre imitações bem-sucedidas e imitações desventuradas”, as imitações bem-sucedidas podem ser fecundas e criativas porque “mudam aquele que imita e mudam o que se imita” (PAZ, 2013, p. 91).

A obra como um todo: processos criativos

Examinando os três curtos movimentos de *Khí*, ressaltaria que o primeiro é uma espécie de abertura, de onde esfumaçadamente se abre um espaço misterioso. O segundo representa um mergulho em profundezas úmidas e escuras, com tendência à introspecção, lentidão e fantasmas melancólicos. O terceiro movimento, em contraste, encarna um espírito alegre de movimento, leveza, ar e vento. As polaridades Yin-Yang foram pensadas mais especificamente para os segundo e terceiro movimentos, com suas oposições entre leve e pesado, seco e molhado, escuro e luminoso.

Sobre as questões poéticas que envolvem o processo composicional, fiz algumas anotações em um diário de bordo composicional, de onde surgiram algumas reflexões. Aqui transcrevo um trecho das anotações do dia 29/03/2024, momento de início da peça em que estava escrevendo o primeiro movimento e projetava ideias poéticas para os próximos. Nas anotações refletia um pouco sobre processos criativos:

Ontem comecei uma peça nova para flauta doce e piano (...). Estou querendo usar todos os elementos do pentatonismo sobre os quais escrevi em meu quarto capítulo da tese. Graus auxiliares, forma ascendente e descendente, ornamentações. Uma composição pentatônica que não seja óbvia. Que tenha feitiço. Que seja como ver fantasmas. Fumaça evaporada. Serão 3 ou 6 movimentos (...). Criei um ostinato acompanhador no modo Okinawa para um outro movimento. A sonoridade lembra Gamelão, lembra Harrison. Tem aquela aura de acorde maior, uma alegria brilhante, que gostaria de deixar para o final, o último movimento. Improviso coisas na flauta e no piano, mas ao escrever no Sibelius saem outras ideias, outras melodias, ostinato, *clusters* (AUTOR, 2024).

Como o leitor pode observar, não alcancei a meta de utilizar todos aqueles aspectos do pentatonismo e utilizei somente três deles. Mas espero, mesmo que de forma simples, ter alcançado a meta de compor uma música pentatônica que não seja



óbvia. Nessas notas há indícios de que o primeiro movimento e o ostinato do terceiro praticamente nasceram juntos, sendo este último estrategicamente guardado para finalizar a obra. É interessante observar que ao passar dos instrumentos musicais para o editor de partitura (Sibelius), as ideias musicais sofriam fortes transformações. O que me leva a concluir que nas improvisações com os instrumentos as ideias nascem, mas só quando levadas ao editor de partitura é que tomam forma.

Nas notas do dia 05/04/2024, ou seja, uma semana depois, a obra já se encontrava quase finalizada e fiz ainda alguns comentários sobre sua poética: “a obra é curta, passageira, com inflexões para a escuta de ressonâncias, pausas vibrantes” (AUTOR, 2024). Aqui claramente estava me referindo ao segundo movimento e sua inclinação para momentos de silêncios, sendo estes de alguma forma vibrantes. O paradoxo de pausas vibrantes me deixa intrigado e creio que guardarei para desenvolver em obras futuras. Esse viés poético tem relações com as práticas sul-asiáticas de meditação, de se habitar o silêncio, e neste estado encontrar serenidade e equilíbrio mental. Como leitor de haicais e praticante de meditação, ressalto que uma obra com essas ressonâncias poéticas haveria de pulsar em minha produção artística, pois somos sujeitos em constante processo de enculturação, a ser encantados e reencantados pelos feitiços de culturas estrangeiras.

Diálogos interculturais – à guisa de conclusão

Por que buscar em culturas antigas e não-ocidentais materiais para a composição musical? O compositor Paulo Rios Filho (n.1985), em sua dissertação de mestrado “Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea”, diz que existem alguns tipos de motivação para os diálogos interculturais, classificados em sete: identitária, experimental, política, estética, institucional, homenagem e humor/escárnio. A primeira motivação, de natureza identitária, está intrinsecamente ligada ao sentimento de pertença e à identificação cultural. O compositor, ao se reconhecer como parte integrante de uma determinada prática cultural, sente-se impelido a empregar ou dialogar com os recursos musicais dessa tradição em sua criação artística. A motivação experimental, por sua vez, emerge do desejo do compositor de explorar e experimentar com materiais musicais de diversas origens culturais, em um verdadeiro laboratório sonoro. Quando a obra incorpora elementos culturais com o intuito de questionar valores estabelecidos ou refletir uma ideologia, a motivação subjacente é política. A motivação estética, similar à experimental, concentra-se nos aspectos sensíveis da obra, ao invés de seus elementos estruturais. O diálogo intercultural que surge de uma encomenda ou comissão revela uma motivação institucional. Quando o objetivo é prestar um tributo a uma cultura ou a outro compositor, por meio de citações, por exemplo, a motivação é de homenagem. Em contraste, o uso de recursos musicais de diferentes culturas com o intuito de provocar ou satirizar, de forma bem-humorada, revela uma motivação de humor ou escárnio (RIOS FILHO, 2010).

Como bem lembrado por Rios Filho, esses tipos de motivação não se excluem e podem também ser combinados. Para citar alguns exemplos,

encontramos nas diversas vertentes de nacionalismo as motivações identitária e de homenagem caminhando juntas. Nos casos de John Cage e Harry Partch, a motivação experimental se mistura com a motivação política. E com Mauricio Kagel, em sua obra *Exotica*, onde ele satiricamente pede a músicos ocidentais que toquem instrumentos étnicos de outras tradições, sem qualquer treinamento para isso, resultando num “desastre musical” a gerar riso, encontramos a motivação humor/escárnio. Esta última obra, também está combinada a uma motivação política de crítica ao exotismo e à apropriação cultural.

Agora relacionando essas motivações com o diálogo intercultural presente em minha obra *Khí*, diria que ela combina algumas motivações: identitária, homenagem, política, estética e experimental. As únicas motivações que não estão presentes seriam a institucional e a humor/escárnio. Ela é política porque elementos filosóficos também fazem parte, assim como elementos estéticos e experimentais. Ela busca outra estética junto com a busca por outros valores. É de homenagem porque claramente faço, senão citações diretas, claras alusões a músicas tradicionais e à música de Lou Harrison. É identitária porque me identifico com essas músicas, com essa prática cultural, e não me importo que minha obra soe muito semelhante a elas. Na verdade, a semelhança é bem-vinda, de modo que os contratos interculturais sejam aparentes, e não escondidos e restritos ao nível de estruturas subjacentes e abstratas.

Para um diálogo intercultural mais pleno e profundo, creio que a combinação de várias das motivações citadas acima seja necessária, porque assim há de haver um maior potencial para se transcender o nível superficial do exotismo ou do uso utilitarista de materiais emprestados. Identificar-se plenamente com uma música não é só gostar ou achar interessante seus materiais, mas também identificar-se com os valores de tal cultura e com os princípios filosóficos que moldam o sujeito em suas maneiras de ser, estar, pensar e sentir no mundo.

Referências

- 1 BRĂILOIU, Constantin. **“Un probleme de tonalite.”** In *Melanges d’histoire et d’esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, 1: 63–75. Paris: Richard Masse. 1955.
- 2 GONÇALVES, Luiz. **Khí**. Duo de flauta doce e piano. Goiânia: editoração de Luiz Gonçalves, 2024. 9 páginas. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1r3YsBIAwESU98pMj_DHLLpbiuDRODYBE/view?usp=sharing. Acesso em: 31 de maio de 2024.
- 3 HARRISON, Lou. **Main Bersam-Sama**. Partitura. Manuscrito. 1978.
- 4 HUGHES, David W. **Capítulo: Japan**. Em *The Other Classical Musics: fifteen great traditions*, editado por Michael Church. Woodbridge: The Boydell Press, 2015.
- 5 KHE, Tran Van. **Is the pentatonic universal?** A few reflections on pentatonism. *The World of Music*, 1977, Vol. 19, No. 1/2, *UNIVERSALS / LE PROBLÈME DES UNIVERSAUX* (1977), pp. 76-84.
- 6 MILLER, Terry E. e WILLIAMS, Sean. **The Garland Handbook of Southeast Asian Music**. New York: Taylor & Francis, 2008.
- 7 NGUYỄN, Phong T. **Capítulo: Vietnam**. Em *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*, editado por Terry E. Miller e Sean Williams. New York: Taylor & Francis, 2008.
- 8 PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- 9 PERSICHETTI, Vincent. **Harmonia do século XX**: aspectos criativos e prática. São Paulo: Via Lettera, 2012.
- 10 PICKEN, Laurence. **Capítulo: III. The Music of Eastern Asia. 2. Other Countries.** Em *Ancient and Oriental Music*, editado por Egon Wellesz. London: Oxford University Press, 1957.
- 11 RIOS FILHO, Paulo. **Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea**. Dissertação de mestrado, UFBA, 2010.

Corpo-identidades Guaipecas

Leandro Ernesto Maia
Universidade Federal de Pelotas
leandro.maia@ufpel.edu.br

Maria Fonseca Falkembach
Universidade Federal de Pelotas
maria.falkembach@upel.edu.br

Guaipecas

O espetáculo *Corpos-Identidades Guaipecas* apresenta resultados da interação criativa entre compositor-intérprete e bailarina-coreógrafa através do conjunto de canções concebidas em parceria artística envolvendo performance musical e cênica. O trabalho apresenta retroalimentações criativas através da exploração de processos, leituras e diálogos com a literatura, o audiovisual, outras artes e linguagens.

“Guaipeca: uma ilusão autobiográfica” é originalmente o espetáculo que celebra o lançamento do LP homônimo realizado através de financiamento coletivo pela plataforma Catarse. Vinculado ao álbum “Guaipeca: uma ilusão autobiográfica” e ao documentário “Paisagens - o filme”, celebra mais de duas décadas de carreira musical e andanças pelo mundo, apresentando olhares sobre o Brasil e o Sul Global. Com direção cênica e colaboração investigativa de Maria Falkembach, Leandro atua com voz, violão e piano, solo ou também acompanhado de parceiros do disco em diversas ocasiões.

A palavra “Guaipeca”, de origem indígena, é o designativo sulista para “vira-lata”. Conforme Aldyr Schlee, em seu “Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Riograndense”, trata-se de “cusco, cachorrinho, cachorro de pequeno tamanho e de raça indefinida” (SCHLEE, 2019, p. 493). O repertório se realiza através de uma perspectiva “glocal”, onde global e local se articulam em paisagens, histórias de vida e personagens ligados à irreverente matriz que Leandro revela como sua linha de ancestralidade, como os homenageados Barão de Itararé (Aparício Torelly, 1895-1971), pai do cartunismo Brasileiro, Dona Conceição dos Mil Sambas (1930-), matriarca do samba pelotense; o “rei do calypso” Walter Gavitt Ferguson (1919-2023) e o cancionista guanacasteco Max Goldenberg Guevara (1948-), ambos da Costa Rica. A proposta reúne canções autorais e contação de histórias reais que, de tão absurdas, soam fantiosas.

Guaipeca descreve uma trajetória independente e errante entre diversos suportes musicais e modos de produção que transitaram pelo o vinil, pela fita cassete, pelo CD, o MP3 e plataformas de streaming. Uma geração que completou quarenta anos de idade em meio ao fogo cruzado da derrocada do mercado fonográfico, da



concentração da indústria musical e do fechamento de emissoras de rádio e televisão, públicas e privadas. A expressão Guaipeca traduz a resistência e a resiliência de cancionistas que persistem no seu fazer criativo, adaptando-se e deslocando-se entre tempos e espaços diversos. trata-se da vira-latinice contra o complexo de vira-lata, conforme preconizado pejorativamente por Nelson Rodrigues.

Nelson Rodrigues inventa a expressão “complexo de vira-lata” num contexto específico, o da viagem da seleção brasileira para a disputa da copa do mundo de 1958, na Suécia. Na crônica em que inventa a expressão, o autor declara que o sentimento do brasileiro, em relação àquela copa, oscilava entre o pessimismo e a esperança (Rodrigues, 1993, p. 51), e que a causa desse comportamento estaria no tal complexo. Diz ele: “por ‘complexo de vira-latas’ entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo” (idem). (SOUZA, 2013, p. 2).

Sobre o conceito de “vira-latino”, aprofunda-se a discussão num ensaio publicado na revista Parêntese, Jornal Matinal de Porto Alegre (MAIA, 2023b). A vira-latinice guaipeca descoloniza, ao mesmo tempo em que problematiza identidades e estereótipos. Para o vira-latino, fronteiras não são barreiras ou divisórias, mas superfícies de contato.

As obras musicais são canções de autoria de Leandro Maia e contam com coreografias, performances poéticas e direção cênica de Maria Falkembach. Os processos de criação envolvem compartilhamentos de motifs (SMITH-AUTARD, 2004), matrizes corporais (RETRATO, 2015), gestos musicais (MIDDLETON, 2000) e atitudes (LABAN, 1990) que integram arcabouços conceituais e práticos na perspectiva dos estudos da performance de Schechner, da pesquisa da prática artística (LOPEZ-CANO e OPAZO, 2014), da auto-etnografia (FORTIN, 2009) e da teoria da prática de Pierre Bourdieu (1977; 1993).

Desta forma, os corpos em ação materializam dispositivos criativos do habitus (BOURDIEU, 1993; MAIA, 2019) e comportamentos restaurados (SCHECHNER, 2011) na busca pela criação de performance em conexão e escuta do outro. Concebido entre 2015 e 2019 como performance antifascista resultante de reflexões sobre identidade, gênero, raça e sociedade, os trabalhos derivam da pesquisa de doutorado “Poetics of Song: songwriting habitus in the creative processes of Brazilian music” de Leandro Maia (2019), e da pesquisa “Dramaturgias do Corpo” de Maria Falkembach (2005), ampliada para a compreensão da formação do corpo-performer antifascista.

A performance busca, mais que denunciar a atitude fascista, formar uma atitude que é oposta à primeira: “almeja produzir um sujeito (corpo-sujeito cênico/performer antifascista) e um objeto (visível na prática desse sujeito) composto de elementos que implicam constante mobilidade: *Escuta, Entre, o Outro, Corpo coletivo e Incerteza*” (FALKEMBACH, 2021, p. 56). A presença desses elementos fortalece o caráter improvisacional de cada apresentação.

O infinito e além de uma canção

A canção *Infinito e Além* apresenta o paradoxo entre o amor idealizado e o amor cotidiano. O amor idealizado não tem medida enquanto o amor cotidiano, de carne e osso, se faz no infinito de cada instante. A ideia de recomeço está tanto na música quanto na letra, que também celebra a amada através da repetição das vogais “i” e “a”, materializadas assim como elemento composicional no processo de acronomização de “infinito” e “além”. A composição coreográfica de *Infinito e Além* tem inspiração no tipo de movimento de filmes musicais, que mesclam o jazz dance, sapateado e ações cotidianas. Para materializar a ideia de amor da canção, a coreografia trabalha em duas camadas de operações que se articulam. Primeiramente, na desconstrução dos movimentos virtuosos, ao entender que o movimento virtuoso é inalcançável, utópico, assim como o amor infinito. Ao mostrar a desconstrução da virtuose, apresentando outras possibilidades (infinitas), também cria uma atitude de jogo que propicia a interação e a diversão, produzindo intimidade.

A segunda camada é a variação do fluxo do movimento, produzindo oscilação entre as qualidades de movimento livre e controlada. Na coreografia, a qualidade livre se articula com o tempo estendido e emocional e a controlada com o tempo ritmo da música e concreto. Há uma atitude de busca pela repetição de movimentos que não se realiza - mesmo que se realize o mesmo movimento, ele se atualiza de modo diferente - que dialoga com a ideia de recomeço da canção.

Infinito e Além (Ia)

*Uma hora ia acontecer
Bem que eu sabia - e ainda sei
Indo ao infinito e além
Com você, meu bem
Nada me interessa - e assim
Só se acabasse - e aí
Ia ser, talvez, um problemão*

*Se essa tua mão na minha mão
não amassasse mais o meu dedão
e essa outra mão na minha-tua mão
amasse outra mão, então
nada de tocar no rádio
nem no metacarpo
nem teu adutor
nada de olhar a lua
e fazer amor*

*Se essa hora ainda pode ser
e o que eu temia acontecer
indo ao infinito e além
sem você, meu bem
Mesmo que a vida seja assim
tudo tem início e tem um fim
então vamos começar mais uma vez*

Figura 1 - Leandro Maia e Maria Falkembach em *Infinito e Além* - cena do show *Guaipeca*, em janeiro de 2024, em Garopaba.



Fonte: Acervo dos autores (2024). Foto de Iara Tonidandel

Os elementos da performance antifascista descritos anteriormente são fundamentos dessa obra. A escolha pela performance de piano não virtuosa (bem como pelo piano de parede tocado com surdina, na gravação do disco *Guaipeca: uma ilusão autobiográfica*) se articula com as escolhas da coreografia - tornam a canção corriqueira, possível para qualquer pessoa.

A pesquisa artística das canções coreográficas engloba também materialidades ao piano, violão e espacialidades, assim como reflexões sobre identidade, gênero, raça e sociedade em interações entre vozes cantadas, faladas, neologismos, vocalidades, estrangeirismos e paralinguismos.

A composição da coreografia da canção *Diadorim*, partiu da busca pela corporificação do perigo (um composto de medo e de atitude alerta), pela construção corporal de um espaço amplo (embora realizado em espaço restrito) e pela organização de movimentos que pudessem esconder o gênero feminino. O corpo em perigo foi construído por via de uma forte tensão muscular interna articulado com pequenos movimentos súbitos e fortes, principalmente da cabeça. A construção do espaço fictício foi realizada a partir da projeção do olhar (para frente) e da percepção cinestésica das costas (para trás). Além disso, a ginga da capoeira, nem sempre visível, mas internalizada, contribui para a atitude de ataque e defesa ao mesmo tempo. Esse lugar de *entre* o ataque e a defesa contribui com a performance de uma corporeidade que não é nem masculina nem feminina.

A música de *Diadorim* apresenta a articulação do violão rítmico e arpejado, que acelera-se a partir da introdução introduzindo o motivo repetido no baixo com articulação rítmica no que se reconhece como um *quintillo* ou clave de candombe, ritmo afro-uruguai que mescla-se com baião e maracatu, de maneira a prover diversas ambientações para a inquietação do protagonista “Riobaldo”, de Grande Sertão Veredas, de João Guimarães Rosa. A canção é modal e busca a ambientação sertânica e árida através de dissonâncias, articulações e cromatismos. A expressão “aeiouar” é retirada diretamente do conto “O espelho” (ROSA, 1988).

Diadorim

*Deus é todo certeza
o diabo é quando há certeza demais
quando Deus vira a mesa
o diabo é aquele que puxa pra trás
enquanto o diabo aconselha
Deus tapa a orelha e faz velhos sinais
Deus e o diabo na terra
são dois jagunços das Minas Gerais
Perigo, amigo, é amar*

*Diadorim me encontra
Diadorim me vê
Diadorim me conta
Quem é você*

*Quando a lua vermelha vela a vereda pro vento passar
Lua que o vento venera
lua que o vento revela voraz
e veio com o vento uma névoa
e era uma névoa capaz de cegar
E era neblina maleva
treva e nem vela podia assoprar
Perigo, amigo é amar*



*Quando vier a certeza
e um dia essa guerra maleva acabar
Todo segredo à tona virá
E cada neblina e a treva
névoa que o vento do tempo soprar
varre a neblina maleva
e o vento destino assim aeiouar
Perigo, amigo, é amar*

Figura 2 - Leandro Maia e Maria Falkembach em Diadorim - cena do filme Paisagens.



Fonte: Acervo dos autores (2020). Foto de Juliano Ambrosini

O perigo e o medo do fascismo sorrateiro é subliminar na performance. Cancionista e bailarina, colocam-se em cena, um ao lado do outro, numa postura de apoio mútuo para enfrentar essa “névoa”. A letra de Diadorim, ao sublinhar que “perigo é amar”, desconstrói o medo da autoritarismo e intolerância e coloca o foco na Incerteza do viver. A energia produzida pela performance de um encoraja a performance do outro, é aquilo que ocorre Entre os performers, que se produz na reciprocidade de seus corpos em presença. Mais uma vez, estão presentes os elementos que fundamentam o corpo-sujeito antifascista.

Referências

- 1 BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- 2 BOURDIEU, Pierre. **The field of cultural production: Essays on art and literature**. Cambridge: Polity, 1993.
- 3 FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Formação do corpo-sujeito/performer antifascista**: currículo em tempos de governamentalidade algorítmica. In: ICLE, Gilberto (Org.). Formação e processos de criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas. São Paulo: Max Limonad, 2021. p. 34-59.
- 4 FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem**: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. Disponível em: https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/files/pesquisa/DISSERTACAO%20COMPLETA%20PDF.pdf. Acesso em: 08 jun 2024.
- 5 FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Cena. Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154> Acesso em: 08 jun 2024.
- 6 LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. Ullmann, Lisa (ed.). Trad. Maria da Conceição Parahyba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.
- 7 MAIA, Leandro. **Poetics of song**: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music. Tese (Doutorado em Música). Bath Spa University, 2019.
- 8 MAIA, Leandro. **Guaípeca**. Parêntese. Porto Alegre, 11fev.2023. Disponível em <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/resenha/guaipeca/> Acesso em 09 jun 2024.
- 9 MIDDLETON, Richard (Ed.). **Reading pop**: Approaches to textual analysis in popular music. Oxford University Press, USA, 2000.
- 10 **RETRATO da atriz enquanto corpo na criação de Molly Bloom**. Maria Falkembach, Temis Nicolaidis. Catarse Coletivo de Comunicação, 2015. DVD.
- 11 ROSA, João Guimarães. (1988). **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1962).
- 12 SOUZA, Marcelo Henrique Marques de. **O complexo de vira-lata e o vira-lata complexo**. TRANZ: Revista de Estudos Transitivos do Contemporâneo, 2013. p. 1-8. Disponível em https://tranz.org.br/8_edicao/TranZ13-Marcelo-Formatado.pdf acesso em 09 jun 2024
- 13 SCHECHNER, Ricahrd. **Restauración de la conducta**. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Edits.). Estudios avanzados de performance. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011. p. 31-50.
- 14 SCHLEE, Aldyr Garcia. **Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense**. Pelotas: Fructos do Paiz, 2019. 2v. 992 p.
- 15 SMITH-AUTARD, Jaqueline M. **Dance composition**: a practical guide to creative success in dance making. Fifth Edition. New York: Routledge, 2004. 212 p.



Da composição à estreia: fontes e modificações notacionais no Concerto para Piano e Orquestra de Octavio Maul

Rodrigo Warken

Universidade do Estado de Santa Catarina
rodrigowarken@gmail.com

Resumo

O objetivo com este trabalho é mostrar parte de pesquisa em que se investiga modificações feitas no texto musical do Concerto para Piano e Orquestra de Octavio Maul (1901-1974), entre a composição da obra, enquanto fonte manuscrita autógrafa, e a sua primeira audição. Composto em 1950, o Concerto teve sua primeira e provavelmente única execução pública em 1951, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a solista Maria Apparecida Prista e regência da orquestra do mesmo teatro, pelo compositor. Ao compararmos o manuscrito autógrafo do compositor com as fontes musicográficas encontradas (cópias) é possível verificar alterações e divergências em diversas passagens, denotando que ocorreu um processo de aperfeiçoamento do texto durante o período que antecedeu a estreia da obra. Examinadas as particularidades, com o aprofundamento desta pesquisa pretende-se contribuir para a visibilidade do testemunho de Octavio Maul em seu Concerto.

Palavras-chave: Octavio Maul, Concerto para Piano e Orquestra, Fonte musicográfica, Modificações notacionais.

Introdução

O *Concerto para Piano e Orquestra* de Octavio Maul foi composto em 1950⁴⁸ e teve sua primeira e provavelmente única execução pública em 1951, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a solista Maria Apparecida Prista e regência da orquestra do mesmo teatro, pelo compositor. O objetivo com este trabalho é mostrar parte de pesquisa em que se investiga modificações feitas no texto musical do citado *Concerto* entre a composição da obra, enquanto fonte manuscrita autógrafa, e a sua primeira audição. Como resultado, busca-se expor particularidades que melhor definam o testemunho expresso pelo autor da obra, Octavio Maul, por ocasião da sua estreia.

1 O músico Octavio Maul

Octavio Baptista Maul nasceu em Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro, a 22 de novembro de 1901. A mãe Hortência Nunes Maul descendia de portugueses e o pai, João Baptista Maul, era descendente de imigrantes alemães e tenente do exército

⁴⁸ Conforme datado pelo próprio compositor no manuscrito autógrafo.

na ocasião do casamento em 1885. O casal teve sete filhos, dos quais, além de Octavio, três tornaram-se musicistas: Ida Maul Guimarães, Hortência Guilhermina Maul Conde e Leonel Maul.

As primeiras lições musicais de Octavio foram ensinadas pelo pai, entusiasta e organizador das primeiras bandas de música da cidade. Posteriormente, foi aluno de harmonia de Agnello França e de piano de Jaime Figueiras. Em 1919, passou a frequentar, no Instituto Nacional de Música, a classe de contraponto e fuga sob a orientação de Francisco Braga. No ano de 1922, Maul estreia como compositor em sua cidade natal, apresentando a obra *Nocturno*, para orquestra, em concerto realizado em comemoração do Centenário de Petrópolis,⁴⁹ com orquestra regida por André Tannein. Naquele mesmo ano passa a estudar composição com Francisco Braga. Deste período, são as obras como *Marcha Festiva*; *Em tempo de Minuetto* para orquestra; *Prelúdio Sinfônico* e *Intermezzo Sinfônico*.

Entre 1925 e 1927, Octavio Maul destaca-se na organização e regência da Orquestra do Theatro Capitólio⁵⁰ de Petrópolis e como pianista acompanhador do Studio do Rádio Club do Brasil.⁵¹ Em 1928, a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, regida por Francisco Braga, executou o *Nocturno* de Maul, com excelente repercussão na imprensa. A crônica musical de Oscar Guanabarino⁵² no Jornal do Commercio registrou:

No sábado passado, 6 do corrente, tivemos, ainda no Municipal o 4º concerto da série oficial deste anno, realizado pela Sociedade de Concertos Synphonicos, sob a direção do Maestro Francisco Braga. [...] Passaremos rapidamente, também, pelas excelentes impressões despertadas pela página poética de Octavio Maul, artista de raça, aluno do curso de composição professorado pelo Maestro Francisco Braga, no Instituto Nacional de Música. O seu *Nocturno* revela uma alma artística e um poeta que sabe transmitir o seu melancólico pensamento. (*Jornal do Commercio*, 10 out 1928, “Pelo Mundo das Artes”, p. 2. Coluna assinada por Oscar Guanabarino)

Após curto período na Alemanha e na Bélgica em 1929, dedicou-se ao estudo do repertório de concerto com o pianista e professor Guilherme Fontainha. Em 1937, faz as provas finais de composição, instrumentação e regência de orquestra na Escola Nacional de Música, sob a orientação de Francisco Mignone e, em 1939, participa de concertos como regente da Sociedade Propagadora da Música Synphonica e de Câmara (Pró-Música).⁵³ Durante as décadas de 1930 e 1940, compôs boa parte de suas obras mais representativas, como *Paisagem Tropical* (1934), *Divertimento para piano, violino e violoncelo* (1936), *Dança Brasileira* (1939) para orquestra e o *Quarteto de Cordas* (1944). Para piano solo, são desta época o *Estudo em Fá* (1932), o *Estudo em Fá sustenido* (1934), a *Balada* (1934) e a *Suite Mirin* (1940).

Como docente, Maul desenvolveu intensa atividade como professor de piano no Instituto Musical de Petrópolis, no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de

⁴⁹ *Correio da Manhã*, 7 set 1922, “Um concerto synphonico em Petrópolis”, p. 8.

⁵⁰ *Revista de Petrópolis*, 1º mar 1924, “O Cinema e a Música”, p. 30.

⁵¹ O Rádio Club do Brasil foi fundado em 1º de junho de 1924, na cidade do Rio de Janeiro.

⁵² Oscar Guanabarino de Sousa Silva (1851-1937) foi crítico de arte, músico e dramaturgo.

⁵³ A Sociedade Propagadora da Música Sinfônica e de Câmara (“Pró-Música”) foi fundada em abril de 1937.



Janeiro – tendo sido encarregado da direção do Departamento do Grajaú -, e na Escola Nacional de Música, onde viria a se tornar livre-docente em 1945 na cátedra de leitura e acompanhamento à primeira vista. Dirigiu a Orquestra da Escola Nacional de Música (1943), a Orquestra Sinfônica Brasileira (1944), a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal (1951) e a Orquestra do Conservatório Brasileiro de Música (1960). Patrono da “cadeira nº 10” da Academia Brasileira de Música, Maul é autor de mais de 120 composições, incluindo música orquestral, coral e instrumental. Faleceu em 9 de abril de 1974, no Rio de Janeiro.

2 O Concerto para Piano e Orquestra

A obra objeto desta investigação, o *Concerto para Piano e Orquestra*, integrou o programa realizado em 1º de julho de 1951 no Municipal do Rio de Janeiro. O concerto foi organizado pelo Departamento Cultural da Prefeitura do Distrito Federal, em homenagem à Associação Brasileira de Imprensa.⁵⁴ O concerto teve como solista a pianista Maria Apparecida Prista e regência do próprio compositor à frente da Orquestra do Theatro Municipal.

A apresentação foi amplamente divulgada da imprensa carioca. Na crônica assinada por Renzo Massarani no Jornal do Brasil, o crítico italiano naturalizado brasileiro afirma que “Nada conhecíamos, até hoje, de Maul; encontramos nele um artista possuidor de muitas qualidades, um compositor sólido, sério e amadurecido, dono de uma técnica segura, uma figura – numa palavra – que bem merecia ser apresentada ao público carioca”. (*Jornal do Brasil*, 4 jul 1951, p. 10. Crônica assinada por Renzo Massarani). Sobre este mesmo concerto, Eurico Nogueira França⁵⁵ destacou as qualidades de orquestração da partitura do Concerto-Fantasia e o “emprego brilhante dos timbres sinfônicos”. (*Correio da Manhã*, 5 jul 1951, p. 9).

A partitura do *Concerto para Piano* revela um compositor maduro, com domínio da linguagem orquestral e pianística. A peça tem caráter de fantasia, com multiplicidade de temas e episódios contrastantes, e está estruturada em quatro seções ininterruptas (A-B-A'-C), incluindo uma cadência na reexposição do tema principal. A escrita do piano é virtuosística, com utilização de recursos composicionais que contemplam acordes percussivos, oitavas, movimento alternado de mãos em andamento vivo, passagens sincopadas, contratemplos, uso de polirritmias, escalas, arpejos e cromatismos.

2.1 Fontes musicais

Em pesquisa realizada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e na Fundação Biblioteca Nacional localizamos quatro fontes distintas da obra:⁵⁶ um manuscrito autógrafo, uma cópia manuscrita da grade orquestral (inclui as partes cavadas), uma “adaptação” para dois pianos e uma partitura contendo a parte do piano solo. As cópias originadas a partir do autógrafo foram elaboradas

⁵⁴ *Jornal do Commercio*, 29 jun 1951, p. 6.

⁵⁵ Eurico Nogueira França (1913-1992) foi crítico musical e musicólogo.

⁵⁶ Na definição de Grier (1996, p. 39), fonte é identificada como o meio pelo qual a obra é comunicada ao executante.

pelo copista Oscar Carvalho⁵⁷ e, ao que tudo indica, foram destinadas à preparação do concerto de estreia da obra. Na Figura 1 vê-se a primeira página da partitura nas quatro fontes do *Concerto para Piano e Orquestra*:

Figura 1 – Fontes musicográficas do Concerto para Piano e Orquestra



Fonte: Da esquerda para a direita. (1) Manuscrito autógrafo (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional); (2) Cópia manuscrita da grade orquestral; (3) Cópia manuscrita da versão para piano solo; e (4) Cópia manuscrita da adaptação para dois pianos (Fontes 2, 3 e 4 pertencentes ao Acervo da Sessão de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ)

As partituras que contém grade orquestral (fontes 1 e 2) possuem, respectivamente, 227 e 190 páginas de música e encontram-se legíveis, porém com manchas e rasuras. As versões para piano solo (fonte 3) e para dois pianos (fonte 4) estão em bom estado de legibilidade.

2.2 Modificações notacionais

Ao compararmos o texto original do compositor com as demais cópias é possível verificar modificações em indicações de andamentos, marcações metronômicas, ligaduras, articulações e em sinais de dinâmica. Especificamente na parte do piano, há divergências em sequências melódicas, na formação de acordes, em indicações de acidentes e armaduras de clave, dentre outras. Tanto no manuscrito autógrafo quanto nas versões do copista há passagens que foram apagadas e corrigidas, indicações anotadas à caneta e a lápis colorido, denotando que ocorreu um processo de aperfeiçoamento do texto durante o período que antecedeu a estreia do *Concerto*. A Figura 2 traz um exemplo de diferenças de notação do manuscrito autógrafo e da cópia da versão de piano solo:

⁵⁷ Lanzelotti e Seixas (2020) afirmam que o copista Oscar Carvalho era atuante nos anos 1950, tendo circulado suas cópias pelas orquestras do Rio de Janeiro, como a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal.



Figura 2 – Compassos iniciais do solo de piano do Concerto para Piano e Orquestra (c. 44 e 45)



Fonte: (Acima) Manuscrito autógrafo (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional); (Abaixo) Cópia manuscrita da versão para piano solo (Acervo da Sessão de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ)

Como se verifica, na versão para piano solo há indicações de staccato e tenuto (mão direita) não marcados no manuscrito autógrafo, assim como a marcação de dinâmica mezzo forte. Os sinais de crescendo e decrescendo, anotados na pauta superior no autógrafo, passam a ser posicionados entre as duas pautas na versão para piano solo.

Figueiredo (2014) cita a classificação da Cambraia (2005, p. 7ff) para definir dois tipos de modificações trazidas pelos copistas: as involuntárias, decorrentes de erros e, portanto, fora do estilo da obra, e as voluntárias que seriam as que surgem por razões práticas ou estéticas como, por exemplo, para atender a necessidades imediatas de instrumentação ou para dar mais informações ao texto musical. Na Figura 3 a seguir, fica evidente que houve modificação involuntária do copista ao transcrever, erroneamente, a passagem da mão esquerda do piano no terceiro compasso (676) da passagem abaixo:

Figura 3 – Modificação involuntária no Concerto para Piano e Orquestra (c. 674-677)



Fonte: (Acima) Manuscrito autógrafo (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional); (Abaixo) Cópia manuscrita da grade orquestral (Acervo da Sessão de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ)

No caso das cópias do *Concerto para Piano e Orquestra* é possível inferir que algumas das modificações tenham sido fruto de adequações notacionais ou correções introduzidas pelo copista, correspondendo a modificações voluntárias, como por exemplo, inclusão de sinais de claves em passagens que poderiam gerar dúvidas aos executantes e uniformização de grafia de hastas e colchetes das figuras musicais. Grier (1996, p. 110, tradução livre nossa) afirma que fontes musicais são quase sempre funcionais e, portanto, a principal preocupação do copista ou impressor não é necessariamente replicar o texto da peça com exatidão, mas, geralmente, criar um texto utilizável para o propósito que se tem. Além disso, dada a circunstância da execução pública da obra no ano seguinte à data da composição, também é admissível considerar que os textos gerados tenham sido supervisionados pelo autor em um processo de revisão e refinamento musical ou mesmo de adaptação às condições disponíveis naquele concerto. Na Figura 4 vê-se uma passagem da grade orquestral em que a linha da viola foi corrigida posteriormente à feitura da cópia:

Figura 4 – Passagem corrigida da parte de viola do Concerto para Piano e Orquestra (c. 422-424)

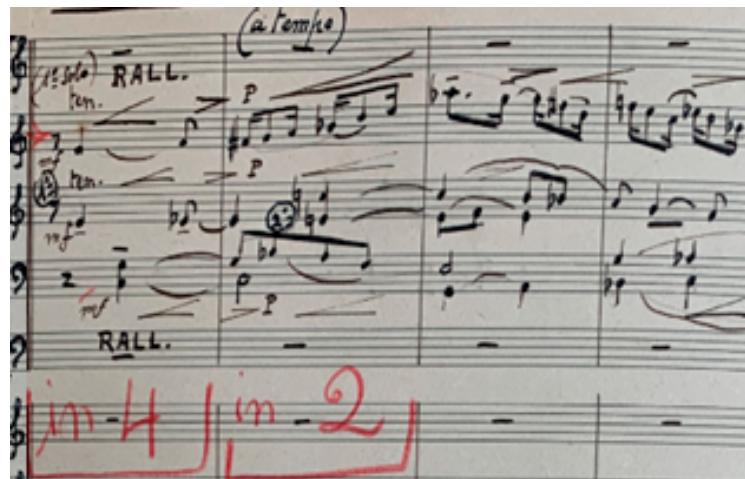


Fonte: Cópia manuscrita da grade orquestral (Acervo da Sessão de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ)

No caso de marcações de execução (*performing materials*) associadas com uma execução que esteve sob a supervisão do compositor (o que parece ter sido o caso da obra sob análise), estas podem ser divididas em duas classes: indicações de realização suplementares (dedilhados, pedalização, dinâmicas, articulações, marcações de expressão etc.) e mudanças substantivas do texto (que podem ser inspiradas pela audição da peça nos ensaios, por exemplo). (GRIER, 1996, p. 111, tradução livre nossa). Neste sentido, chama a atenção diversas anotações a lápis ou à caneta introduzidas nas partituras copiadas e no autógrafo que, supostamente, são do próprio punho do compositor. Na Figura 5 é apresentada passagem do autógrafo com apontamento de execução voltado para o regente:



Figura 5 – Indicação suplementar de execução no autógrafo do Concerto para Piano e Orquestra (c. 140-143)



Fonte: Manuscrito autógrafo (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional)

O trecho visualizado na Figura 6 pode representar uma mudança substantiva do texto musical. No compasso que antecede o Allegro (Finale) do manuscrito autógrafo (lado esquerdo), uma observação foi escrita à margem da pauta musical, informando sobre a possibilidade de execução alternativa para a passagem. A cópia da grade orquestral (lado direito), por sua vez, traz a mesma anotação (que acreditamos ter sido escrita pela mesma pessoa), sugerindo que este acréscimo tenha sido fruto de uma decisão posterior à primeira versão escrita do trecho, talvez influenciado pelos resultados performáticos esperados para o concerto vindouro.

Figura 6 – Indicação de execução alternativa no Concerto para Piano e Orquestra (c. 688)



Fonte: (Lado esquerdo) Manuscrito autógrafo (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional).
(Lado direito) Cópia manuscrita da grade orquestral (Acervo da Sessão de
Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ)

Cabe mencionar que a pianista Maria Apparecida Prista, solista do Concerto na sua estreia, era a principal aluna do compositor, sendo possível imaginar que na ocasião da composição da obra Maul já tivesse em mente quem iria executá-la na primeira audição pública.

Considerações finais

Além do manuscrito autógrafo, tivemos acesso a três outras fontes musicográficas: a cópia da grade orquestral, a versão para piano solo e a “adaptação” para dois pianos, todas elas com o carimbo do copista Oscar Carvalho. A comparação destas fontes expôs modificações notacionais diversas, como em andamentos, em indicações metronômicas e em sinais de articulação e dinâmica. Como exemplificado, algumas das divergências entre as fontes podem ser classificadas de involuntárias, como erros de transcrição do copista, outras, são modificações voluntárias introduzidas para uniformizar a notação ou facilitar a leitura, ressaltando o caráter funcional do texto musical.

Considerando que o *Concerto para Piano e Orquestra* foi composto em 1950 e que a estreia ocorreu em julho de 1951, é razoável afirmarmos que as cópias produzidas foram destinadas à preparação do concerto. Tanto no manuscrito autógrafo como na grade orquestral e nas versões do piano (solo e adaptação para dois pianos) há correções e anotações feitas possivelmente pelo próprio compositor, demonstrando que o texto continuou a ser apurado visando a execução pública, com mudanças substantivas (adição de passagem alternativa na parte do piano, por exemplo) e suplementares (indicações de execução, dinâmicas etc.).

O resultado do estudo das fontes aqui apresentado procurou demonstrar particularidades dos registros notacionais do *Concerto* de modo que se possa, a partir do aprofundamento desta pesquisa, definir o testemunho de Octavio Maul por ocasião da primeira audição da obra.



Referências

- 1 FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX**: Teorias e práticas editoriais. 2^a Ed. Revisada. Rio de Janeiro: publicação eletrônica, 2014.
- 2 FRANÇA, Eurico Nogueira. **Música**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Ano 51, nº 17881, p. 9, 5 jul 1951. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Oct%C3%A1vio%20Maul%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=10592. Acesso em 11/11/2023.
- 3 GRIER, James. **The Critical Editing of Music**: history, method, and practice. New York: Cambridge University Press, 1996.
- 4 GUANABARINO, Oscar. **Pelo Mundo das Artes**. Folhetim do Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, Ano 101, nº 242, p. 2, 12 out 1928. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_11&pesq=%22Oct%c3%a1vio%20Maul%22&pagfis=30328. Acesso em: 19/10/2023.
- 5 LAZELOTTE, Rosana S.G.; SEIXAS, Guilherme B. **Fosca, onde te escondes?** In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXX, 2020, Manaus. Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: Manaus, 2020.
- 6 MASSARANI, Renzo. **Música**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, Ano 61, nº 152, p. 10, 04 jul 1951. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=%22Octávio%20Maul%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=12116. Acesso em 15/11/2023.
- 7 MAUL, Octavio Baptista. **Concerto para Piano e Orquestra**. Música orquestral. Rio de Janeiro: Autógrafo, 1950. Partitura manuscrita. 231 p.
- 8 MAUL, Octavio Baptista. **Concerto para Piano e Orquestra**. Música orquestral. Rio de Janeiro: Cópia por Oscar Carvalho, 1950-51. Partitura manuscrita. 190 p.
- 9 MAUL, Octavio Baptista. **Concerto para Piano e Orquestra**. Música orquestral. Rio de Janeiro: Cópia da parte do piano por Oscar Carvalho, 1950-51. Partitura manuscrita. 46 p.
- 10 MAUL, Octavio Baptista. **Concerto para Piano e Orquestra**. Música orquestral. Rio de Janeiro: Cópia da adaptação para dois pianos por Oscar Carvalho, 1950-51. Partitura manuscrita. 81 p.
- 11 **O cinema e a música**. Revista de Petrópolis. Petrópolis, Ano 3, nº 17, p. 30, 01 mar 1924. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=230537&pesq=%22Oct%C3%A1vio%20Maul%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.br&pagfis=375>. Acesso em: 20/10/2023.
- 12 **UM concerto synphonico em Petrópolis**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Ano 22, nº 8586, p. 8, 07 set 1922. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=%22Oct%C3%A1vio%20Maul%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.br&pagfis=11792. Acesso em: 14/10/2023.

De Repente: aproximações multimodais entre a arte sonora e antropologia

Gustavo Guimarães Elias
PPGMUS/UDESC
gustavoelias.mus@gmail.com

Introdução

O presente trabalho dedica-se às aproximações entre a arte sonora (CAMPESATO, 2007) e a antropologia multimodal (COLLINS; DURINGTON; GILL, 2017). Reflete sobre os processos criativos na composição de *De Repente*,⁵⁸ um projeto de arte sonora baseado na manipulação de gravações de campo obtidas em pesquisa etnográfica junto aos poetas repentistas. *De Repente* foi concebido em interface com a etnomusicologia, a partir de uma reflexão sobre a esfera de vocalizações (REILY, 2014) da cantoria de viola, também conhecida como poesia de repente (SAUTCHUK, 2012). O projeto explora criativamente as características fonético fonológicas da voz cantada, declamada e falada pelos cantadores durante sua performance pública, no “ritual” da cantoria, mas também no contexto mais amplo desse campo social.

Cantoria de Viola ou Repente é um gênero poético-musical em que cantadores se apresentam em duplas, acompanhados pela viola repentina (instrumento de 7 cordas dedilhadas que identifica o cantador), numa disputa poética improvisada, movida por temas, motes e assuntos dados pela audiência. Os cantadores atuam em todo o nordeste brasileiro e em locais onde houve intensa migração de populações dessa região, centros urbanos do sudeste e centro oeste como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. A cantoria estabelece em Brasília, no planalto central brasileiro, um novo *lócus* de fixação e permanência. Entre março e setembro de 2017, o grupo de pesquisa Identidades Sonoras⁵⁹ registrou a prática da cantoria em feiras, restaurantes, residências e na Casa do Cantador, em Brasília. As reflexões e elaborações do presente texto se apoiam no trabalho de campo, no registro sonoro do repente no distrito federal e entorno, e no contato com os cantadores e outros agentes desse campo social.

⁵⁸ *De Repente: poemúsica eletrofonologica* é um projeto de arte sonora desenvolvido no contexto da disciplina Práticas e Experimentos de Artes Sonoras Computacionais Distribuídas, ministrada, em modo remoto, pelo Prof. Dr. José Eduardo Fornari do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (I.A./Unicamp) no segundo semestre de 2020. O vídeo com a coletânea das apresentações artísticas dos alunos da disciplina, que inclui *De Repente*, pode ser visto no canal de YouTube do Núcleo de Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS). Disponível em: (45) [Apresentação dos alunos da disciplina MS106A segundo semestre de 2020 - YouTube](#)

⁵⁹ O Acervo Identidades Sonoras - Repentistas do DF é resultado de pesquisa coordenada pelo Prof. Dr. Flávio Santos Pereira, vinculado à Faculdade de Música da UNB. A pesquisa realizada nos anos de 2017 e 2018 foi financiada pelo Fundo de Apoio à Pesquisa do DF (FAP-DF). Acervo digital disponível no site: www.repentinistas.identidadessonoras.org



Aproximações multimodais

Desde a crise do realismo etnográfico, a etnografia, como a “escrita da cultura” (CLIFFORD; MARCUS, 2016), vem passando por revisões sistemáticas em suas dimensões epistemológicas, políticas e poéticas. A antropologia audiovisual expandiu as possibilidades de inscrever as análises e resultados do trabalho de campo para além das monografias acadêmicas. Os filmes etnográficos e as pesquisas em antropologia visual vêm se desenvolvendo desde meados do sec. XX e possuem uma aceitação e penetração cada vez maior nas instituições acadêmicas, que, entretanto, incorporam certas limitações de formato e mídia, privilegiando o filme montado em “tempo diferido”, e mantendo, em geral, a concepção de autoria única, embora façam parte de processos eminentemente colaborativos. O modelo do vídeo etnográfico se estabelece, assim como a monografia etnográfica, como um formato padrão aceito nas instituições de ensino e pesquisa.

Para Collins, Durington e Gill (2017),

A multimodal approach to teaching anthropological research methods demands that we highlight anthropology as a “work in progress” that traverses multiple, collaborative platforms. While the conventional educational experience will undoubtedly continue to privilege finished, edited media, a multimodal approach to learning demands that our students think through the politics and vicissitudes of indigenous media and social media, gallery shows, performances, designs, apps, games, makerspaces, diagrams, and prototypes, in addition to sites of para-anthropology negotiated on a variety of platforms. These too are components of anthropological methods in a multimodal age (COLLINS; DURINGTON; GILL, 2017, p. 143).

Vivemos em uma “era multimodal”, e esse caráter multimodal de nossas vidas, grupos e comunidades, foi potencializado/accelerado pela pandemia da covid-19 a partir dos anos 20 deste século. É nesse contexto que *De Repente* se insere, em um momento que a produção artística e a interação entre artistas, e entre estes e seu público estão se transformando vertiginosamente, assim como as abordagens e métodos de pesquisa e ensino. A multimodalidade apenas reconhece a transformação e a complexidade das práticas e estruturas sociais no mundo contemporâneo, cada vez mais transparente através da ubiquidade das práticas midiáticas (COLLINS; DURINGTON; GILL, 2017, p. 143).

Ao mesmo tempo em que a antropologia vem refletindo sobre a renovação de seu método de produção de conhecimento em suas dimensões políticas, epistemológicas e estéticas - em que o desenvolvimento das tecnologias de registro e comunicação ocupa um papel importante -, a extração dos modos convencionais de produção artística promove a abertura de um campo de criação multimodal. Sob o amplo guarda-chuva conceitual do termo “arte sonora” não apenas diferentes modalidades artísticas são imbricadas, mas também outras modalidades de saber, como os saberes científicos e tecnológicos.

Na definição de Campesato (2007),

A arte sonora se difere da música e de outras artes sonoras como o cinema e estabelece, por meio de seus elementos, novas possibilidades de apreciação e escuta. A concepção e usos particulares do som, a ausência de um discurso temporalmente linear, a aproximação de uma prática contextual, a interação efetiva com o público e a relação corpo-espacotempo, constituem algumas características desse desvio e que tornam a arte sonora uma modalidade artística particular. (CAMPESATO, 2007, p. 165)

O presente trabalho propõe a criação de arte sonora como uma forma de experimentação da “escrita” etnográfica, uma maneira de organizar e apresentar a experiência, os dados e registros (sonoros, imagéticos, gráficos) empíricos do trabalho de campo. *De Repente* procura se aproximar da proposição/provocação de uma antropologia multimodal e uma etnografia multisensorial. Pois acredito que o exercício criativo pode representar um método profícuo de análise do material etnomusicológico, além de uma forma multimodal e multissensorial de compor o “texto” etnográfico. Trata-se de um experimento em arte sonora em que o trabalho de campo, o registro sonoro e imagético do repente nordestino, é pensado sob uma ótica criativa, ancorada na arte sonora computacional e materializada na interação remota entre músicos-pesquisadores.

A voz na Cantoria de Viola

George List, etnomusicólogo norte americano, um dos pioneiros da etnomusicologia moderna, elaborou um interessante modelo para a classificação das formas vocais. Para ele, a fala e o canto são pontos equidistantes de um *continuum*, em que a expansão dos elementos entonacionais, o nível de estabilidade tonal e a expansão da estrutura escalar são parâmetros para situar as formas de vocalização. A proposta analítica de List (1963) situa as formas vo-cais em um eixo que oscila entre dois polos, a fala e o canto, a partir de um *continuum* que se desdobra em duas direções; uma que vai da fala ao canto passando pelo *speechtime*, em um processo de expansão dos elementos entoacionais e de estabilização tonal; e uma outra direção que vai da fala ao canto passando pelo canto monotônico em um processo de negação da entonação declamatória e de expansão do âmbito escalar (LIST, 1963).

A classificação do autor é feita a partir da comparação entre práticas sonoras-musicais de sociedades e culturas muito distintas. Embora represente um esforço transcultural formidável - no sentido de diferenciar os tipos de enunciação do discurso e os processos de estetização da fala (em direção a uma musicalidade que eventualmente chamamos de canto) - , o autor desconsidera ou negligencia conexões mais diretas entre as formas vocais, aquilo que é enunciado e os contextos de sua emissão. Entendo que qualquer classificação mais consequente de determinada forma vocal, fala ou canto, deve levar em consideração não apenas os elementos “musicais”, mas a compreensão dos próprios indivíduos sobre sua prática (sua classificação taxonômica), aquilo que é enunciado e a situação social da enunciação. É preciso escutar as vozes dentro da voz.



Segundo Reily (2014),

Os gêneros vocais reconhecidos e classificados por diferentes culturas, portanto, são socialmente construídos, demarcando oposições e relações significativas para cada grupo. Na medida em que a passagem da fala para o canto envolve a estetização, ela também promove a “performatividade”, isto é, realça as suas características enquanto performance. (REILY, 2014, p. 38)

Ao assistir a uma cantoria,⁶⁰ um evento de cantoria, chama a atenção a profusão de formas vocais, que compõem uma espécie de paisagem vocal⁶¹ (JOHNSON, 2009), constituída não só pela performance dos cantadores, e, eventualmente, de apresentadores (uma espécie de mestre de cerimônias bastante comum nos eventos de cantoria hodiernamente), mas também por sua audiência, durante o “ritual” da cantoria. A fala cotidiana, a interpretação de canções, a contação de estórias, a declamação poética, a cantoria de toadas das modalidades de improviso e poemas cantados, compõem a “esfera de vocalizações” da cantoria de viola.

O canto do cantador é marcado pela oralidade, por suas “idiossincrasias sociais” (TRAVASSOS, 2008), pelo estilo recitativo ou declamativo, um canto-fala. A concepção rítmica-musical da cantoria não obedece à noção eurocêntrica de ritmo, pulso regular, compasso, melodia, tonalidade. As abordagens musicológicas assentes nessas categorias acabam por não alcançar as nuances e particularidades do canto do cantador, ou do “grito do cantador”. Apesar de lidar eminentemente com a palavra cantada e falada (e com todo um espectro de possibilidades do canto-falado à fala-cantada), o cantador de viola nem sempre se considera um músico e, com exceção das canções, não enquadra suas formas vocais como música. Os cantadores são poetas, cronistas de seu tempo, sua especialidade é cantar versos de improviso. Uma classificação das formas vocais da cantoria diz respeito não somente à performance artística dos cantadores, mas também ao contexto social da cantoria, assim como às situações sociais em que os diferentes gêneros vocais se apresentam e são entendidos como “musicais”.

De Repente: experimento em arte sonora computacional distribuída

De Repente: poemúsica eletrofonológica foi semiestruturada em três seções ou módulos, cada modulo explora os diferentes modos de vocalização da cantoria de viola, no primeiro módulo são explorados os aspectos da voz falada, no segundo módulo gravações de versos declamados pelos cantadores, e na última seção áudios das toadas, versos cantados e improvisados. A performance percorre sonoramente o continuum que compõe a esfera de vocalizações da cantoria, que se inicia com os

⁶⁰ Conforme elabora Sautchuk (2008), o termo cantoria possui um triplo significado: pode designar uma arte ou gênero poético-musical; um evento em que cantadores se apresentam; e um campo social onde se estrutura uma rede de relações interpessoais entre cantadores, audiência e promoventes.

⁶¹ O termo voicescape (paisagem vocal) é um neologismo inspirado no termo de soundscape (paisagem sonora), conceito do compositor e musicólogo canadense Murray Schaffer utilizado para se referir ao som ambiental, o som ao redor, o som do mundo. Para Johnson, paisagens vocais são formas vocais expressivas que compõem um ambiente sonoro significativo, formas de comunicação em que os elementos musicais são acionados para ativar uma situação social e imprimir um ambiente comunicacional (JOHNSON, 2009).

sons provenientes da fala e segue em direção a um registro cada vez mais “musical” dos sons vocais. Conforme a proposta de classificação de List (1963) da fala ao canto e todo o espectro entre esses polos.

As gravações foram selecionadas, editadas e manipuladas previamente em software de edição e processamento de áudio em um procedimento no qual foram gerados uma série de objetos sonoros, amostras de áudio, *samples* para serem disparados em tempo real durante a performance. A interação remota, via aplicativo de videoconferência, consistiu no diálogo entre um performer (o autor que vos fala), que disparava em tempo real, via software *Soundplant*,⁶² as amostras sonoras trabalhadas e reservadas para cada módulo; e um outro performer, o flautista Regis Caetano, que recebia o sinal sonoro e interagia com os *samples*. O som da flauta retornava para o primeiro performer e era processado eletronicamente através do *PureData* com uso de um *patch* de síntese granular.⁶³

Os áudios das vozes foram processados eletronicamente através de operações simples: aceleração e desaceleração da velocidade, aumento ou diminuição da “rotação” (o que transforma o *pitch* da amostra), fragmentação, reversão do áudio (tocado de trás para frente), além de outros procedimentos como uso de reverbs, além do trabalho de espacialização sonora. A performance da flauta foi improvisada, guiada pela interação com as amostras sonoras em cada seção, e de acordo com o comportamento espectromorfológico das diferentes formas de emissão vocal trabalhadas nos *samples*. A metáfora do grão da voz, elaborada por Barthes (2004), serviu como inspiração para o uso do *patch* de síntese granular que processa, em tempo real, o som da flauta. A calibragem do *patch*, sua parametrização, é diferente para cada um dos três módulos da performance. Com aumento progressivo da granulação e da velocidade e queima do grão.

Conclusões parciais

No decorrer do texto foram apresentados os elementos conceituais e estéticos que sustentaram a criação e realização da performance intitulada *De Repente: poemúsica eletrofonológica*. Um experimento de arte sonora computacional e distribuída, criada de interface com a pesquisa etnomusicológica em diálogo com o campo da antropologia multimodal e da etnografia multissensorial. Tendo em vista a complexidade da sociedade contemporânea se faz urgente a prospecção de métodos e processos criativos multimodais na pesquisa e produção acadêmica, tanto nas artes e quanto nas ciências sociais. O experimento artístico procurou tratar “a rede como um meio, e mais do que um ambiente para transição de informação” (SILVA, 2012), assumindo uma postura composicional que comprehende as especificidades da interação remota de espaços acústicos distantes geograficamente. Por fim,

⁶² Disponível em: <https://soundplant.org/>

⁶³ A síntese granular é uma técnica de processamento de som que envolve o corte de uma amostra de áudio em pequenos fragmentos de partículas chamados “grãos”. Estes grãos têm tipicamente 5 a 200 milissegundos de comprimento. Através da micro-amostragem e da manipulação destes grãos, é possível sintetizar novos sons e criar texturas complexas. O grão é a unidade elementar das técnicas granulares. As amostras sonoras são definidas pelos seguintes parâmetros: tempo de ataque; taxa de amostragem; amplitude; duração; envelope, e forma de onda.



propõe-se a criação de arte sonora como uma forma de experimentação da “escrita” etnográfica, uma maneira de organizar e apresentar a experiência, os dados e registros (sonoros, imagéticos, gráficos) empíricos do trabalho de campo. Dessa maneira, busca-se contribuir com a prospecção de métodos e processos criativos nas artes, nas ciências e em seus interstícios.

Agradecimentos

Agradeço ao amigo e flautista Regis Caetano, que colaborou comigo na performance. Agradeço também a cada um dos repentistas que compartilhou comigo sua voz, em especial os poetas Donzílio Luiz, Francisco Manuel, João Santana.

Referências

- 1 BARTHES, Roland. **O grão da voz:** entrevistas 1962-1980. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 2 CAMPESATO, Lilian. **Arte Sonora:** uma metamorfose das musas. São Paulo, 2007. 173 p. Dissertação (Mestrado em artes). ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: [dissertacao.pdf \(usp.br\)](#). Acesso em: 09/06/2024.
- 3 CLIFFORD, James; MARCUS, George. **A escrita da cultura:** poética e política da etnografia. Tradução de Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, EdUFRJ, 2016. 388 p.
- 4 COLLINS, Samuel Gerald; DURINGTON, Matthew; GILL, Harjant. Multimodality: **An Invitation.** American Anthropologist, EUA, v.119, n.1, p.142–146, jan. 2017. Disponível em: [Collins_et_al-2017-American_Anthropologist.pdf \(usp.br\)](#). Acesso em 09/06/2024.
- 5 GEORGE, List. **Boundaries of Speech and Song.** Ethnomusicology, University of Illinois Press, v.7, n.1, p.1-16, 1963. Disponível em: The Boundaries of Speech and Song on JSTOR. Acesso em: 09/06/2024.
- 6 JOHNSON, Henry. **Voicescapes:** the (en)chanting voice and its performance soundscapes. Soundscape - The Journal of Acoustic Ecology, EUA, v.5, n.2, p. 26-29, 2004. Disponível em: [\(PDF\) Voicescapes: The \(en\)chanting voice & its performance soundscapes | Henry Johnson - Academia.edu](#). Acesso em: 09/06/2024.
- 7 NAKAMURA, Karen. **Making Sense of Sensory Etnography:** the sensual and the multisensory. American Anthropologist, EUA, v.115, n.1, p.132-144, 2013. Acesso em: 09/06/2024. Disponível em: [Making Sense of Sensory Ethnography: The Sensual and the Multisensory \(usp.br\)](#). Acesso em: 09/06/2024.
- 8 REILY, Suzel A. **As Vozes das Folias:** um tributo a Elizabeth Travassos Lins. Debates, UNIRIO, n.12, p.35-56, jun. 2014.
- 9 SAUTCHUCK, João Miguel. **A poética do improviso:** prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012. 363 p.
- 10 SILVA, Felipe André Florentino. **Música telemática, latencia atitude compositonal e presentidade.** In: IV SEMINÁRIO CIÊNCIA MÚSICA TECNOLOGIA: FRONTEIRAS E RUPTURAS, 2012, USP. Anais...São Paulo: 2012. p. 297-307. Disponível em: [\(55\) Música Telemática - Latência, Atitude Compositonal e Presentidade | Felipe André Florentino Silva - Academia.edu](#). Acesso em: 09/06/2024.



Duas facetas da guitarra no rock progressivo: características estilísticas de Steve Howe e Robert Fripp

Thomas Silveira Cavalcanti de Albuquerque

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
thomascostelloguitar@gmail.com

Resumo

O Rock Progressivo é um estilo que se caracteriza pela aproximação e fusão da música clássica de concerto com o Rock, com processos criativos complexos envolvendo alta habilidade técnica e a busca por um progresso artístico dentro do gênero. Desta forma, é um estilo de Rock que incorpora muitos elementos externos, tornando suas bandas singulares e com sonoridades significativamente distintas, mesmo sendo classificadas no mesmo estilo. Neste contexto, o presente artigo enfoca-se na investigação de características estilísticas composticionais dos guitarristas Robert Fripp, da banda King Crimson, e Steve Howe, da banda Yes. Para compreender os processos criativos de duas das bandas mais influentes do Rock Progressivo, foram investigadas as formações musicais de seus guitarristas prévias às bandas e analisados trechos de composições que caracterizam suas individualidades. Robert Fripp introduziu a linguagem da música clássica minimalista do século XX em suas composições do período de 1981 a 1984, como exemplo deste processo é abordada a composição *Discipline* do álbum homônimo de 1981. Para tal análise, foram comparados trechos de *Discipline*, com trechos de composições de Steve Reich e Phillip Glass, a fim de compreender os processos minimalistas utilizados por Robert Fripp nesta composição, tais como polimetria e defasagem. Steve Howe, juntamente com o Yes explorou formas clássicas, e suítes em suas composições, incluindo muitas passagens acústicas, com violões de aço e nylon, frequentemente se utilizando da técnica composicional de violão clássico, além de peças solo, sendo analisado neste trabalho um excerto da composição *The Ancient/Giants Under the Sun* do álbum *Tales of Topographic Oceans* de 1973. A análise deste excerto foca na estrutura formal e seus processos contrapontísticos e melodia acompanhada, comuns ao repertório violonístico e inaugural dentro do repertório rock. Na proposta do gênero de transcender fronteiras e convenções pré-estabelecidas, estas duas abordagens guitarrísticas trouxeram novos olhares para a sua técnica instrumental e para os processos composticionais dentro do Rock, se tornando influência para músicos de sua geração e músicos e bandas posteriores, exercendo seu de prestígio até tempos atuais.

Palavras-chave: rock progressivo, análise musical, técnica violonística, minimalismo.

Introdução

O rock foi uma das ferramentas de expressão do anti-conformismo da juventude do final da década de 1960 e começo dos anos de 1970. A contracultura estava em ebulição e com isso uma efervescência cultural, que atingiu diversas formas de arte, como o teatro, cinema, pintura, e, a música, representada pelo rock que estava

em processo de transformação com a psicodelia pós *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles. Dentro deste contexto surge o que conhecemos hoje como rock progressivo, um estilo de rock que abraça diversas poéticas musicais em suas composições, incluindo especialmente a música clássica de concerto e a música folclórica europeia (MACAN, 1997, ROSZAK, 1972).

Composições de longa duração, suítes e experimentalismos são características intrínsecas do rock progressivo, que trouxe naquele momento uma novidade dentro do rock, que até então seguia padrões radiofônicos com composições mais diretas e com referências no blues, estilo que também é presente em muitas canções progressivas, porém em menor escala. Muitas bandas poderiam ser destacadas como referências no rock progressivo, como Emerson, Lake & Palmer, Genesis e Jethro Tull, mas no presente artigo focaremos nas bandas King Crimson e Yes, bandas pioneiras do estilo. Mais especificamente vamos abordar seus guitarristas, Robert Fripp e Steve Howe.

Tanto Yes quanto King Crimson são bandas influentes e seminais no desenvolvimento do rock progressivo. O álbum *In The Court of the Crimson King*, lançado pela banda King Crimson em 1969 é considerado o primeiro álbum de rock progressivo da história, que foi referência para as demais bandas da época e até hoje é um clássico. Yes consolidou sua estética progressiva a partir do terceiro álbum de 1971, intitulado *The Yes Album*, os dois álbuns anteriores tem muitos elementos progressivos, porém são álbuns de transição, que estão mais inseridos numa estética psicodélica do que progressiva propriamente dita, este álbum é marcado especialmente pela entrada de Steve Howe na banda.

Dentro deste contexto analisaremos uma peça de cada banda, especificamente o arranjo de guitarra, violão no caso de Steve Howe, a fim de compreendermos que características os tornam singulares e influentes na guitarra rock.

Steve Howe, The Ancient

Steve Howe nasceu no ano de 1947 e ganhou seu primeiro violão aos 12 anos de idade, sua formação foi autodidata, influenciado pela primeira geração do rock n' roll da década de 1950, Howe se desenvolveu aprendendo músicas a partir de gravações dos discos. Sua versatilidade musical se mostra ao longo da carreira, com registros de guitarra elétrica, violão de cordas de aço, violão de cordas de nylon, lap steel e bandolim. Steve Howe se juntou à banda Yes no ano de 1970, gravando o terceiro álbum da banda: *The Yes Album*. Esse disco fez muito sucesso, com clássicos executados ao vivo pela banda ao longo de toda sua carreira, como: *Starship Trooper* e *Your's is no Disgrace*, há destaque para a faixa de violão solo *The Clap*, gravada com um violão de cordas de aço, com referência a música country americana ao estilo de Chet Atkins. Trata-se de um álbum de transição entre a psicodelia e o progressivo propriamente dito. A partir do quarto álbum da banda, *Fragile*, de 1971, com a entrada do tecladista Rick Wakeman na banda, temos definida a sonoridade que ficou consagrada como rock progressivo, especialmente por conta da canção *Heart of the Sunrise*, que carrega todos os elementos da estética hippie,



ambição musical, tecnologia e virtuosismo. *Heart of the Sunrise* traz a ambição musical da banda sem uso de formas em grande escala, bem como de métricas estranhas e mutáveis. O arranjo inclui o relativamente novo (na época) Mellotron e o novíssimo sintetizador Mini-Moog. Talvez o mais enfático seja a composição e a performance virtuosística, já que tanto as partes individuais como o conjunto como um todo exibem intensa concentração e excelente técnica. (...) Um quarto aspecto da estética hippie de Covach, letras “sérias” que abordam questões sociais ou culturais, ou fazem declarações políticas, aplica-se também a *Heart of the Sunrise* (PALMER, 2015, 409. Tradução do autor)

Aqui há o destaque da faixa *Mood for a Day*, peça de violão solo consagrada e amplamente executada no repertório violonístico popular instrumental, com referências do violão clássico e flamenco. Os trabalhos seguintes da banda, aprimoraram e aprofundaram e se aprofundaram na estética hippie, *Close to the Edge*, de 1972 é um álbum com apenas três faixas de longa duração, sendo a faixa-título ocupando o lado A inteiro do disco. O sexto álbum da banda *Tales of topographic Oceans* de 1973, é um álbum duplo com apenas quatro faixas, uma de cada lado do disco, e é um álbum conceitual que “vendeu bem e alcançou o número 1 no top 10 das paradas de álbum do Reino Unido em seu lançamento” (ATTON, 2001, 29. tradução do autor). neste álbum se encontra a faixa *The Ancient/Giants under the sun*, que analisaremos o excerto de violão composto e gravado por Steve Howe.

The Ancient é a terceira faixa do álbum, lado A do segundo disco, sua duração é de 18:34min, o excerto de violão analisado se inicia a partir dos 12:50min e se encerra nos 14:40min da música. Neste trecho de violão solo, notamos claramente a influência e referência que a música de concerto tem sobre sua composição, em especial a música do repertório violonístico.

The Ancient, Análise

Ao observar a performance de Howe ao vivo, vemos claramente sua formação autodidata, não utiliza a postura de violonista clássico, sua mão direita conta com muitas repetições de dedos indicador ou médio, mas ainda sim consegue extrair um timbre muito claro e definido com suas próprias soluções. Analisando a composição, vemos que há um domínio e rigor na escrita.

Isoladamente este trecho instrumental de *The Ancient* contém uma forma ABA, sendo a seção A construída na tonalidade de Lá maior e a seção B em sua relativa homônima Lá menor. No início da seção A já vemos um tema que se inicia com anacruse para o compasso 1, seguindo a partir do compasso 2 temos um contraponto construído com terças paralelas, formando uma sentença onde o antecedente se encontra no compasso 1 com a anacruse e o consequente nos compassos posteriores, repetindo a ideia a partir do compasso 6.

Somente ao observar esse trecho, já é nítida uma escrita com o idiomatismo violonístico, com o contraponto a duas vozes.

Figura 1 - Compassos 1 a 9 de *The Ancient*, com o tema principal circulado em vermelho.



Até então na música rock de modo geral, esse tipo de abordagem violonística não era comum, sim a abordagem de levadas de violão folk como acompanhamento para a voz, a exemplo de Bob Dylan, The Beatles, Rolling Stones, The Who, Joan Baez, Cat Stevens, entre outros. seguindo em frente na composição, temos outro trecho com uma característica violonística marcante, o uso do trêmulo entre a quarta e segunda corda do violão.

Figura 2 -Tremolo em *The Ancient*.



Ao utilizar esses elementos, fica claro o idiomatismo do violão clássico em *The Ancient*, mesmo com uma técnica diferente da escola tradicional do violão. Outro destaque específico deste excerto é a condução harmônica, que é pouco usual em termos de rock, se aproximando mais do repertório violonístico romântico, porém sem o uso estrito do tonalismo.

Há uma liberdade ao fazer trocas de armadura de clave, com preparações cromáticas antecedendo a cadência para acordes alvo. Na figura abaixo o alvo se destaca no acorde de Mi maior. Nos quadrados estão os alvos, nos círculos as dominantes, e no quadrado maior inicial a passagem cromática.



Figura 3 – *The Ancient* seção A



Robert Fripp, *Discipline*

Robert Fripp, idealizador da banda King Crimson, é um guitarrista que sempre procurou inovar com seu instrumento. King Crimson teve várias fases diferentes com músicos diferentes escolhidos por Fripp, o período que vamos comentar neste artigo se trata do começo dos anos de 1980, quando Fripp retorna com King Crimson depois de ter encerrado a banda em 1974. Nesta formação temos os músicos Bill Bruford na bateria, Tony Levin no contrabaixo e Adrian Belew na guitarra e vocais, com esse quarteto é lançado o álbum chamado *Discipline*, no qual faremos comentários sobre a faixa título.

Neste álbum em questão, Fripp se aproxima da música minimalista de concerto, influenciado por Steve Reich e Philip Glass, riffs repetitivos e polimétricos podem ser ouvidos em *Elephant Talk*, *Frame by Frame*, *Thela Hun Gineet* e *Discipline*.

Já nos primeiros compassos de *Discipline*, identificamos um ostinato em 5 por 8 nas guitarras e 17 por 16 no contrabaixo. Repare que as guitarras estão com acentos diferentes, sendo a guitarra 1 tocando 2 + 3 e a guitarra 2 tocando 3 + 2.

Este procedimento é decorrente do que Steve Reich chama de defasagem (*phasing*) e processo aditivo linear.

Figura 4 - primeiro tema de *Discipline*



Para esta seção inicial Medeiros afirma que a “defasagem (...) surge como consequência de uma subtração dos padrões referenciais” (383: 2011). Pequenas células rítmicas que vão se empilhando e formando seções de repetição, exigindo resistência do guitarrista que for executar a peça. Ainda sobre essas seções Medeiros afirma:

“Sua organização formal ocorre através da articulação de módulos que se caracterizam pela repetição incessante de padrões motivicos. As variações, em sua grande parte, giram em torno de novas idéias motivicas (quando surgem) que, conseqüentemente, geram novos módulos; ou ocorrem através da transposição harmônico/melódica direta de um mesmo padrão”(MEDEIROS, 382: 2011)

Em *Discipline* Fripp utiliza a técnica de palhetada alternada durante toda a música. A insistência na repetição árdua focada e sem pausas evoca o a intenção do título, disciplina. Para se ter disciplina, deve-se ter resistência, atenção, concentração, repetição. Ao longo da música outros temas vão sendo apresentados, complexificando a música e mantendo sua direção, pequenas células, pequenos objetivos, que ao se entrelaçarem formam uma grande construção fruto de uma reincidência obsessiva.

Considerações finais

Devido ao espaço do artigo, não pudemos nos aprofundar nas análises, fica para um próximo trabalho. Porém com esses pequenos exemplos, já conseguimos compreender o conceito e idiossincrasias de cada guitarrista.

A geração de rock progressivo surgida a partir dos anos de 1980, tais como, prog metal, neo prog, math rock, entre outros, tem como referência direta álbuns das bandas Yes e King Crimson. A técnica violonística de Steve Howe foi pioneira dentro do rock, bandas posteriores da mesma década de 1970, a exemplo de Rush, começaram a inserir passagens de violão em seus álbuns. O violão de nylon se tornou evidente, tanto quanto o violão folk, utilizado no rock desde a década de 1950.



O rock progressivo dos dias de hoje repete uma fórmula que as bandas dos anos de 1970 inauguraram, e o violão faz parte desta fórmula. Ainda falando sobre a técnica de violão, muitos guitarristas de fusion estão aplicando tal técnica em suas composições, a exemplo do guitarrista Mateo Mancuso. A abordagem minimalista de Robert Fripp já começa na década de 1970 e chega a seu ápice na década de 1980. Repetições com técnica apurada de palhetada alternada em andamentos rápidos, é uma linguagem que foi pioneira. Os processos aditivos e polimetrias são fundamentais para a criação do subgênero do rock progressivo chamado math rock, assim como riffs pesados de guitarra em trabalhos anteriores da banda King Crimson. No math rock as técnicas minimalistas que Fripp inaugurou são levadas ao extremo, propondo fórmulas de compasso complexas, juntamente com pequenos motivos que vão se empilhando. Na história da música rock há vários guitarristas que tornaram-se ídolos no mainstream, Steve Howe e Robert Fripp muitas vezes não são incluídos em listas de guitarristas influentes feitos pela mídia, porém seus trabalhos são de suma importância, apontando para soluções guitarrísticas dentro do rock que não são derivadas do blues.

Referências

- 1 BARKER, Mick; HOWE, Steve. **Steve Howe guitar pieces**. London: Wise Publications, 1980. 45 p.
- 2 MACAN, Edward. **Rocking The Classics**: English Progressive Rock and the Counterculture.
- 3 **London**: Oxford Press, 1997.
- 4 MEDEIROS, Daniel Ribeiro. **Disciplina nos mínimos detalhes**: análise dos processos minimalistas na música Discipline (1981) do grupo King Crimson. DAPesquisa, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 372–390, 2018.
- 5 PALMER, John R. **Lost in the city**: Yes's heart of the Sunrise and expansion of musical expression. In rock. Popular Music (2015) Volume 34/3. © Cambridge University Press 2015, pp. 408-431
- 6 ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.



ESTRUTURAS SURREALISTAS NA COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL - O GESTO COMPOSIACIONAL E SUAS CONSEQUÊNCIAS

Paulo E Flores

Universidade do Estado de Santa Catarina
pauloeflores@hotmail.com

Resumo

Este artigo busca explorar as relações do automatismo psíquico no âmbito da performance e da composição musical. Este processo vem sendo parte integrante de meu trabalho como compositor e arranjador por mais de 30 anos, praticando os universos das manifestações do automatismo absoluto, onde a obra e a performance se mesclam num fazer imediato e espontâneo em tempo real, sem ajustes ou edições e do automatismo relativo onde o ato espontâneo serve de alavanca ao processo composicional do fazer crítico e analítico, permitindo assim a intervenção da razão no ato criativo e a utilização de toda e quaisquer técnicas de construção e edição disponíveis.

Palavras chaves: Surrealismo. Inconsciente. Composição musical. Automatismo psíquico. Escrita automática

Abstract

This article seeks to explore the relationships between psychic automatism in the context of musical performance and composition. This process has been an integral part of my work as a composer and arranger for more than 30 years, exploring the universes of manifestations of absolute automatism, where the work and the performance merge in an immediate and spontaneous act in real time, without adjustments or edits and of relative automatism where the spontaneous act serves as a lever for the compositional process of critical and analytical making, thus allowing the intervention of reason in the creative act and any and all construction and editing techniques available

Key words: Surrealism. Unconscious. Musical composition. Psychic automatism. Automatic writing

Introdução

O surrealismo, colocado por André Breton em seu Manifesto Surrealista de 1924 (Breton 1924),⁶⁵ seria algo como expressão da arte através do “automatismo psíquico em estado puro”, uma manifestação do “eu” sem nenhuma interferência da razão e sem preocupações estéticas ou morais. Na prática algo como a manifestação espontânea do inconsciente (Freud, [1915] 1996),⁶⁶ coisa que sempre pratiquei em minhas composições, sair tocando, um se dei-xar levar, assim como escrever o que vier na cabeça:

“ente doente come diabo em forma de luz carvão que demonstra o ego do real tipo escanda-loso de ser que propicia a arte de nada comer”

Quantos caminhos de desenvolvimento podem ser tomados? Quantas discussões sobre o seu real significado podem acontecer? Essa liberação do inconsciente, do Id, talvez seja uma ilusão, assim como com os médiuns, que saem psicografando mensagens do além (Zangari; Maraldi 2009).⁶⁷ Indiferente a tudo isso o conceito surreal liberta o artista para a verdadeira arte da improvisação, pouco praticada, já que a utilização de licks, padrões, patterns, clichês, frases prontas que são tocadas dentro de sequências harmônicas pré-estipuladas, são a prática mais constante, como: ‘O destino a Deus pertence!’ ou mais recente ‘A culpa é do PT!’, ‘Futebol, política e religião não se discute’, ‘Cada macaco no seu galho!’, ‘Eu bem que avisei!’, e por aí vai, são frases prontas que cabem como coringa em qualquer conversa, se encaixam mas não dizem nada, não vem à tona a alma, o ‘anima’, poderiam ser ditas por qualquer um, inclusive basta começar uma delas que o outro conclui. Num conceito surreal as frases tomam outro caminho, tipo:

‘quem avisa come o pão com quiabo no pote da onça melhor amigo o litro de cão’

Arte é liberdade, não é competição, não tem regras, nenhuma mesmo! Como digo no Manifesto do Movimento sem Tela (Movimento sem Tela Paulo Flores 2022):⁶⁸

“Se a arte não transgride, não é arte é decoração!”

Somos um processo de aprendizado e condicionamento eterno, por toda a nossa vida. Cada situação que passamos, vivemos com nossos 5 sentidos, criamos memórias, porém, teimamos em trabalhar só com as memórias palpáveis, com o consciente, com a razão (Cochik 2007)⁶⁹ e acima de tudo com objetivos pré-determinados que geralmente buscam agradar, assim perpetuando estéticas e trazendo os conceitos de certo, errado, bonito, feio, melhor, pior, para dentro da arte (Adorno; Horkheimer 1947).

De um ponto de vista metodológico para este artigo, veremos duas formas de ação do conceito de “automatismo psíquico” na prática da composição e da performance, com as quais venho trabalhando por décadas. Essa maneira de trabalho

⁶⁵ <https://www.colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf>

⁶⁶ <https://joaocamillopena.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/freud-o-inconsciente.pdf>

⁶⁷ <https://repositorio.usp.br/item/002754899>

⁶⁸ <https://movimentosem tela.pauloeflores.com/manifesto/>

⁶⁹ http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282007000100011



é feita sempre através da gravação espontânea, seja em aparelhos analógicos, digitais ou midi, assim como no processo da escrita automática (Annateresa Fabris 2004),⁷⁰ aqui trataremos os processos como” **“automatismo absoluto”** e **“automatismo relativo”**.

Automatismo absoluto

A primeira forma de trabalho que analisaremos será o absoluto, onde o resultado da ação composicional se mescla com o da performance resultando num produto final imediato, sem edições ou qualquer outro tipo de intervenção. Aqui devemos também abrir um espaço para qualificação do “**instrumento totem**” (Flores; Barros 2024),⁷¹ onde o condicionamento instrumental interfere no resultado da composição, muda-se o instrumento, muda-se o resultado. Assim como podemos sacar de um lápis e de um papel e sair escrevendo o que vier a cabeça, numa tentativa de ação despojada e espontânea, como passo a fazer:

VOZ⁷² FLAUTA⁷³ VIOLÃO⁷⁴ PIANO⁷⁵

São claramente palpáveis as relações culturais que constroem a ação do automatismo, aqui não se busca a alienação da linguagem, o inédito, o desconhecido e sim a libertação do inconsciente através dessa ação do se deixar levar pelo impulso, sem bloqueios da mente consciente ou da razão, porém, o que chamamos de condicionamento vem à tona.

Numa manifestação musical de automatismo absoluto entra em ação em primeiro plano o automatismo da memória sonora, que é mais facilmente manifestado através do canto, tendo a voz como instrumento natural, já na escrita automática é a narrativa silenciosa que se manifesta, a fala transcrita, que passa a ter o lápis e o papel como instrumento, necessitando então de um domínio técnico da escrita para que a manifestação flua. Ao usarmos um instrumento musical para a nossa manifestação automática transferimos o canto para o instrumento, porém quantos músicos têm esse domínio instrumental de pensar no som, e tocar? Então aqui entra o automatismo mecânico, o “**instrumento totem**”, que passa a se expressar através do instrumentista que se tornou seu instrumento pelas repetitivas práticas culturais, o “**gesto musical**” fruto de uma ação condicionada. O instrumentista como instrumento do instrumento totem será tema de um desenvolvimento maior em outro artigo.

Na peça Prelúdio 1,⁷⁶ para Detune Piano, podemos ouvir a síntese libertária de uma soma de sentidos, de práticas musicais, de “**totemismo instrumental**”,⁷⁷ que, se transscrito para uma partitura, poderá ser analisado como uma peça escrita

⁷⁰ http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/15_annateresa_fabris.pdf

⁷¹ <https://www.amazonialatitude.com/2024/04/15/singularidade-midia-decolonial-musica-afro-indigena-amapa/>

⁷² <https://drive.google.com/file/d/1pY1ayy5oC7wrgftMWYwqegFAUDFUxujv/view?usp=sharing>

⁷³ <https://drive.google.com/file/d/1pSBCilgApoiYwXaKoW7YCZyJccxj3OTy/view?usp=sharing>

⁷⁴ <https://drive.google.com/file/d/1pWmgZs-8GcXEVI8Dm8ivnEdFK7bc68zV/view?usp=sharing>

⁷⁵ <https://drive.google.com/file/d/1pSU6xCD5JMngkG8uKLoya7OHLOAujovs/view?usp=sharing>

⁷⁶ https://drive.google.com/file/d/1ga2w3uq7BiOoR_liJhDyJZSDEH8q2UqO/view?usp=sharing

⁷⁷ Totemismo - conjunto dos ritos e práticas associados a uma relação totêmica

de forma convencional. Aqui quis somente ilustrar de forma sonora imagens das ilustrações⁷⁸ que fiz para o livro de poemas eróticos de Joãozinho Gomes, *A Libido de Érato*.

Automatismo relativo

A segunda forma é o automatismo psíquico relativo, onde a ação composicional vai sendo feita por etapas, em partes, numa construção que mescla o performer autômato com o compositor analítico, podendo assim processar livremente os resultados do automatismo gravado. A composição analisada será a trilogia Supernova formada pelo EP⁷⁹ do projeto *Sextando – Paulo Flores e Cambanda Jazz Combo*, lançado em 2021; o Minuto Supernova,⁸⁰ que é a *Resenha Sonora*⁸¹ criada para esse EP e seu vídeo surrealista.⁸² Essa composição foi feita em torno de 2004 através do processo de automatismo relativo utilizando um master keyboard conectado a um sistema de gravação e reprodução MIDI multicanal (Cakewalk), compondo e arranjando simultaneamente para a formação da Cambanda Jazz Combo da época.⁸³ Para o projeto *Sextando* foi feita uma mixagem do baixo, bateria e percussão⁸⁴ gravados em 2004 com a nova formação de 2021, no período da pandemia.

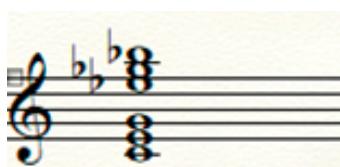
Meu processo de construção espontânea muitas vezes parte da linha do baixo criando ostinatos (Ex.1), que geralmente possibilitam os caminhos atonais:

(Ex.1)⁸⁵



Aqui surgiu a linha de um baião em 2/4 com mais um elemento de 1/4 com a figura de um tresillo criando um compasso de 3/4. As notas são formadas por uma sobreposição de tríades (Ex.2):

(Ex.2)⁸⁶



⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jWOkxOYbgTY>

⁷⁹ https://music.youtube.com/watch?v=ppvr4Euw-KM&list=OLAK5uy_muRHFgnmj8VQXpr0-M8O3i4wN4z6N4KE

⁸⁰ https://music.youtube.com/watch?v=6_j-2PzUCT4&list=OLAK5uy_lehXpVA9fAkiBtDmk_Q4tuiBY0XoVe4xE

⁸¹ A *Resenha Sonora*, é uma versão minimalista, um novo arranjo, dos EPs do projeto com um tempo em torno de 1 minuto que levam o prenome Minuto e também servem de trilha para o vídeo de cada EP.

⁸² https://www.youtube.com/watch?v=uY7c3dCXP_o

⁸³ Flauta/Saxofones (1 soprano, 2 altos e 1 tenor), Piano, Guitarra, Contrabaixo, Bateria e Percussão

⁸⁴ Em 2002 iniciei a gravação do segundo CD com a Cambanda, porém, por uma série de problemas não foi concluído. Quando da produção de 2021 fui surpreendido pela morte do baterista e percussionista Rodrigo Donato e resolvi usar as bases das gravações da época, em sua homenagem, dentro dos novos arranjos.

⁸⁶ <https://drive.google.com/file/d/12tjonY9zdNOpAoxXECV-ahljf6mNL5M5/view?usp=sharing>



Uma tríade maior sobreposta a uma tríade menor construída a partir da 3^a menor da fundamental do primeiro acorde. Aqui um CM/Ebm. Essa junção forma o acorde (Ex.3) (Ex.3)⁸⁷

Como estrutura harmônica criei essa cadência ou sucessão de acordes quartais (Ex.4):

(Ex.4)⁸⁸

Essas estruturas funcionam como uma linha de contraponto na voz do soprano em bloco quartal inferior, que resolve numa tensão que tanto pode ser um acorde de D7(#9) ou Ab7(13). Sua rítmica é uma pontuada que sugere um moto contínuo num padrão de 5 tempos, porém, ajustei para 6 tempos,⁸⁹ e assim ficou uma polirritmia ajustada,

Com a proposta de baião no ostinato do baixo, optei por um padrão rítmico de acompanhamento do maracatu, porém em 3/4 (Ex.5):

(Ex.5)⁹⁰

Com essa estrutura de acompanhamento montada, improvisei uma melodia, criando assim, a linha melódica da primeira parte da composição (Ex.6)

(Ex.6)⁹¹

⁸⁸ <https://drive.google.com/file/d/15O2WRcRfhDzFISyHIQRqWSbFyQNGUwZu/view?usp=sharing>

⁸⁹ No arranjo do Minuto Supernova optei por manter a polirritmia de 3/4 com 5/4.

⁹⁰ <https://drive.google.com/file/d/1D0O37Nb7J15wHAja1pZLk9D4f7k6lbX7/view?usp=sharing>

⁹¹ https://drive.google.com/file/d/1xUN_89c1MAGHvPfAM73I-73VykOAUtY-/view?usp=sharing

(Ex.7)⁹²



Interessante perceber que, pela ação do inconsciente, de algum estímulo interior, a melodia que toquei num metro de 3/4 com batida de maracatu na verdade está em 2/4 com clara divisão de samba (Ex.7)

De alguma forma meu inconsciente produz estruturas polirítmicas e politoniais por motivos próprios da minha cultura (empírica+genética). Uma vez criadas, preciso estudar e entender o que fiz.

Abrindo a 2ª parte, temos um baixo também ostinato em ritmo de baião estilizado (Ex.8)

(Ex.8)⁹³



E a ele se soma outro baixo em rítmica de batuque (Ex.9):

(Ex.9)⁹⁴



⁹² https://drive.google.com/file/d/1-P6yl3leBa6EDyMNK_Rk_N5K5wJx9Men/view?usp=sharing

⁹³ https://drive.google.com/file/d/1nFJMcxomOlheoHdLEv_ZrLiPpOtEdGaw/view?usp=sharing

⁹⁴ https://drive.google.com/file/d/1nFJMcxomOlheoHdLEv_ZrLiPpOtEdGaw/view?usp=sharing



Os blocos quartais continuam ainda com a ideia de pontuadas (Ex.10):

(Ex.10)⁹⁵



E novamente uma melodia improvisada se torna o 2º tema da composição. Aqui temos claros caminhos estruturados no universo de Fá mixolídio (Ex.11):

(Ex.11)⁹⁶



Em contraponto a essa melodia surge outra bem característica da linguagem do nordeste, com o mesmo Fá mixolídio com o 4º grau aumentado (Ex.12):

(Ex.12)⁹⁷



Partindo da liberdade do automatismo relativo, passo a usar a melodia do 2º tema de forma retrógrada criando assim uma nova melodia com a qual faço uma ponte, com a

mesma melodia de contraponto, porém modulada 1 tom acima (Ex.13):

(Ex.13)⁹⁸



⁹⁵ <https://drive.google.com/file/d/1y7tXihvDlmlBiYPXBDY0oiuxxVK2A6sQ/view?usp=sharing>

⁹⁶ <https://drive.google.com/file/d/1aJtWfJWlrmIL2TW1CcbK96lFpsHEUXw/view?usp=sharing>

⁹⁷ <https://drive.google.com/file/d/1qPmMQug7My7lCsYxzz0jHTrBceDl2rA3/view?usp=sharing>

⁹⁸ <https://drive.google.com/file/d/1UIVBO5gnUZ-7tzMgUWE0sLqlLzkBKOsCQ/view?usp=sharing>



Na sequência utilizei 5 dos 8 compassos dessa nova melodia como novo tema ostinato, em contraponto com sua melodia original não retrogradada (Ex.14):

(Ex.14)⁹⁹

⁹⁹ https://drive.google.com/file/d/1S_HVCMkb3tANFT-rgng4RIMT_KOqiGf/view?usp=sharing



(Ex.15)¹⁰⁰

E concluo expoendo, em contraponto, as 3 melodias (Ex.15):

Podemos perceber que a peça mantém fortes vínculos entre as partes, sendo que o elemento não utilizado da primeira parte, a sobreposição de tríades, volta como ciclo harmônico para o chorus de improvisação (Ex.16)

(Ex.16)¹⁰¹

¹⁰⁰ https://drive.google.com/file/d/1lIFIT_03v5leBi3-z14x5D2w8SIKAju7y/view?usp=sharing

¹⁰¹ <https://drive.google.com/file/d/1gixnkA9B5GW7MBJyjLCEWYxmc3E8Ls8O/view?usp=sharing>

Conclusão

Esse processo de trabalho parte do conceito de que nossa relação com o mundo é construída através dos nossos 5 sentidos, porém, não podemos afirmar que nosso aprendizado seja construído somente através deles, já que as estruturas do DNA carregam “instintos” adquiridos através de milhões de anos de evolução, são memórias que usamos de forma inconsciente, que nos impulsionam como num ato reflexo, onde o pensamento analítico, em geral, as bloqueia. Assim temos no *automatismo absoluto* um exercício de liberdade criativa espontânea, onde tentamos não interferir na criação com a razão, com análise, deixando isso para o processo de *automatismo relativo* onde a análise racional passa a fazer parte do processo criativo. Podemos aprofundar, um tanto, essas questões do homem em estado puro que nasce como uma folha de papel em branco (Locke:1690),¹⁰² ou no estado natural de Rousseau¹⁰³ e Sade¹⁰⁴ (Nino: 2013)¹⁰⁵ tendo assim a clareza que esses questionamentos não são novos.

¹⁰² <https://docente.ifrn.edu.br/rodrigovidal/disciplinas/epistemologia-da-ciencia-2012.2/texto-de-david-hume-investigacao-acerca-do-entendimento-humano>

¹⁰³ http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2244

¹⁰⁴ https://www.academia.edu/7000176/OS_120_DIAS_OS_120_DIAS_DE_Sodoma

¹⁰⁵ <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/aldonessilva.pdf>



Gesto y máquina: reflexiones alrededor de la interpretación de *Rastra* (2021), de Diego Taranto (1976), para cello solo¹⁰⁶

Juan Ignacio Ferreras
Maestro en Violoncello (UFRN)
juanignaciocello@gmail.com

Introducción

El presente texto presenta reflexiones alrededor del estudio y la interpretación de “Rastra” (2021), del argentino Diego Taranto (1976), pieza para cello solo.¹⁰⁷ El trabajo realizado procura, por un lado, encontrar soluciones -mediante estrategias diversas- a los desafíos técnicos e interpretativos presentes en esta obra y, además, presentar algunas reflexiones que apuntan a enriquecer su interpretación, en torno a conceptos que aparecieron durante ese proceso, por consecuencia del estudio de la obra, y de un fluido contacto con el compositor.

Enmarcado metodológicamente en la investigación artística- abordaje que se caracteriza por considerar a la práctica musical, en este caso, como una parte esencial-, este trabajo escrito actúa como un complemento de un recital que incluye a esta pieza. El aspecto práctico del quehacer artístico es complementado, así, por una estructura discursiva, que ayuda a contextualizar y posicionar al trabajo dentro del discurso académico (BORGDORFF, SCHUIJER, 2010). El trabajo del artista/investigador se desarrolla como un continuo proceso de aprendizaje, en el cual las preguntas pueden surgir de la propia práctica artística, y cuyas respuestas se encuentran con el tiempo, producto de esta práctica. Así, siguiendo lo propuesto por Melissa Trimingham (2002), este proceso de investigación volverá continuamente hacia la propia subjetividad del investigador que es también, a veces, objeto de estudio: el investigador estudia sistemáticamente su propio proceso. Es esta misma autora quien propone un modelo de espiral interpretativa hermenéutica, en el cual se sitúa “en primer plano un proceso continuo, multidimensional y hermenéutico que puede continuar más allá de cualquier especie de iteración de la praxis” (NELSON, 2022: 58). Finalmente, considero que el hecho de que esta pieza haya sido dedicada a mí significa una gran responsabilidad, como así también una gran oportunidad. En primer lugar, el contar con un contacto fluido con compositor le da la posibilidad al intérprete de saber qué es lo que se espera de la interpretación, de poder realizar modificaciones en la partitura, valorizando el hecho de trabajar de manera conjunta. En este sentido, retomo a Catarina Leite Domenici (2010), quien afirma que, en la

¹⁰⁶ El presente texto acompaña el recital realizado en junio del 2024, en IV Ciclo Música em Movimento – Projeções Sonoras 2024, en la ciudad de Florianópolis-SC, en el cual se incluye esta pieza sumado al estreno de “El pescador sin mar” (2023), del brasiler Caio Facó (1992).

¹⁰⁷ “Rastra” fue estrenada en el marco del Festival Internacional Atemporánea, en su cuarta edición, llevada a cabo en septiembre del 2023 en el Conservatorio Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla”, Argentina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2D6pjswmv-k>. Fecha de acceso, 1 jun 2024.

música contemporánea, al encontrarse nuevas tradiciones de actuación, esta colaboración permite al intérprete comprender al compositor. Y, agrego, permite al compositor, además de transmitir con claridad y profundidad sus ideas sobre lo que espera de la obra, sorprenderse y estar abierto a las sugerencias del intérprete al respecto, enriqueciendo así su propia obra. De esta manera, tenemos la oportunidad de que la voz del intérprete gane un rol especial en la interpretación de este repertorio.

Sobre el intérprete/investigador, el compositor y su obra

Nacido en Buenos Aires en 1987, soy Profesor de Violoncello por el Conservatorio Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” (donde actualmente me desempeño como docente), graduándome en el 2021, interpretando repertorio para cello sólo (Britten y Lavista), con Stanimir Todorov como profesor. En el 2024, finalice la Maestría en el mismo instrumento, siendo orientado por Fabio Soren Presgrave, bajo la línea de “Procesos y dimensiones de la producción artística”, enfocando mi trabajo en el estudio y estreno de repertorio argentino contemporáneo.¹⁰⁸ Además, en el año 2013 me gradué en la Universidad de Buenos Aires como Licenciado en Sociología. Durante los últimos años (más allá de trabajos enmarcados en la música popular, la experimentación, la improvisación en danza contemporánea) enfoqué gran parte de mi trabajo hacia el estudio e interpretación de repertorio contemporáneo, principalmente, de obras que fueron realizadas para mí por diferentes compositores y compositoras contemporáneas.

Diego Taranto es un compositor argentino, nacido en la ciudad de Buenos Aires en el año 1976, y compuso la obra “Rastra” en el 2021. Se desempeña como profesor en la Universidad Nacional de las Artes, donde estudió también con Guillermo Pozzati y Santiago Santero. Ha participado de workshops con Matthias Spahlinger, Michael Maierhof y el Arditti String Quartet. Mi primera aproximación con su música fue en el año 2017, con su pieza llamada “Pared”, interpretada por el grupo argentino de música contemporánea “Compañía oblicua”.¹⁰⁹ Luego de algunos encuentros fortuitos, Taranto entró en contacto conmigo en 2021 para decirme que, luego de observar que estaba dedicado al estudio e interpretación de repertorio contemporáneo para violoncello sólo, había decidido escribir su primera pieza para cello sólo, dedicada a mí. Finalmente, en marzo de 2021, me envió la partitura de “Rastra”.

¹⁰⁸ La disertación realizada se enfoca en la obra “[cello]” (2021), compuesta por Tomás Cabado (Argentina, 1993). Además de presentar estrategias de estudio e interpretación de la pieza, se reflexiona sobre tres conceptos que tienen, desde mi perspectiva, un papel importante en la obra: el tiempo, el silencio y el detalle. Disponible en: <https://sigaa.ufrn.br/sigaa/verProducao?idProducao=14847212&key=5c933e94ed153e0c907f226f4085d22d>. Fecha de acceso, 1 jun 2024.

¹⁰⁹ Video disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=v9YINYHLDcs&ab_channel=COMP%A3%C3%91%C3%8DAOBLICUA](https://www.youtube.com/watch?v=v9YINYHLDcs&ab_channel=COMP%C3%A3%C3%91%C3%8DAOBLICUA). Fecha de acceso, 24 may 2024.



Según el propio programa de concierto, elaborado por el compositor, “Rastra” es una pieza en la cual el material perceptible es la expresión de una apropiación física, en una dimensión humana, de la gestualidad digital en sus propiedades angulares en la dinámica y en sus características rítmicas de máquina disfuncional. El concepto de glitch instrumental está presente en toda la pieza, como factor rector de la intervención y la desviación de la expresividad tradicionalmente humana, como la periodicidad y la evolución lineal y unidireccional. En propias palabras del compositor, “el groove general de la pieza es una máquina arrastrando una piedra gigantesca que no tiene una forma regular, y avanza golpeándose a sí misma: una cosa violenta de arrastrar algo (...) La pieza es una máquina que quiere arrastrar ese objeto” (TARANTO, 2022).

Sobre la interpretación de Rastra

En primer lugar, ante una primera aproximación a la obra, el principal desafío que presenta la partitura es una alta complejidad rítmica. Figuras irregulares, continuos cambios de compás, y un pulso que, si llegar a ser veloz, no se detiene nunca en los quince minutos que dura la pieza, emergen como cuestiones a trabajar de un modo arduo.

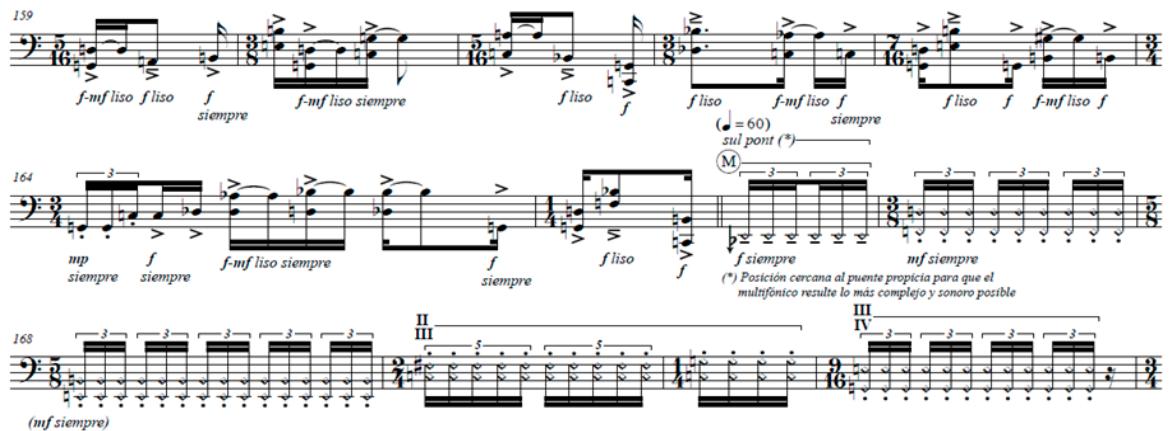
Figura 1. “Rastra” (2021), c. 6-12



Fuente: TARANTO (2021)

En principio, la estrategia para trabajar esta cuestión fueron las siguientes: 1- segmentación de la pieza en secciones, 2-segmentación de esas secciones, 3-práctica rítmica, solfeo con metrónomo y sin instrumento, 4-práctica sólo con mano derecha, 5-práctica con ambas manos, a tempo real. La primera gran segmentación de la pieza en secciones está ya delimitada por el compositor, ya que se encuentran divididas por dobles barras. Más allá de esto, la segmentación responde a un cambio en el material puesto en juego por el compositor. La primera sección se extiende desde el primer compás hasta el 99, y se subdivide, a su vez, cada 33 compases (c. 1-33, c. 34-66, c. 67-99). La segunda sección comienza en el compás 100, y llega hasta el 165. La tercera sección, que comienza en el compás 166, marca un contraste significativo, ya que durante esta sección (que finaliza en el compás 198, y también la siguiente, que ocurre entre los compases 199 y 231) el material utilizado son, casi exclusivamente, armónicos.

Figura 2. “Rastra” (2021), c. 159-170



Fuente: TARANTO (2021)

La quinta sección que se extiende entre los compases 232 y 330, posee la particularidad de mantener los mismos compases, el ritmo, y la forma de la mano izquierda de la sección anterior, sólo que ahora con las notas “pisadas”, en lugar de los armónicos. En el compás 265 comienza la sexta sección, extendiéndose hasta el 330. En propias palabras del compositor, aquí tal vez se haga más presente el glitch, el error, la discontinuidad: “Pareciera que es música de un DJ, pero todo está mal!” (TARANTO, 2022). Este es un recurso utilizado durante toda la pieza, que marca su carácter. Según lo expone el compositor en el texto para el programa de concierto, el concepto de “glitch instrumental” actúa como un “factor orientador de intervención y desvío de las expresividades tradicionalmente humanas, como la periodicidad y la evolución linear y unidireccional”.

Desde el compás 331 hasta el compás 405 se desarrolla la séptima sección, momento en el cual aparece un nuevo material, que es el pizzicato con mano izquierda de la cuerda de Do, cuyo ataque se anticipa a dobles cuerdas. Finalmente, entre los compases 406 y el final de la obra (471), se desarrolla la última sección, en la cual el pizzicato sobre la cuerda de Do con la mano izquierda coincide con los ataques de la mano derecha. En estas dos secciones, el trabajo fue similar, “entrenando” a un tempo menor del marcado por el compositor en la pieza la sincronicidad en el pizzicato de mano izquierda (en la séptima sección, algo más sencilla en este caso), y, nuevamente, la complejidad rítmica presente para la mano derecha. En la octava sección, decidí también por digitar el pizzicato de mano izquierda ya que al atacar de manera sincrónica con la mano derecha, teniendo que modificar las notas “pisadas”, el trabajo fue significativamente más complejo que en la sección anterior.



Figura 3. “Rastra” (2021), c. 402-412

Fuente: TARANTO (2021)

Sobre la fisicalidad propuesta, el compositor habla sobre una invitación a “actuar como algo no natural, inorgánico: en definitiva, maquínico. Los cambios no son anticipados con el cuerpo, sino que hay saltos ‘maquínicos’ entre un material y otro” (TARANTO, 2022). De esta manera, me pregunto: ¿Qué sucede con el gesto? ¿Qué posibilidades tiene el intérprete de prepararse, de anticiparse a lo que está por suceder? Más allá de que parezca demasiado categórico, el cuerpo del intérprete se encuentra de manera casi intempestiva con el material. Los cambios suceden continuamente, y el cuerpo responde de manera atlética a lo que impone la partitura. Las palabras del compositor, en ese caso, guardan un correlato muy concreto con lo que termina sucediendo. Por esto mismo, más allá de un cuidado en cumplir con el ritmo propuesto, en respetar las articulaciones (tanto de las notas tocadas tradicionalmente, como de los armónicos, y de los pizzicatos de mano izquierda), la sensación es que pareciera que el sonido llega incluso antes que el cuerpo, que la conciencia sobre lo que deben hacer ambos brazos. Musicalmente, no hay respiro y se construye así una pieza en la cual la tensión no decae en ningún momento. Incluso, porque en los cambios entre secciones, la propuesta de Taranto es no “anticiparlos”, no hacerle saber a quien escucha (por ejemplo, mediante alteraciones en el tiempo o en la dinámica, como podían ser un ritenuto o un crescendo) que algo nuevo está por suceder. De esta manera, los cambios intempestivos del material en las secciones anteriormente descritas acontecen, también, sin demasiada anticipación en un material que se presenta, se modifica (a veces, casi, imperceptiblemente), se desarrolla, y desaparece para dejar paso a otra cosa. Para lograr finalizar este tour de force que es “Rastra”, es imprescindible fortalecer la memoria muscular estudiando, algunos pasajes en particular, una gran cantidad de veces, y, por otro lado, cuidar la respiración. En mi caso, llegué a marcar en la partitura momentos precisos en los cuales inspirar y exalar.

Reflexiones finales

Resulta inevitable resaltar como algunos de los principales desafíos a los que el intérprete se enfrenta, en esta obra, giran alrededor de la complejidad rítmica, de cumplir con las articulaciones propuestas por el compositor, de inesperados cambios en la dinámica, procurar controlar la respiración, entre otras cosas. Pero, incluso considerando todo esto, entiendo que el principal desafío al interpretar "Rastra" es físico. Y creo que esto se debe a que la propuesta del compositor -según el programa de concierto, citado anteriormente- realmente se cumple, es decir, el compositor logra su cometido: el cuerpo termina apropiándose de una gestualidad particular, más cerca de lo digital y angular en la dinámica, y actuando como una especie de máquina disfuncional, repleta de errores, en relación con sus características rítmicas.

Así, el intérprete se enfrenta al desafío y la oportunidad de experimentar una fisicalidad que puede llegar a ser novedosa -en mi caso, de hecho, lo fue-: un cuerpo humano que pierde organicidad, y que procura apropiarse de gestos maquínicos para cumplir con una partitura larga, compleja, desafiante.



Referencias

- 1 BORGDORFF, H; SCHUIJER, M. **Research in the Conservatoire**: Exploring the Middle Ground. *Dissonanz/Dissonance* 110, 2010, p. 14–19. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/283230081_Research_in_the_Conservatoire_Exploring_the_Middle_Ground. Acceso en: 25 may 2024.
- 2 DOMENICI, C. L. **O intérprete em colaboração com o compositor**: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. Anais (...) Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147. Disponible en: https://www.academia.edu/4023501/O_int%C3%A9rprete_em_colabora%C3%A7%C3%A3o_com_o_compositor_uma_pesquisa_autoetnogr%C3%A3fica. Acceso en: 25/05/2024.
- 3 NELSON, Robin. **Practice As Research in the Arts**: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. Macmillan: Palgrave, 2022.
- 4 TARANTO, Diego. **Entrevista a Juan Ignacio Ferreras**. Buenos Aires, marzo de 2022. Audio. 45 minutos. No publicada.
- 5 TARANTO, Diego. Rastra. **Música contemporánea**. Cello solo. 15 hojas. 2021.
- 6 TRIMINGHAM, M (2002) “**A Methodology for Practice as Research**”, *Studies in Theatre and Performance*. Vol. 22 (1): 54–60. Disponible en: <https://kar.kent.ac.uk/id/document/13546>. Acceso en 26/05/2024.

Les Silences d'un étrange jardin e Bewölker Schatten: tempo real à distância

Cássia Carrascoza Bomfim

Universidade de São Paulo

cassiacarrascozabomfim@usp.br

Silvio Ferraz Mello Filho

Universidade de São Paulo / CNPq

silvioferraz@usp.br

Reservatório de colaborações

Esta palestra-recital teve por objeto os resultados de performance interativo instrumento- dispositivo eletroacústico em duas obras *Les Silences d'un Étrange Jardim* (1994), para flauta solo live-electronics e *Bewölker Schatten* (2024), obra de improvisação telemática. A segunda, sombra da primeira. Com trabalhos em conjunto desde os anos 90, com diversas apresentações de *Les Silences* solo e recentemente sua versão eletroacústica (estreia na BKA - Berlim Kabarett Anstalt Unerhörte MUSIK, 24), agora propomos uma segunda composição, realçando o potencial do tempo real e da telemática.

Tal aspecto de colaboração de longo termo tem importância visto a constituição, tanto do lado da composição quanto do lado da performance, de um repertório comum de gestos, sonoridades. Nesse jogo, a relação composição-performance acaba por evidenciar a ideia de uma dinâmica autopoietica, a ideia de que “o ser e fazer” são inseparáveis (MATURANA e VARELA, 1992, 43). De que o que chamamos de jogo é a dinâmica de acoplamentos recorrentes, acoplamento estrutural entre o ato de compor e o de performance, de modo que todos os elementos participantes estabelecem uma nova coerência sem que desfaçam suas autonomias:

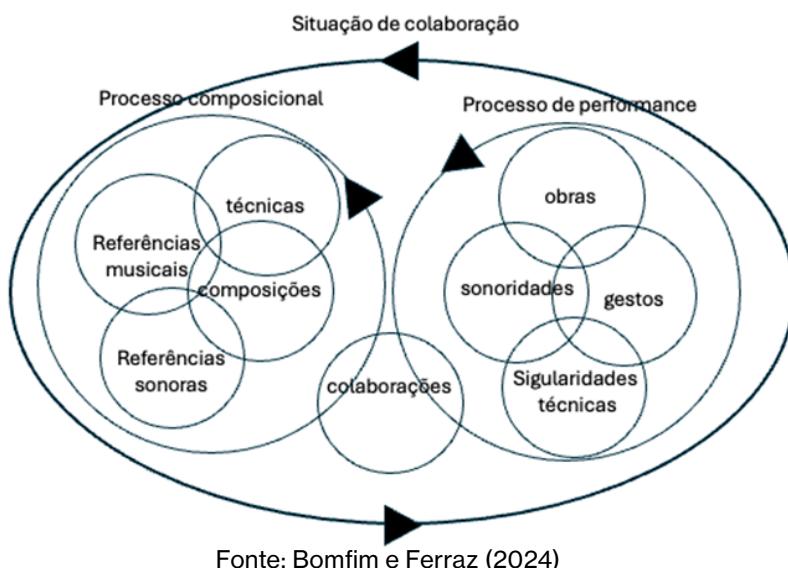
A recorrência de acoplamentos em que as /.../ participantes conservam seus limites individuais, ao mesmo tempo em que estabelecem, por esse acoplamento, uma nova coerência especial que distinguimos como uma unidade /.../ e que vemos como sua forma.” (MATURANA e VARELA, 1992, 88)

Considera-se assim que a instrumentista não apenas realizou a composição que está em jogo, mas diversas outras e no caso específico, com repertório que transita espaço, temporal e cultural. E que o compositor não compôs obras apenas para o instrumento em questão, mas para diversos outros instrumentos e instrumentistas. O que por sua vez torna o sistema mais complexo, envolvendo um grande reservatório de práticas: as experiências de colaboração, as referências musicais e sonoras, as realizações anteriores, os gestos instrumentais e as singularidades técnicas de

cada um dos envolvidos. Esse conjunto de componentes entra em uma articulação de encontro de ressonâncias e anulações, de prioridades (conforme situação de colaboração), de encontros com situações ainda desconhecidas (geralmente implicando em ampliação de repertório de uma ou demais componentes). Uma articulação que podemos pensar enquanto modulação entre fluxos, o que acaba por gerar um segundo, um terceiro, um quarto fluxo.

Claro que, tanto através da leitura da noção de dinâmica autopoiética, bem como de outras noções como aquelas trazidas pela filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como também as trazidas por Gilbert Simondon,¹¹⁰ ou ainda noções transversais as mais diversas, tal aspecto está sempre implicado em qualquer jogo que conduzimos em nossas vidas. Porém, alguns jogos tendem a restringir a multiplicação vertiginosa da modulação, da autopoiese, do ritornelo, de empirismo radical, e outros, tal qual o que propomos aqui, se dá de modo a enfatizar tal aspecto, acreditando na coerência própria do fluxo sonoro, do fluxo temporal, que podem ser construídos entre os colaboradores face à situação de colaboração.

Fluxograma 1 – Situação de colaboração entre processo composicional e de performance, compreendendo domínios entrelaçados e sua autopoiese (jogo de feedback e modulação).



O que viemos propor nessa colaboração em torno da composição de *Les Silences d'un étrange jardin* (1994),¹¹¹ para flauta solo, diz respeito a uma radicalização desse jogo de feedback e modulação – de autopoiese – em que a própria colaboração se torna um grande movimento de idas e vindas. Nossa primeira colaboração surgiu em 1992, em uma obra duo para flauta piccolo e piano, *Um pássaro para Jacques*

¹¹⁰ Observamos aqui a importância de referir tais correntes de pensamento, visto ao longo do século passado terem proposto afastar-se dos mecanismos de controle e disciplina próprios às situações em que haja hierarquia entre os colaboradores. Com relação aos autores citados, Cf. Deleuze e Guattari, 1980; Simondon, 2010. Alguns desses conceitos foram por nós trabalhados e aproximados à prática musical nos artigos Ferraz, 2014 e Ferraz, 2012.

¹¹¹ De modo a ser mais sintéticos, essa peça será referida ao longo do artigo com apenas *Les Silences*.

Viellard, obra apresentada no mesmo ano em concerto que teve o próprio compositor ao piano. Ali, a relação ainda era bastante desequilibrada, o flautista como intérprete e o pianista também como intérprete, mas claramente com uma escrita limitada para piano e avançada para o piccolo. Se para o piano o tempo é flutuante, para a flauta o tempo é quase estrito. O mesmo valendo para as indicações de dinâmica.

O excerto da partitura manuscrita, abaixo, demonstra tal aspecto com momento de improvisação para o piano e escrita estrita para a flauta. Poucas passagens da peça dizem respeito a igualdade em termos de exigência técnica e restrição de escrita (ver excerto abaixo em que o piano passa de um tempo livre para um tempo estrito com maior precisão métrica).

Figura 1 – Dois excertos de *Um pássaro para Jacques Viellard*, para flauta piccolo e piano (1992), de Silvio Ferraz.

mp sempre [com pequenas acentuações para reforçar a ressonância das notas presas pelo Pedal Tonal [Prol. Ped.]]

Fonte: Ferraz (1992)

Em 1995 então se deu nossa segunda colaboração, agora já de um modo mais definitivo. Em *Les Silences*, obra escrita em 1994 para o flautista Félix Renggli, a experiência anterior se fez presente de modo radical, trazendo para a flauta a escrita de tempo mais livre do piano. A peça alterna diversos universos de escrita, a de ritmo estrito, a de ritmo quase livre (passagem rápida com diversas inflexões de tempo deixadas ao flautista e realizadas conforme gesto a ser construído) e uma grande passagem (de aproximadamente meio minuto) deixada ao flautista para improvisação específica de exploração sonora sobre duas notas.

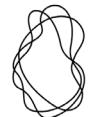
Figura 2 – Excertos de momento de improvisação em *Les silences d'un étranger jardin* (1994) para flauta solo, de Silvio Ferraz.

Varier sur le même profil antécédent sur les 2s.

ritenuto irregolare

permettre d'observer les deux étages sans colliers, son-clef; clef solo, pizzicato; voix son ordinaire, son ordinaire; changement de position de l'embouchure; laisser sortir les harmoniques; sons flûte; touche-trem; Toujours sur les positions alternées de 1e à 2e (pendant approx. 15")

Ferraz



Outras ocasiões de colaboração, tendo em vista situação de colaboração acabaram tendo como resultado partituras de notação estrita, mas já tendo em vista gestos que pareciam interessantes à flautista, e também de desafios (uma passagem de grande desafio foi realizada em *Kairos*, para flauta baixo solo, em que a flautista teve de trabalhar notas extremamente longas em regiões extremas) em um jogo entre compositor e flautista.

Tempo real à distância: live-mecânico/acústico

Na proposta da qual trata esse artigo, retomamos *Les Silences* e em *Bewölker Schatten*,¹¹² agora não mais solo, mas em um contraponto entre flauta e live-electronics. Um contraponto entre um flautista que toca uma partitura quase estrita (a de *Les Silences*) mas que dispara uma série de quatro sombras espectrais do solo. Um contraponto em que o nível de amplitude da flauta controla as entradas das flautas virtuais em um dispositivo computacional que realiza, a partir da captação áudio, modelagem com contrações, expansões e deformações espectrais com base nos dados extraídos nota a nota do sinal sonoro captado da flauta.

Nesse sentido compositor e instrumentista desfazem seus lugares, assumindo o compositor o lugar de performer da eletroacústica e o instrumentista aquele de compositor, ao elaborar composição autônoma oriunda de sua percepção da versão eletroacústica da peça e conhecimento da partitura original da obra.

O live-electronics, implementado em MAX-MSP para realização em tempo real, cria um espelhamento, não de figuras musicais, mas do princípio composicional da peça sobre ele mesmo. A partir do material oriundo da análise dos dados de captação áudio da performance à flauta, o modelo computacional elabora (conforme presets específicos) quatro transposições da imagem sonora captada sobre uma série de fundamentais estimadas a partir da análise espectral do sinal da flauta.

O importante a realçar é o aspecto autopoiético no qual está imerso a flautista, tendo de responder a um conjunto de instrumentos que também improvisam, mas improvisam conforme seu chamado. Tornar mais lentas ou mais rápidas certas passagens da peça acaba sendo relevante para como que esculpir o resultado das quatro sombras. Tal aspecto insere de modo variável a cada performance, dada a sensibilidade do sistema à intensidade, definição de altura, velocidade de performance, aspectos que implicam modificações substanciais de realização à versão acústica com flauta solo.

A modelagem foi realizada a partir de Programação de Restrições Lógicas¹¹³ que a cada vez confronta a flautista em um contraponto com uma nova música, em que apenas dados como harmonicidades, densidade, configurações melódicas gerais, se repetem visando a composição em tempo real da composição-sombra.

Ao final da peça, quando a flauta sustenta notas mais longas, as sombras refazem processos anteriores da peça invertendo a situação de, podemos dizer, um cantochão e seus contrapontos. Tal aspecto implica um aprendizado da flautista,

¹¹² O título em alemão lembrando nossa colaboração mais recente, a estreia na Alemanha de *Les Silences* em versão live-electronics

¹¹³ Quanto ao trabalho com restrições, bastante presente nas modelagens musicais, ver TORSTEN, 2003 e OLIVEIRA e PADOVANI, 2022.

um jogo de feedback e modulação, com alterações de andamento e de dinâmicas em diversos momentos da partitura. Com adaptação de volume e timbre a cada nova configuração do contraponto. Digamos que o que se passa é da ordem de uma modulação já que não se trata de uma só peça autônoma (lembrando que em um jogo autopoético a autonomia dos dois fluxos é um dado), mas de três: uma peça para flauta, uma peça para flauta e sombras, uma peça de sombras, as três podendo ser ouvidas em um mesmo espaço ou em espaços distintos: a flautista em uma sala e as sombras em outras, e em uma terceira as imagens da flauta e a das sombras mixadas. O que chamamos aqui por autonomia não é simples independência, pelo contrário, é a manutenção da força de modulação de cada um dos fluxos a cada instante.¹¹⁴

É nesse ponto que entra em jogo o interesse da situação telemática, com o compositor em presença virtual e instrumentista em presença física. Uma situação que visa ainda aumentar mais a importância autopoética, agora tendo a flautista na posição de compositora, com improvisação construída em diálogo com um dispositivo mecânico sob controle de computador, um diskavier Yamaha.¹¹⁵ Voltamos ao primeiro momento da colaboração iniciada em 1992 entre piano e flauta.

O dispositivo empregado para o diskavier é semelhante ao empregado em *Les Silences*, com configurações modelizadas. O diskavier toca configurações de trilos e trêmulos, fixos (repetidos) ou em varreduras pela tessitura grave-agudo/agudo-grave. Tais configurações podem ser selecionadas pelo compositor, que agora assume papel de performer ao computador, mas são disparados e controlados em termos de altura e região pela flauta. O uso do diskavier também é específico, com alteração de sua velocidade para o mínimo de modo a ouvir-se tanto o ruído quase isolado das teclas (definição de volume mínimo no módulo de controle do diskavier Yamaha, MIDI *duration* quase de 8 milisegundos, MIDI *velocity* mínima), a sonoridade plena de piano e também a articulação muito rápida na mudança de MIDI *velocity*, *duration* e diskavier *volume*. De certo modo, as configurações desenhadas e o modo como são apresentadas, retomam a passagem final de *Les Silences*, com pequenas frases incertas. Outras configurações podem ser determinadas, e mesmo o “tocador de computador” e improvisador, pode trabalhar com mais módulos de configurações, conforme o resultado musical que espera para esse diálogo específico com o outro instrumentista.

Poderíamos aqui aludir a ideia de “improvisação e ambiente de improvisação” trabalhada pelo compositor Rogério Costa (Cf. COSTA, 2003) e que implica na intricada rede que vai do espaço, dos lugares e na preparação dos músicos conforme modos de escuta e de elaboração dessa escuta, tal como cita o compositor ao falar da importância da escuta reduzida. No caso que propomos, a escuta que aciona o diskavier é bastante estrita, escuta de fundamentais com um *pitch tracker* ([sigmund~]),

¹¹⁴ Um elemento autônomo é aquele que tem o mesmo valor potencial que qualquer outro elemento do sistema, desfazendo qualquer primazia de hierarquia.

¹¹⁵ O diskavier Yamaha é um piano acústico, em que as teclas podem ser acionadas de modo tradicional, ou por solenóides eletromecânicas. As solenóides respondem a um conversor de dados MIDI em sinal eletromagnético, podendo ser controladas por qualquer dispositivo de dados MIDI. O diskavier foi introduzido em 1982, na época com o nome de Piano Player, uma das primeiras composições realizadas sendo o *Duet for one pianist* de Jean-Claude Risset, em 1989. Especificamente em nosso caso, empregamos um DisklavierTM DU1E3, vertical, adquirido com processo Fapesp 2016/08036-2 atualmente na Universidade de São Paulo. Limite de repetição de notas de 80ms, limite de MIDI duration para acionar notas por volta de 8ms, e limite no uso de pedais.

e de *onsets* a partir de análise de variações espectrais ([bonk-]).¹¹⁶ Já a escuta dos dois músicos, tanto a flautistas quanto o compositor operando o computador, trabalham de modo mais complexo, buscando aí sim configurações sonoras a partir de universo distinto de alturas ao diskavier e de um leque abrangendo extensões técnicas à flauta. Com uma observação especial, o uso de técnicas estendidas acaba por falsear os dados de input para a análise de *pitch tracker*.

No caso específico de *Bewölker Schatten* a situação telemática configura um ambiente bastante complexo. Permite a realização de uma composição improvisada autônoma para diskavier acionado em espaço físico distinto daquele em que está a flauta, que por sua vez também improvisa e cria uma obra autônoma. São novamente três obras: piano e flauta, flauta solo e piano solo (a improvisação de flauta, a improvisação disparada de diskavier). Porém temos ainda quatro outras resultantes: flauta mecânico-acústica e sinal eletrônico de áudio do diskavier, diskavier mecânico-acústica e sinal eletrônico do áudio da flauta, os dois instrumentos ouvidos através das captações e a possível versão inteiramente mecânico-acústica com os dois instrumentos tocando em um mesmo ambiente.

Como observamos antes, o jogo autopoiético é aqui levado a extremos, sendo que é necessário envolver nesse jogo uma série de limites que são aceitos a participar de modo a tornar a ampliar o quadro de imprevisibilidades da performance como os modos de microfonação, as possibilidades de espacialização sonora, as diferenças de tempo no processamento (latência do piano, latência do sistema de streaming).

Conclusão: Música Telemática

A música a distância, música telemática, foi incrementada durante o isolamento social da pandemia Covid-19, embora seja praticada por pesquisadores e artistas desde os anos 1990 (Cf. ROSSETTI e BONFIM, 2024).

O compartilhamento sonoro em ambientes físicos distantes através da rede, tangencia diversos aspectos da imaginação e percepção dos envolvidos, músicos e público. As relações corpóreas envolvidas na comunicação na música de câmara se alteram no ambiente virtual, a comunicação corpórea muda em função da latência do som e da imagem. Novas regras são estabelecidas no jogo das relações entre performers.

Ainda nos primeiros momentos dos computadores pessoais, em 1985, o Vilém Flusser fazia uma descrição do que temos aqui como uma música de câmara telemática, onde a comunicação musical comporta a improvisação e se retroalimenta entre os músicos. Onde a todo tempo se está de modo vertiginoso entre o provável instável e o improvável limitado, mas constante. Um jogo que potencializa as chances de presenças improváveis nas respostas dos aparelhos, computadores, microfones, velocidade de rede, tecnologia de software (Cf. FLUSSER, 2008, 29-30).

A interação da flauta com o diskavier é pautada sobre a escuta e gestos musicais praticamente intuitivos, não existe em nosso trabalho o reconhecimento de qualidades de resposta precisa sobre os estímulos que podemos gerar na interação com o patch, que é

¹¹⁶ [sigmund-] e [bonk-] são objetos MaxMsp, desenhados originalmente para PureData por Miller Puckette, para estimativa de parciais e reconhecimento de ataque a partir de detecção de picos de amplitude e mudanças abruptas no envelope espectral (Cf. OLIVEIRA e PADOVANI, 2022, p.13 e PUCKETTE, APPEL, ZICARELLI, 1988).

manipulado pelo compositor. Essa música de câmara que envolve um sistema responsivo imprevisível de um aparelho e as implicações dessa interação a distância é tema da pesquisa que estamos trabalhando. Trata-se de uma prática em tempo real, mas de uma música não cronométrica, sem possibilidade de ataques calculados em simultaneidade, em contraposição à prática bastante retomada ao longo do período de pandemia que gerava música realizada em tempo diferido, mas cronométrica, já que resultante não de uma prática no instante – prática essa de nosso cotidiano em espaço físico – mas de uma prática de montagem realizada a posteriori. Em tempo real, mas imersos em um campo de atrasos e impossibilidade de cronometria, a relação de troca entre os performers (flautista, operador de computador e diskavier) é como que intensificada na tentativa de a todo momento manter a continuidade do fluxo sonoro-musical.

É nesse sentido que abrimos esse artigo citando a situação de autopoiese, em que há uma troca constante entre os mais elementares participantes desse ambiente de realização musical. Mas é do lado do instrumentista, da flauta, que está o desafio maior já que a prática do instrumento traz a prática da música cronométrica, de situações que após ensaios e ensaios fixam as respostas, os pontos de equilíbrio, afinação, concatenação. Em um ambiente totalmente fluido, difuso, a flauta é quem define a resposta do dispositivo microfone-transmissão-patch-diskavier, mas a resposta que recebe não é dada de antemão, exigindo que por vezes a configuração musical que esteja realizando seja completamente modificada. E então o sistema autopoético, que se reinventa a todo momento, vincula o instrumento a detalhes diversos musicais (as configurações musicais advindas do diskavier) e sonoros (a própria sonoridade da flauta conforme retorno via microfone e transmissão – ouvir-se a todo tempo com uma sombra sonora em atraso). Digamos que temos em jogo um sistema complexo de peças se intermodulando, mas de modo que a flauta – modulante da resposta do diskavier – não tem garantias de sua força modulante, sendo assim também modulada pelas respostas.



Referências

- 1 ANDERS, Torsten. **Composing Music by Composing Rules:** Computer Aided Composition employing Constraint Logic Programming. Belfast: Sonic Arts Research Centre Queens University, 2003.
- 2 COSTA, Rogério M. **O ambiente da livre improvisação:** referências para um campo de consistência. In: XIV CONGRESSO DA ANPPOM, 2003, Porto Alegre. Anais do XIV Congresso da Anppom. Porto Alegre: Anppom, 2003.
- 3 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux.** Paris: Minuit, 1980.
- 4 FERRAZ, Silvio. **Xie He, composição Musical, modulação e ritornelo.** Revista Vortex. Curitiba, v.2, n.2, p.19-31, 2014. DOI: 10.33871/23179937.2014.2.2.459. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/459>. Acesso em: 26 maio. 2024.
- 5 FERRAZ, Silvio. **La formule de la ritournelle.** Filigrane, Paris, v. 13, p. 2012. Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/pdf/420.pdf>. Acesso em: 26 maio 2024.
- 6 FERRAZ, S. e TEIXEIRA, W. **Musical Time in Network Interaction:** The Case of unfinished line. Journal of Network Music and Arts. Nova York, v. 5 n. 1, artigo 4, 2023. <https://commons.library.stonybrook.edu/jonma/vol5/iss1/4/>. Acesso em: 26 maio 2024.
- 7 FLUSSER, VILÉM. **O Universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- 8 MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. **The tree of knowledge.** Boston/ Londres: Shambhala. 1992.
- 9 OLIVEIRA, Vinícius C. e PADOVANI, José H., **Map, Trigger, Score, Procedure:** machine-listening paradigms in live-electronics Vortex Music Journal, Curitiba, v.10, n.1, pp.2022.
- 10 **DOI:** 10.33871/23179937.2022.10.1.3. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/4691>. Acesso em: 26 maio. 2024.
- 11 PUCKETTE, Miller; APEL, Theodore; ZICARELLI, David. **Real-time audio analysis tools for Pd and MSP.** In: INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 21 oct. 1998, San Francisco. Proceedings of the International Computer Music Conference. São Francisco, 1998. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Miller-Puckette/publication/265414446_Real-time_audio_analysis_tools_for_Pd_and_MSP/links/577c1c3608ae355e74f16aee/Real-time-audio-analysis-tools-for-Pd-and-MSP.pdf. Acesso em: 26 maio 2024.
- 12 ROSSETTI, Danilo e BOMFIM, Cássia C. **Live Electronics, Audiovisual Compositions, and Telematic Performance:** Collaborations During the Pandemic. Journal of Network Music and Arts, Nova York, v.3, n.1, p.1-28, 2021. Disponível em: <https://commons.library.stonybrook.edu/jonma/vol3/iss1/3/>. Acesso em: 26 maio 2024.

Music, humans, and machines: initial reflections for the development of research with collaboration between composers and artificial intelligence in the creative process of Brazilian music

Marília Santos

Universidade Federal da Paraíba/ Universidade do Recôncavo da Bahia
marilia_05030@hotmail.com

Ivan Eiji Simurra

Universidade Federal do Paraná
ieysimurra@gmail.com

Abstract

In the 1950s, Americans Hiller and Isaacson pioneered computer-generated music: 'Iliac Suit'. Despite advancements in artificial intelligence (AI) systems, current music generation through machines still employs the paradigm established by Hiller and Isaacson (AÇOS, 2021). Concurrently, emergent research on human-machine co-creation is reshaping the creative industries, enabling computers to contribute to music, art, and cultural production in ways that were previously unimaginable. Computers now 'create' music, art, and culture with potential for consumption (COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL, 2022). These transformations may alter music in epistemological and even ontological terms, restructuring the role of the composer. Computer science researchers and those from other technology fields have sought foundations in the humanities, particularly in art-based research, to underpin their studies (CARAMIAUX, DONNARUMMA, 2021). In this regard, there is an urgent need for research stemming from the academic field of music to establish a balanced dialogue with the field of computer science and other technologies. It is worth noting that in a context where music generation and AI projects are funded by professional software-producing companies, with economic investment driven by 'usability' (RUTZ, 2021), it is practically impossible for the music field to conduct practical research on collaborative music generation between humans and machines since most current systems are not available for experimentation. Therefore, this work aims to discuss the possibilities and challenges faced by researchers in the music field to conduct practical research on human-machine collaboration for music generation. This discussion has proven to be crucial due to the challenges encountered in conducting a Ph.D. study, which seeks to investigate whether collaborations between composers and AI music generation systems can preserve Brazilian cultural elements in musical outputs, specifically, for the musical practices associated with the Northeastern musical region. Moreover it is vital as it addresses both the methodological barriers and the broader implications of integrating AI with cultural and creative expressions. The research aims not only to assess the feasibility of such collaborations but also to explore their potential to expand creative and cultural boundaries.

Keywords: Music generation; Human-machine collaboration; Artificial intelligence in music; Creative process; Brazilian music.



Resumo

Na década de 1950, os americanos Hiller e Isaacson foram os pioneiros na música gerada por computador: 'Suíte Iliac'. Apesar dos avanços nos sistemas de inteligência artificial (IA), atualmente a geração de música por meio de máquinas ainda emprega o paradigma estabelecido por Hiller e Isaacson (AÇOS, 2021). Atualmente, os avanços dos processos de cocriação humano-máquina estão transformando a indústria criativa, permitindo que computadores contribuam para a produção de música, arte e cultura de diferentes maneiras que até então eram inimagináveis. Computadores agora 'criam' música, arte e cultura com potencial de consumo (COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL, 2022). Estas transformações podem modificar a música em termos epistemológicos e até mesmo ontológicos, reestruturando o papel do compositor. Pesquisadores da ciência da computação e de outras áreas da tecnologia têm buscado fundamentos nas ciências humanas, particularmente em pesquisas baseadas na arte, para fundamentar seus estudos (CARANIAX, DONNUARUMMA, 2021). Neste sentido, há uma necessidade urgente de investigação a partir da área acadêmica da música para estabelecer um diálogo equilibrado com a área da ciência da computação e outras tecnologias. Vale destacar que num contexto onde a geração de música e os projetos de IA são financiados por empresas profissionais produtoras de software, com o investimento econômico impulsionado pela 'usabilidade' (RUTZ, 2021), é praticamente impossível para o campo da música realizar pesquisas práticas sobre geração colaborativa de música entre humanos e máquinas, uma vez que a maioria dos sistemas atuais não estão disponíveis para experimentação. Portanto, este trabalho tem como objetivo discutir as possibilidades e desafios enfrentados por pesquisadores da área da música para conduzir pesquisas práticas sobre colaboração homem-máquina para a criação musical. Esta discussão surgiu a partir dos desafios encontrados para a realização de uma pesquisa de doutorado, a qual tem como objetivo investigar se colaborações entre compositores e sistemas de geração de música baseados em IA podem manter elementos culturais brasileiros em composições musicais, especialmente aquelas relacionadas às chamadas músicas nordestinas. Esta discussão é vital, pois aborda tanto as barreiras metodológicas quanto as implicações mais amplas da integração da IA com expressões culturais e criativas. A investigação visa não só avaliar a viabilidade de tais colaborações, mas também explorar o seu potencial para expandir as fronteiras criativas e culturais.

Palavras-chave: Criação musical; Colaboração humano-máquina; Inteligência artificial na música; Processo criativo; Música brasileira.

Introduction

Artificial Intelligence (AI) is changing the world. Today, globalized societies are dependent on IA in many ways. On the one hand, it can reduce some specific tasks and provide scientific advancements in many fields. On the other hand, AI will, in the near future, cause many to become unemployed. Furthermore, AI is entering areas like art and culture that can transform humanity in other aspects. This has been happening very quickly, and it has had a significant impact on the creative industry. Artists and creators of art are trying to understand this situation and adapt to the new scenario that has emerged in recent years.

In the 1950s, Americans Hiller and Isaacson pioneered computer-generated music: 'Iliac Suite'. Despite advancements in AI systems, current music generation through machines still employs the paradigm established by Hiller and Isaacson

(AÇOS, 2021). Accordingly, a compelling analogy about technology and music interplay is found, for example, in the work of Gilberto Gil, a pioneering Brazilian musician. His song 'O Cérebro Eletrônico' (The Electronic Brain), released in 1969, provides a farsighted commentary on the rise of automation and the increasing influence of machines in society. This song acquires the essence of a conversation that has particularly grown more relevant with the advent of modern AI technologies in music production. In 2016, a machine received, for the first time, the copyright of a song. This was a Sony's project. The music is 'Daddy's Car', generated by the Flow Machines technology, led by French François Pachet (1964-) (AÇOS, 2021; LIMON, 2016). Pachet was responsible for a precursor system to the Flow Machines: the Continuator, which took the symbolic approach to an unprecedented level (MIRANDA, 2021). From the moment that AI creates songs (popular music) that can be utilized in the music industry, this can change many things in the world. The transformations affect not only creation (how and by whom music is generated), but also matters related to copyright and artistic property. There are still other questions surrounding creations made by AI. For example, Avdeeff (2019) outlines that 'Daddy's Car' was composed in collaboration with the French musician and composer Benoit Carré (1970-), and not just by a machine.

Even though there are AIs capable of creating music on their own, it seems that human artistic work is still indispensable. Computational creativity research has increasingly focused on collaborative processes between humans and machines, as seen in several studies (BILES, 2003; LUBART, 2005; HOFFMAN, WEINBERG, 2010; ZOOK et al., 2011; DAVIS et al., 2014 cited by DAVIS et al., 2015, p. 109; ROADS, 1980; MEEHAN, 1980; BRIDGET; BLEVINS; ZAHLER, 1993; MOURA; CASTRUCCI; HINDLEY, 2023; DAVIS, 2013). Concurrently, emergent research on human-machine co-creation is reshaping the creative industries, enabling computers to contribute to music, art, and cultural production in ways previously unimaginable. Computers now 'create' music, art, and culture with potential for consumption (COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL, 2022).

These transformations may alter music in epistemological and even ontological terms, restructuring the role of the composer. Computer science researchers and those from other technology fields have sought foundations in the humanities, particular in art-based research, to underpin their studies (CARAMIAUX, DONNARUMMA, 2021). In this regard, there is an urgent need for research stemming from the academic field of music to establish a balanced dialogue with the field of computer science and other technologies. It is worth noting that in a context where music generation and AI projects are funded by professional software-producing companies, with economic investment driven by 'usability' (RUTZ, 2021), it is practically impossible for the music field to conduct practical research on collaborative music generation between humans and machines with the potential to be utilized later in the phonographic industry, since most current systems with professional potential are not available for experimentation.

Therefore, this work aims to discuss the possibilities and challenges faced by researchers in the music field to conduct practical research on human-machine collaboration for music generation. This discussion has proven to be crucial due to



the challenges encountered in conducting a Ph.D. study, which seeks to investigate whether collaborations between composers and AI music generation systems can preserve Brazilian cultural elements in musical outputs, specifically, for the musical practices associated with the Northeastern musical region. This discussion is vital as it addresses both the methodological barriers and the broader implications of integrating AI with cultural and creative expressions in this interdisciplinary study. The research aims not only to assess the feasibility of such collaborations but also to explore their potential to expand creative and cultural boundaries. The methodology for this discussion is based on bibliographic research and a survey that addresses the main music generation tools available to date.

Brazilian music, society and AI: cultural reflections and implications

Music is a cultural phenomenon, and all societies make music, even if named differently (BLACKING, 2007). According to Merriam, music must be studied within society (MERRIAM, 1964) and as society (MERRIAM, 1970 cited by Pinto, 2011, p. 225). It is also significant to understand that music is always a performance. The relationship between music and society is so strong, as explained by Stokes, that it is possible to observe that music can create social situations and manipulate culture. Music is a symbolic space, and its meanings are constructed through individual and collective memories (STOKES, 1997). This directs us to two points: 1) the data used to feed the machines that will generate music and other types of art are cultural and usually public; 2) In a world with a great economic and social differences, musical aspects of dominant cultures will become unique. Comitê Gestor da Internet no Brasil discusses these two points. About the first, it highlights that it does not make sense a machine to receive the copyright of the art if this was generated with public data. When the Comitê addresses the second point, it shows concern about cultural variety (COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL, 2022). It's a bit exaggerated to believe that many cultures will disappear because of this. However, in this context, questions arise such as: will AI reduce the diversity of Brazilian music? Or, at least, will it hinder the dissemination of specific Brazilian music genres and styles?

Brazil has one of the most diverse music scenes in the world. Its music is a symbol of its identity. Furthermore, according to De Marchi, on the international scene, Brazil is recognized as an important center of music production. De Marchi explains that this fact highlights the Brazilian music industry as one of the greatest in the world (DE MARCHI, 2006, p. 168). In this context, popular music stands out. When we refer to popular music, we are referring both to music directly linked to the recording industry and pop culture, as well as to music of oral tradition. Since at least the late 19th century, as Sandroni affirms, composers of so-called classical music, or concert music, in Brazil have sought to incorporate elements of 'peoples music' into their compositions (SANDRONI, 2008, p. 16).

In the first half of the 20th century, the Brazilian musicologist and writer Mário de Andrade (1893-1945) undertook significant work concerning Brazilian music. This work extended beyond musical recordings and intellectual analyses to actively

promoting the preservation of this music. This included encouraging Brazilian music originating 'from the peoples' to be integrated into music schools, taught by teachers, and utilized by composers. Additionally, he advocated for the establishment of institutions dedicated to preserving Brazilian intangible cultural heritage (SILVA, 2002). In his work on Brazilian music, Mário de Andrade drew attention to the music produced in the Northeastern region of Brazil. The renowned Missão de Pesquisas Folclóricas ('Folklore Research Mission') – a scientific expedition organized by the Department of Culture of São Paulo – conducted between February and July of 1938, conceived and led by Mário, focused on recording music from various states in the Northeast region of Brazil, as well as one state from the Northern region (SANDRONI, 2022). Matrices that underpin Brazilian music are especially rooted in its popular culture. In this aspect, African and Afro-Brazilian cultures stand out, as well as the recognition of the musical cultures of Northeast Brazil as the cradle of genuinely Brazilian culture (SANTOS, 2023). Still in the first half of the 20th century, while intellectuals like Mário de Andrade influenced the understanding of Brazilian music and, perhaps, the production of Brazilian classical music, Brazilian music connected to the phonographic industry was increasingly developing. This was through emerging technologies of the time (recording, radio, voice amplifiers, instrument amplifiers, and others).

The current conception of Brazilian music (or Brazilian popular music) can be attributed to three main pillars: the migration of diverse populations to the territory that is now Brazil, although it is essential to recognize the influences of the Indigenous peoples who already inhabited the region before the European invasion; the development of early recording technologies and, subsequently, technologies related to computers and artificial intelligence applied in the production and distribution of music; and the power relations (social, economic, cultural, and others) established within the national territory. These relations shape regional hierarchies, resulting in a dynamic where the Southeastern region, particularly the Rio-São Paulo axis, stands out as dominant both economically and epistemologically. It is important to highlight that these relationships are based on colonialism, constituted by Eurocentrism, racism, and machismo (which is almost never mentioned). While they develop between Brazil and the world, specifically the West, they are also in conflict within the country itself.

Therefore, in this context where Brazilian music stands out globally in the recording industry (both in production and consumption), where it is currently intertwined with various technological advancements, including systems developed through artificial intelligence, and considering the power dynamics within the national territory, it is crucial to understand the potential impacts of AI-generated music in this scenario.



Related works about the AIs for music production: a short survey

The integration of AI algorithms into music creation and production has introduced various innovative approaches and tools. This is acutely true considering the computer/technological revolution that was witnessed in late 2018 and early 2019, continuing into the 2020s. The synergetic nature of AI in music production is exemplified by research on enhancing human creativity and reducing the gap between a composer's conceptual ideas and their practical implementation (CAI, CAI, 2019). AI's application in the shared process of composing and producing recorded music reveals the potential for AI to facilitate meaningful human-AI interactions (NICHOLLS, CUNNINGHAM, 2018). The convergent approach to creating AI-based musical systems integrates a myriad of research areas, including information theory, cognitive science, and musicology, underscoring the interdisciplinary nature of this field (KAYAK et al., 2020). Machine learning and artificial intelligence are influential in standardizing musical styles and consolidating economic power, as explored in the context of the culture industry (BROOK, 2021). AI's potential to transform musical tasks and shape compositional ideas is demonstrated through its ability to extend human capabilities in art music composition (GIOTI, 2021). This is further evidenced by the rapid growth of AI applications in music generation, including emotional analysis and cultural exploration, which emphasize the diverse roles AI can play in music creation (KUMAR, KUMAR, 2023).

AI's impact on music creation and evaluation is profound, as it enables the generation and assessment of music by analyzing various musical elements, thereby influencing the music industry (ZHOU, 2023). The so-called 'smart music applications' leverage AI to create emotionally expressive compositions and facilitate real-time collaborative production, highlighting the intersection of technology and creative expression (TABAK, 2023). Recent advancements in AI/Machine Learning-based music generation, including deep learning models, demonstrate significant progress in creating original musical compositions across different musical genres and styles (PATIL et al., 2023). Research on AI in composition, performance, music theory, and digital sound processing provides a comprehensive overview of AI's potential applications in various musical domains. LANDR, for example, an automated music mastering platform, utilizes AI to shape music mastering processes and cultural production, highlighting the critical relationship between machine learning and media cultures (STERNE, RAZLOGOVA, 2021). The AIVA project is an AI-powered music composer that creates original compositions using deep learning algorithms.¹¹⁸ Open-source platforms like Magenta by Google offer some advanced tools for music composition, performance, and analysis, promoting accessibility and innovation in music technology.¹¹⁹ Similarly, OpenAI Jukebox generates music in various musical genres using deep learning algorithms.¹²⁰ Jukedeck allows users to create custom music tracks by analyzing user input to match desired styles, tone, and tempo, for example.¹²¹ Amper Music enables users to create and customize music

¹¹⁸ <https://www.aiva.ai>. Accessed on 2023/06/03

¹¹⁹ <https://magenta.tensorflow.org/blog>. Accessed on 2023/06/03

¹²⁰ <https://openai.com/research/jukebox>. Accessed on 2023/06/03

¹²¹ <https://openai.com/research/musenet>. Accessed on 2023/06/03

tracks using machine learning algorithms, emphasizing the user-centric approach of AI in music production.¹²² Synthesizer V provides realistic vocal synthesis and music production capabilities, illustrating the advancements in AI-driven vocal technologies.¹²³ Voicemod offers real-time voice modification and enhancement, demonstrating the practical applications of AI in live performances and music production.¹²⁴ Table 1 below presents the primary AI applications discussed, which we believe effectively illustrate the advancements in music technologies achieved through the utilization of these technologies.

Table 1. Some AI apps for music production and composition.

App initiatives	Takeaway
LANDR	An automated music mastering platform
AIVA - Artificial Intelligence Virtual Artist	AI-powered music composer that creates original compositions using deep learning algorithms
Magenta	With a wide range of open-source tools for music composition, performance, and analysis
OpenAI Jukebox	Generates music in various genres using deep learning algorithms
Jukedeck	Creates custom music tracks for content using AI algorithms to match the desired style
Amper Music	Allows users to create and customize music tracks using machine learning algorithms
Synthesizer V	A platform for realistic vocal synthesis and music production using AI technology
Voicemod	Real-time voice-changing software that uses AI to modify and enhance the user's voice

Fonte: Made by the authors.

These developments in AI and music technology feature the transformative potential of AI in (re)working music creation, production, and consumption. The integration of AI into music not only enhances creative possibilities but also raises important questions about music in perspective, the role of human creativity, and the socio-economic implications of technological advancements in this field. In summary, the integration of Artificial Intelligence into music production and composition has led to novel creativity and technological advancements in how humans interact with machines, gadgets, and computer resources. Through various AI applications, from automated music mastering to intelligent tutoring systems, the interaction between human creativity and machine learning has expanded the boundaries of what is possible in music creation. AI tools such as those presented,

¹²² <https://ampermusic.zendesk.com/hc/en-us/articles/360023435213-Making-Music>. Accessed on 2023/06/03

¹²³ <https://dreamtonics.com/synthesizerv/>. Accessed on 2023/06/03

¹²⁴ <https://www.voicemod.net/pt/>. Accessed on 2023/06/03



among others, have demonstrated remarkable capabilities in generating, customizing, and enhancing musical compositions across diverse genres and musical styles. These technologies not only ease the (musical) creative process but also offer custom-made learning experiences, synchronous and/or asynchronous interactive tools, and skillful workflows. As AI continues to evolve, its impact on the music industry will likely grow, fostering alternatives of artistic expression, and rediscussing and/or reassessing the roles of composers, producers, and performers. The advancements highlighted in this review underscore the transformative potential of AI in shaping the future of music production and composition.

Practical and methodological challenges in human-machine collaborative musical creation for Brazilian/Northeastern music: discussion and some considerations

The impact of AI initiatives on music composition, production, and cultural preservation is multifaceted. The potential for AI tools and applications to both enhance and challenge traditional music creation processes is thought-provoking and significant. While AI may provide innovative tools that augment or boost human creativity, there are also concerns about the potential homogenization of musical styles, especially within the musically rich Northeastern Brazil region. Our primary inquiry may be as follows: Can AI-generated music be curated to respect and preserve specific cultural elements, ensuring that the music evolves while maintaining its cultural roots? Indeed, collaborative creativity between humans and AI has shown promising results, enhancing human creativity by providing new tools and perspectives within hybrid dynamics. Human-AI collaborations demonstrate the potential of these hybrid approaches, leveraging the strengths of both AI's computational power and human creativity and autonomy.

However, challenges in research and practical implementation remain. The accessibility of advanced AI systems for experimentation is limited, as most are developed and funded by professional software companies. This creates a barrier for independent researchers and smaller academic institutions. In Brazil, these difficulties extend to the academic field of music in general, even when the research is conducted at renowned universities by researchers affiliated with these universities. It is worth noting that in Brazil, research on music takes place primarily within the scope of public universities. Research related to emerging technologies, as well as the training of its researchers, also occurs primarily within public universities. A notable point is that the academic field of music is still based on musicology and music theory grounded in the 19th century, systematically focused on European classical music. Since the companies that fund music production projects have economic objectives, it is difficult to secure such partnerships when the academic field of music does not emphatically engage with elements related to the recording industry and popular music. This is particularly ironic because it is precisely popular music and the cultural roots of the people, along with technological development and the recording industry, that underpin the development of Brazilian music.

Another issue in the academic field of music is the continued treatment of musicology and ethnomusicology as distinct areas. In this unofficial 'division,' musicology is

responsible for the study of classical music and, consequently, for the studies of sonology and creation. Ethnomusicology, on the other hand, is responsible for popular music from a more anthropological, sociological, and historical perspective. Additionally, it is observed that in Brazil, musicological studies tend to focus on music of oral tradition or traditional musical matrices, without strong dialogue with the recording industry. As a result, popular music does not find space in graduate music courses to be researched and studied in its entirety, with creative practical experiments and dialogues with the music industry. This context has influenced the types of music generated by music creation systems. If there is no data on various popular music to feed these systems, it will not be possible to develop algorithms capable of producing such music, even those that have reached an advanced symbolic level.

Furthermore, due to social and economic inequalities and unequal access to new and emerging technologies, the integration between music and computer science in dialogue with the music market and the creative industry is crucial. Without this collaboration in research, hierarchical boundaries may expand, and musical genres like those from Northeast Brazil, already recognized by many intellectuals and scholars as fundamental to the constitution of Brazilian music, risk losing even more space, both on the national scene and a potential global music scene. When music loses space, the individuals who create it and those who identify with it also lose social and cultural spaces.

Additionally, evaluating AI-generated music involves both technical analysis and subjective assessment of creativity and cultural authenticity, requiring a balanced dialogue between computer science and (ethno)musicology. The need for research on music creation based on an artistic approach is already recognized in fields such as computer science.

In conclusion, while AI presents exciting opportunities for innovation in music production and composition, it also poses significant threats and ethical considerations. Ongoing research and continuous interaction between music and computational technologies are crucial for the broader aspects of music, harnessing the full potential of AI in music, particularly where music is an integral part of cultural identity. Beyond the importance of human artistic work are the roles of composers, musicians, and music researchers who are familiar with the musical cultures they research and create.



References

- 1 AÇOS, Luc. **Foreword**: From Audio Signals to Musical Meaning. In: MIRANDA, Eduardo Reck (ed.). *Handbook of artificial intelligence for music: foundations, advanced approaches, and developments for creativity*. Springer: Switzerland, 2021, p. V-XVIII.
- 2 AVDEEFF, Melissa. **Artificial intelligence e popular music**: SKYGG, Flow Machines, and Audio Uncanny Valley. *Arts*, v. 8, n. 130, p. 1-13, 2019. <https://doi.org/10.3390/arts8040130>
- 3 BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. *Cadernos de Campo*, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p201-218>
- 4 BRIDGET, Baird; BLEVINS, Donald; ZAHLER, Noel. **Artificial intelligence and music**: implementing an interactive computer performer. *Computer Music Journal*, v. 17, n. 2, p. 73-79, 1993. <https://www.jstor.org/stable/3680871>
- 5 BROOK, Taylor. **Music, art, machine learning, and Standardization**. *Leonardo*, v. 56, n. 1, p. 81-86, 2023. https://doi.org/10.1162/leon_a_02135
- 6 CAI, Lin; CAI, Qi. **Music creation and emotional recognition using neural network analysis**. *Journal of Ambient Intelligence and Humanized Computing*, p. 1-10, 2019.
- 7 CARAMIAUX, Baptiste; DONNARUMMA, Marco. **Artificial Intelligence in Music and Performance Art-Research Inquiry**. In: MIRANDA, Eduardo Reck (ed.). *Handbook of artificial intelligence for music: foundations, advanced approaches, and developments for creativity*. Springer: Switzerland, 2021, p. 75-96.
- 8 COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL (ed.). **Inteligência artificial e cultura**: perspectivas para a diversidade na era digital. E-book. Multiple Collaborators. Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022. <https://www.cgi.br/publicacao/inteligencia-artificial-e-cultura-perspectivas-para-a-diversidade-cultural-na-era-digital/>
- 9 DAVIS, Nicholas. **Human-computer**: blending human and computational creativity. *AIIDE Workshop Technical Report WS*, p. 9-12, 2013. <https://doi.org/10.1609/aiide.v9i6.12603>
- 10 DAVIS, Nicholas et al. **An Enactive Model of Creativity for Computational Collaboration and Co-creation**. In: ZAGALO, N.; BRANCO, P. (ed.). *Creativity in the Digital Age*. Londres: Springer-Verlag, 2015, p. 109-133.
- 11 DE MARCHI, Leonardo. **Indústria fonográfica e a nova produção independente**: o futuro da música brasileira? *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 3, n. 7, p. 167-182, 2006. <https://doi.org/10.18568/cmc.v3i7.76>
- 12 GIOTI, Artemi-Maria. **Artificial intelligence for music composition**. In: MIRANDA, Eduardo Reck (ed.). *Handbook of artificial intelligence for music: foundations, advanced approaches, and developments for creativity*. Springer: Switzerland, 2021, p. 53-73.

- 13 KAYAK, A. B.; FADYUSHIN, Sergey. G.; VERESHCHAGINA, E. A. **Analytical framework of the convergent approach to the creation of musical systems based on artificial intelligence.** International Multi-Conference on Industrial Engineering and Modern Technologies (FarEastCon). IEEE, 2020. p. 1-4. 2020. 10.1109/FarEastCon50210.2020.9271097
- 14 KUMAR, Sameer., & KUMAR, Suman. **AI Generated Music.** International Journal of Research in Science & Engineering, v. 4, n. 1, 2024. <https://doi.org/10.55529/ijrise.41.10.12>
- 15 LIMON, Jaime Diaz. **Daddy's car:** la inteligência artificial como herramienta facilitadora de derechos de autor. Revista La Propiedad Inmaterial, n. 22, p. 83-100, 2016. <https://ssrn.com/abstract=2900283>
- 16 MEEHAN, James R. **An artificial intelligence approach to tonal music theory.** Computer Music Journal, v. 4, n. 2, p. 60-65, 1980. <https://doi.org/10.2307/3680083>
- 17 MERRIAM, Alan. P. **The anthropology of music.** Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- 18 MIRANDA, Eduardo Reck. **Preface.** In: MIRANDA, Eduardo Reck (ed.). Handbook of artificial intelligence for music: foundations, advanced approaches, and developments for creativity. Springer: Switzerland, 2021, p. XIX-XXI.
- 19 MOURA, Francisco Tigre; CASTRUCCI, Chiara; HINDLEY, Clare. **Artificial intelligence creates art? An experimental investigation of value and creativity perceptions.** Journal of Creative Behavior, v. 57, n. 4, p. 534-549, 2023. <https://doi.org/10.1002/jocb.600>
- 20 NICHOLLS, Steven; CUNNINGHAM, Stuart; PICKING, Richard. **Collaborative artificial intelligence in music production.** Proceedings of the Audio Mostly 2018 on Sound in Immersion and Emotion. p. 1-4. 2018. 10.1109/FarEastCon50210.2020.9271097
- 21 PATIL, Sailee et. al. **A systematic survey of approaches used in computer music generation.** Journal of Innovations in Data Science and Big Data Management, v. 2, n. 1, p. 6-23, 2023.
- 22 PINTO, Tiago Oliveira. **Som e Música.** Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>
- 23 ROADS, C. **Artificial intelligence and music.** Computer Music Journal, v. 4, n. 2, p. 13 25, 1980. <https://www.jstor.org/stable/3680079>
- 24 RUTZ, Hanns Holger. **Human–Machine Simultaneity in the Compositional Process.** In: MIRANDA, Eduardo Reck (ed.). Handbook of artificial intelligence for music: foundations, advanced approaches, and developments for creativity. Springer: Switzerland, 2021, p. 21-51.
- 25 SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: UFRJ Editora: Zahar, 2008.



- 26 SANDRONI, Carlos. **Notas sobre etnografia em Mário de Andrade.** Estudos Avançados, v. 36, n. 104, p. 205-223, 2022. <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.010>
- 27 SANTOS, Marília. **Macunaíma fervendo no Buraco do Mar:** o frevo e a concepção de música brasileira. Diálogos Sonoros, v. 2, n. 1, p. 1-28, 2023.
- 28 SILVA, Fernando Fernandes da. **Mário e o patrimônio:** um anteprojeto ainda atual. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 30, p. 129-138, 2002.
- 29 STERNE, Jonathan; RAZLOGOVA, Elena. **Tuning sound for infrastructures:** artificial intelligence, automation, and the cultural politics of audio mastering. Cultural Studies, v. 35, n. 4-5, p. 750-770, 2021. <https://doi.org/10.1080/09502386.2021.1895247>
- 30 STOKES, Martin (ed.). **Ethnicity, identity and music:** the musical construction of place. Oxford and New York: Berg, 1997.
- 31 STOLYAROV, Gennady. **Empowering musical creation through machines, algorithms, and artificial intelligence.** INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology, n. 2, p. 81-99, 2019.
- 32 TABAK, Cihan. **Intelligent music applications:** innovative solutions for musicians and listeners. Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi, v. 7, n. 3, p. 752-773.2 2023
- 33 ZHOU, Xuan *et al.* **Analysis of Evaluation in Artificial Intelligence Music.** Journal of Artificial Intelligence Practice, v. 6, n. 8, p. 6-11, 2023.

NO TEMPO/ESPAÇO DA CANÇÃO: Estimativas e antecipações do compositor

Silvio Mansani da Silva
UDESC
silvio.mansani@gmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade
UDESC
acaciopiedade@gmail.com

A canção e o compositor

Esse texto apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento que considera a semiótica da canção, a análise do discurso francesa e a fenomenologia como ferramentas teóricas para compreender o trabalho do compositor-intérprete de canções populares. Após a fundamentação teórica, o ensaio propõe a análise de uma canção a partir do ponto de vista do compositor,¹²⁵ buscando descrever de que maneira as noções teóricas antes delineadas operam no contexto da criação musical exigindo estratégias para garantir a eficácia discursiva de sua obra.

Com a emergência do capitalismo na cultura e a invenção dos meios mecânicos de reprodução, um tipo de canção popular urbana se configurou durante o século XX como o principal produto do emergente mercado fonográfico, circulando amplamente no ramo do entretenimento. Resultado da fusão de práticas vocais da cultura oral de diferentes povos (indígenas, africanos e europeus), a canção se desprendeu das práticas coletivas ditas folclóricas para circular no ambiente controlado da mercadoria. Um dos fatores nessa mudança foi o aumento da demanda por autoria, uma questão emergente tanto para os compositores como para as primeiras gravadoras, pela necessidade de firmar bases legais de proteção aos seus produtos. Eni Orlandi, com base no conceito de função-autor, de Michel Foucault (2014), entende a “autoria como uma função discursiva” assumida pelo eu (locutor, enunciador) e cumpre com uma função organizadora e estruturadora na produção discursiva (ORLANDI, 1999, p. 74).

Aplicando o esquema básico de comunicação à canção, temos o cantor (emissor) que performa a canção (mensagem), seja ao vivo ou por registro gravado (meio) para um público ouvinte consumidor (receptor). No entanto, a concepção do fenômeno artístico como discurso é mais complexa. Ainda que o cantor esteja em primeiro plano, a canção é muitas vezes o resultado de uma produção coletiva. O cantor pode não ser o autor da canção e nem mesmo o único responsável pela sua emissão. Ainda que a canção atinja o público como um objeto simbólico centrado na personalidade de um locutor (o cantor-intérprete), ela abrange uma

¹²⁵ Trata-se da canção *Um par de anéis*, de Silvio Mansani, um dos autores do artigo.



gama diversificada de papéis que podem ser centralizados num indivíduo ou compartilhado por um grupo, quais sejam: compositores, músicos instrumentistas, arranjadores, engenheiros de áudio, produtores artísticos e até mesmo os executivos de gravadoras. Assim, a mensagem (canção) é veiculada não apenas por meio da letra ou de seu elo com a melodia, mas por uma relação mais ampla com os demais aspectos da musicalidade e da performance. O *meio*, neste contexto, transcende o suporte físico ou digital da música, estendendo-se aos espaços de performance ao vivo, plataformas de streaming, rádio e outros veículos de difusão. Por fim, o *receptor*, entendido como aquele que interpreta e atribui significado à canção, incorpora não apenas o ouvinte individual, mas toda a coletividade (passada, presente e futura) que participa da construção social do significado, dentro da rede complexa de interações e significações do circuito cultural.

Estimativas e antecipações

Nesse contexto, a análise do discurso de linha francesa sustenta que **emissor** e **receptor** não estão separados na produção do discurso e não atuam numa sequência serializada onde um fala e outro decodifica e responde. Os dois polos do circuito comunicativo estão conectados e atuando juntos no processo de significação, pois “o discurso é efeito de sentido entre locutores” (ORLANDI, 1999, p. 20). Assim, com relação às condições de produção do discurso, no **sentido estrito**, considera-se o público-alvo, o gênero-discursivo, os veículos de comunicação e outros aspectos que moldam a expressão linguística; e em **sentido amplo**, considera-se os fatores do contexto sócio-histórico e ideológico (ORLANDI, 1999, p. 28 a 29). Os sentidos, portanto, emergem das interações e conexões estabelecidas com outros discursos passados e futuros sem que nenhum deles represente o ponto de partida ou de chegada absoluto, mas sim um estado de processo discursivo mais amplo e contínuo. Ou, seja, pode-se dizer que “um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis” (ORLANDI, 1999, p. 37) o que implica num outro conceito fundamental que dirige argumentação do sujeito frente ao seu interlocutor: o mecanismo de antecipação.

A antecipação atua em qualquer modalidade discursiva (oral, textual, ordinária, acadêmica, artística, etc.) e quando aplicada à canção, especialmente na perspectiva do compositor, é um recurso fundamental para a garantia do controle de sua obra. Através da antecipação, o compositor prevê as possíveis interpretações e reações, ajustando suas escolhas linguísticas e temáticas, de acordo com o público (considerando a idade, classe social, época, local, ideologia, entre outros aspectos). O compositor atua também frente aos seus pares (músicos, intérpretes, outros compositores), bem como frente à indústria fonográfica e o senso comum de época e lugar. No entanto, o mecanismo da antecipação não é imune a falhas, pois as condições de produção oferecem surpresas que desafiam as expectativas prévias. A canção, como qualquer discurso, é possível de ressignificação pelo real da história e seus acasos. No mais das vezes, as obras artísticas refletem as circunstâncias sociopolíticas do momento de sua criação, de maneira que os eventos históricos

subsequentes podem impactar a interpretação de maneiras imprevistas, datando certos elementos no discurso e provocando anacronismos, na medida em que se tornam menos compreensíveis para as gerações futuras.

Uma abordagem complementar ao conceito de antecipação da análise do discurso é a ideia de quantificações subjetivas, que busca perscrutar as estimativas pessoais do compositor em seu processo criativo. Considerando a variabilidade do que denomina de “campo de oscilação cancial”, o pesquisador afirma que é muito comum que as categorias semânticas da relação melodia/letra (tematização, figurativização e passionalização) ascendam e declinem durante a canção, criando diferentes momentos de maior estabilização musical ou maior intenção de fala, bem como de arroubos de passionalidade: “Há sempre musicalização contracenando com oralização. Há sempre concentração [temática] contracenando com expansão [passional].” (TATIT, 2016, 166).

Um outro conceito que pode contribuir para um melhor entendimento da relação entre compositor, intérpretes e público na construção do significado é o de **ilusão enunciativa** (TATIT, 2016), que é resultado da aproximação entre “eu lírico” do texto e o “eu” do emissor (o cantor), causando ao público a percepção de que o artista fala de si e é a origem dos seus dizeres. Essa ilusão se apoia nas noções de **embreagem** – marcadores discursivos (pronomes, advérbios, flexões verbais) que sugerem que o eu que fala/canta é o mesmo eu do texto – e **debreagem** – marcadores que afastam essa associação. No entanto, o campo artístico performático da canção, com sua centralidade na voz, “jamais permite que o enunciado-canção se afaste do seu processo de enunciação” (TATIT, 2016, p. 130), fortalecendo o efeito da embragem até o ponto da ilusão enunciativa, que acontece quando “[...] o ouvinte vincula, quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz. [...] A melodia não permite que os temas sejam focalizados de maneira neutra sem envolvimento emocional. (TATIT, 2016, p. 130)”. É nesse ponto que a perspectiva fenomenológica da corporeidade parece indispensável.

Merleau-Ponty afirma que a fala é o núcleo básico da linguagem e sua natureza é a do gesto, ou seja, um ato de expressão do corpo que habita o espaço e o tempo e se expande por ele através dos sentidos. O entendimento vai de encontro à ideia de primazia do pensamento, que é entendido como um resumo da união das várias percepções do corpo (SEVERO, 2014, p. 74). A fala não é simplesmente um veículo para a transmissão de pensamentos preexistentes, mas sim um ato encarnado e situado no contexto do corpo que se expressa. Nessa abordagem, a linguagem é inseparável da experiência sensorial do corpo e a fala é concebida como uma manifestação genuína do ser no mundo. Jean-Jacques Courtine, estudioso das relações entre corpo e discurso, reconhece que de fato, os paradigmas inaugurais dos programas de estudo da linguagem, a partir do século XIX, excluíram a voz e o corpo humano do programa. No entanto, pondera que não há corpo fora da linguagem, visto que o corpo é o espaço de conversão do olhar em discurso, conversão do corpo “visto” em corpo “sabido” (COURTINE, 2023, p. 146). Ele constata que o corpo é ao mesmo tempo concebido **como** uma linguagem (porque se expressa) e **com** a linguagem (porque indispensável acompanhamento da fala). O filósofo Byung-Chul Han, por sua vez, afirma que “a voz que se absorve completamente no significado



é sem corpo, sem prazer, sem desejo” (HAN, 2022, p. 115a), pois a voz possui uma dimensão material-corporal que é a manifestação audível da língua. Ele chama atenção para o prazer do significante, que tem pouco a ver com o significado, pois se comunica corporalmente (HAN, 2022b, p. 93) e critica a arte que se reduz ao domínio do significado, perdendo a capacidade de seduzir e deleitar através do excesso do significante, através de um processo de desencantamento da linguagem que ignora os poemas enquanto cerimônias mágicas da linguagem.

Notas para uma análise do processo criativo da canção

*Um par de anéis*¹²⁶ é uma canção aos modos da intitulada MPB dos anos 70, cujo estilo mantém vínculos com a estética harmônica da bossa-nova, mas propõe letras com o espírito de crítica social e crônica de costumes. A começar pelo título, a imagem dos anéis sugere um pedido de casamento, onde o eu lírico propõe ao ser amado uma mudança de vida com promessa de felicidade idílica (“me dê a mão, venha dançar / deixa o meu passo te levar / para conhecer o mar”) e libertação do trabalho árduo (“dinheiro eu tenho algum / dá pra dois e um filho sem stress / aceita aqui um dos anéis”). Esse tipo de lirismo amoroso ancorado nos elementos da vida cotidiana é recorrente na música brasileira, tanto nas obras do período citado (em Chico Buarque, por exemplo), mas também em muitos sambas antigos da era do rádio. Um bom exemplo é *Escurinha*, de Geraldo Pereira, que em determinado trecho exibe a mesma tópica: “Sai disso, bobinha, aí nessa cozinha levando a pior / lá no morro eu te ponho no samba, te ensino a ser bamba, te faço a maior”. Em ambas, há a promessa dupla do alívio financeiro e do gozo, representados pela ideia do carnaval e do mar. A grande diferença entre as duas está no tom geral do discurso, pois o samba de Geraldo Pereira é sincopado e brejeiro, o que favorece o humor e a ironia como válvula de escape para possíveis tensões na recepção do discurso. *Um par de anéis* é um samba-canção lento com harmonia dissonante e acompanhamento que oscila entre a batida da bossa-nova e o dedilhado *ad libitum*. Sua atmosfera musical contrasta, em certos pontos, com aspectos de sua letra, como na imagem poética da bandeja com pastéis e quindins na cintura, que parece mais adequada em canções aceleradas e exaltantes, onde o ritmo musical predomina e o envolvimento passional é minimizado.

De fato, há vários exemplos de sambas alegres que tratam do ato de cozinhar e o relacionam, de alguma maneira, à figura feminina. Dentre eles, *A preta do acarajé*, de Dorival Caymmi, eternizada na voz de Carmem Miranda, representa uma pequena exceção digna de nota, pois possui uma introdução lenta na qual o canto denuncia o sofrimento do trabalho: “Dez horas da noite / na rua deserta / a preta mercando / parece um lamento”. Tais canções, porém, são obras das décadas de 30, 40 e 50. Elas carregam idiossincrasias do seu tempo, seja na temática, como nas expressões (“escurinha”, por exemplo) e, sobretudo, sujeitam a figura feminina segundo a ideologia dominante da sociedade patriarcal de sua época. A mesma coisa se dá em *Um par de anéis*, com a diferença de que se trata de uma canção do

¹²⁶ A escolha de uma canção antiga é estratégica para avaliar os efeitos do tempo histórico sobre a recepção do objeto artístico.

íncio dos anos 2000. Até o ano de sua primeira gravação, em 2009, não me lembro de refletir criticamente quanto ao tratamento da questão feminina em sua letra. Esse pensamento surge mais recentemente, provavelmente a partir de 2014, na medida em que as questões de gênero vieram ganhando espaço e passaram a incidir com maior força sobre os objetos artísticos. Até então, *Um par de anéis* representava apenas o desafio de inserir e equilibrar elementos do cotidiano de utilidade improvável em melodias passionais, como *Com açúcar, com afeto*, de Chico Buarque, que retrata uma mulher submissa esperando pelo marido. Esta canção, a propósito, foi motivo de uma recente polêmica em torno do anúncio do compositor de não a cantar mais, reconhecendo que a mesma não se alinha mais com os valores contemporâneos.¹²⁷ Essa mudança de olhares sobre a canção é resultado dos movimentos de ruptura no real da história agindo sobre o real da língua e provocando o efeito de polissemia (ORLANDI, 1999, p. 35), alterando a semântica do discurso, ainda que a estrutura material do enunciado linguístico permaneça. Fosse hoje o momento de criação, a capacidade de antecipação desse novo contexto possivelmente me levaria a resultado poético diferente, mesmo que a canção de ontem ainda me satisfaça esteticamente.

Aspectos estruturais da canção *Um par de anéis*

A letra de *Um par de anéis* inicia estabelecendo um tempo no passado para descrever uma personagem feminina. O violão arpeja *ad libitum* acordes do campo harmônico de Mi menor, ornamentados por notas de tensão (9, 7M e #11) que contribuem para uma atmosfera de emoção e expectativa. A melodia colabora com o tom pausado da argumentação, moldando-se às figuras da fala, como num recitativo de andamento lento, mas ao mesmo tempo oscila para o agudo e para o grave, movendo-se no âmbito das alturas por até uma oitava. O efeito semântico resultante disso, dentro do quadro das quantificações subjetivas, é explicado pela combinação de passionabilidade e figurativização, em detrimento da tematização (no caso, a clave rítmica do samba), que é minimizada. Em seguida, há uma pausa retórica sobre um acorde tenso de dominante (figura 1, compasso 7) que realiza uma cadência para a subdominante da tonalidade.

Figura 1 – compassos 1 a 8 de *Um par de anéis*.

The musical score consists of two staves of music. The top staff starts with a rest, followed by a measure of Em7(add9) with a 3 over the 7th note. The 7th note is followed by a Cmaj7. The 3rd note of the 2nd measure is followed by a B7(b13). The 4th note of the 3rd measure is followed by a Cmaj7(#11). The lyrics are: "A-que-les di - as que - ri - dinha Não fo - ram tão bons". The bottom staff starts with a rest, followed by a measure of Em(maj7) with a 3 over the 7th note. The 7th note is followed by an Am6. The 3rd note of the 2nd measure is followed by an Fmaj7(#11). The 4th note of the 3rd measure is followed by a B13(b9)/D#. The lyrics are: "Bons e - ram que eu me lem - bri teus do ci - nhos bo - los e bom - bons". Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated above the staff.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

¹²⁷ Vide a série documental “O canto livre de Nara Leão”, disponível no canal Globoplay.



No compasso 9 (figura 2), o acompanhamento rítmico se engaja na batida da bossa-nova e o canto é retomado, com a letra revelando que a figura feminina à qual se dirige o eu lírico é uma vendedora ambulante. Essa informação aparece em um segmento melódico que progride em ondas para o extremo agudo da canção, enquanto a harmonia, na subdominante, realiza um caminho de retorno à tonalidade conhecido como *backdoor progression* (figura 1 - compasso 9 a 13). Esse ponto de retorno ao acorde de Mi menor é aproveitado poeticamente pelos versos “mas deixa os teus quindins e afins / esquece dos pastéis”, que almejam dar um basta no sofrimento e anunciam o futuro próximo que será detalhado no clímax da canção:

Figura 2 – compassos 9 a 19 de *Um par de anéis*.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Ao mesmo tempo, a harmonia procura corresponder com esse anseio de ruptura através do acorde inesperado de Eb7M (figura 2 – compasso 15), iniciando um processo longo de modulação que só se resolverá plenamente 10 compassos adiante, mas que também serve para chamar a atenção para o verso que conclui a primeira parte da canção: “que eu tenho aqui um par de anéis”. Essa frase termina no que vem a ser a dominante da dominante da nova e definitiva tonalidade da canção: Sol menor. Note-se que, embora a música circundasse o centro de Mi menor, a primeira vez que a harmonia se utiliza de uma progressão do tipo ii - V é justamente para encaminhar a música para uma região tonal mais distante, como se a harmonia tivesse sido conscientemente elaborada para refletir o desejo de ruptura declarado na letra da canção. Então, a partir do compasso 17 (figura 1), o aspecto passional ganha o primeiro plano, por intermédio de notas longas na região aguda: “me dê a mão, venha dançar / deixa o meu passo te levar”. Ainda assim, o elemento figurativo não é abandonado. As figuras da fala continuam necessárias à argumentação, especialmente nos compassos 23 a 26 (figura 3), onde o canto parece afobado, com poucas pausas, com sílabas demais para encaixar nos compassos, mas cuja sensação é coerente com a letra, que finaliza: “já vamos indo, vamos indo...”.

Figura 3 – compassos 20 a 27 de *Um par de anéis*.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Pode-se dizer, então, que na melodia da canção, paixão e sonho são alimentados pelo aspecto passional e a realidade pelo figurativo. Desse modo, no início de *Um par de anéis*, a ênfase no contorno da fala e as imagens insólitas do cotidiano atrasam o investimento passional pleno da canção, pois na medida em que a emotividade é enfatizada pelos alongamentos vocais, palavras triviais como “quindins” e “pastéis” soam anticlimáticas no ambiente de lirismo amoroso. A promessa de felicidade não se descola facilmente do presente ordinário da vida do trabalho, mas a partir do compasso 18 (figura 3) a situação se inverte. As notas longas na região aguda, as imagens poéticas da dança e do mar, fortalecidas pela harmonia suspensa e dissonante, evidenciam o protagonismo do elemento passional.

Quando compus essa canção, ainda na época em que cursava a licenciatura em música, não tinha intimidade com a semiótica da canção e muito menos com a análise do discurso. Puxando pela memória, posso afirmar que a maioria dos aspectos apontados nesse texto eram apenas pálidas intuições que, de modo tácito, me guiaram as escolhas. Muitos anos depois, fico surpreso com ao menos um aspecto: perceber a intensidade com que a harmonia (muitas vezes relegadas a segundo plano em análises de melodia e letra) dessa canção contribui para o projeto narrativo dessa canção.



REFERÊNCIAS

- 1 A PRETA DO ACARAJÉ. **Dorival Caymmi (Composer)**. Carmen Miranda, Dorival Caymmi (Intérpretes, voz). Acompanhamento de Regional. Gravado em 27 fevereiro 1939. 25 cm.
- 2 COM AÇUCAR, COM AFETO. **Chico Buarque (Composer)**. Nara Leão (Intérprete, voz). Rio de Janeiro: RGE, 1967. LP. Gravada no álbum Vento de Maio.
- 3 COURTINE, Jean-Jacques. **Corpo e discurso** – Uma história de práticas de linguagem. Petrópolis: Vozes, 2023.
- 4 ESCURINHA. **Geraldo Pereira (Composer)**. Cartola (Intérprete, voz). Rio de Janeiro: RCA, 1977. LP. Gravada no álbum Verde que te quero rosa.
- 5 FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Setembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- 6 HANG, Byung-Chul. **Não-coisas** – Reviravoltas do mundo da vida. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.
- 7 HANG, Byung-Chul. **A expulsão do outro**: sociedade, percepção e comunicação hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.
- 8 ORLANDI, ENI P. **Análise de discurso** – Princípios & procedimentos. Campinas: Pontes Editores, 1999.
- 9 RIOM, Charlotte Caroline. **Roland Barthes**: A música como linguagem do corpo. Anais do SEFIM, v. 3, n. 3, 2017.
- 10 SEVERO, Daniel Cardoso. **Linguagem como expressão do corpo** – O significado do falante à luz da fenomenologia de Merleau-Ponty. Curitiba: Juruá Editora, 2014.
- 11 TATIT, Luiz. **O CANCIONISTA**: Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.
- 12 TATIT, Luiz. **Estimar canções**: Estimativas íntimas na formação do sentido. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.
- 13 TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

O autoconhecimento para o músico na performance

Karolina Santos de Lima

Universidade do Estado de Santa Catarina

karollimamusic@gmail.com

O autoconhecimento como um aprendizado para o músico em sua performance

O autoconhecimento tem origem antropológica, variando enormemente entre os in-divíduos em um âmbito, abrangendo manifestações com origem na inconsciência até domí-nios aprofundados, desenvolvidos deliberadamente. Portanto, é um traço cognitivo inerente a todos os seres humanos (e quiçá exclusivo da espécie). O autoconhecimento é desenvolvido por caminhos que vêm sendo explorados por diferentes culturas ao longo da história humana, com impactos tanto amplos como relacionados a especificidades como a performance de tarefas.

O autoconhecimento é um aprendizado a respeito de nós mesmos a partir de nossas experiências, vivencias e história de vida, e nos possibilita compreender e monitorar nossos comportamentos e acolher nossas emoções. Por meio dele desenvolvemos autoconsciência a respeito das causas que nos induzem a realizarmos determinados comportamentos que não nos agradam. Sendo assim, com o autoconhecimento teríamos benefícios emocionais e psi-cológicos, usando-o para reconhecer comportamentos que fazem bem ao nosso convívio pro-fissional, pessoal e a nós mesmos.

O músico enfrenta diferentes desafios ao longo de sua formação. Estudos mostram que durante a performance, por exemplo, muitos músicos expericienciam diferentes emoções e, em alguns casos, são prejudicados quando há excessos de preocupações, inseguranças, ansiedade e estresse. Esses estados emocionais podem causar problemas que comprometem a saúde psicológica e física do músico. A falta de apoio para suas performances resulta em diferentes dificuldades, carecendo de estratégias para desenvolver novos repertórios comportamentais que os auxiliem.

Apesar dos benefícios que estudos têm contribuído e agregado no bem-estar psico-lógico, emocional e comportamental dos músicos, o autoconhecimento carece de pesquisa e aplicação nesse âmbito. Portanto, o principal objetivo foi investigar as estratégias do autoconhecimento e relacioná-las aos músicos em uma de suas principais atividades: a performance.



Considera-se que o autoconhecimento pode trazer novas perspectivas para profissionais de diferentes áreas e para diferentes atividades. Estudos afirmam que a performance, enquanto resultado de uma ação que teve um período de estudo e que é apresentada para um público, tem sido uma atividade provocativa para muitos músicos e diferentes sensações e emoções são relatadas.

A exposição social que ocorre durante uma performance pode ser desafiadora. De acordo com pesquisas (Silva, 2020; Bichara; Vasques, 2016; Bastos, 2012), emoções como ansiedade, estresse e medo são comuns principalmente quando músicos estão iniciando suas atividades performáticas. Nesse contexto, é fundamental analisar as possíveis causas dos músicos se sentirem pressionados durante a performance.

O ensino e a formação musical, em determinadas instituições, abordam métodos de aprendizagem extremamente rigorosos e desequilibrados que desconsideram o gosto musical do aluno e sua criatividade ou disposição para compor. Muitos desses alunos, ao executar suas performances, sentem-se pressionados pois não tiveram o devido apoio psicológico, emocional e comportamental para lidar com as situações desafiadoras que podem ocorrer.

Psicólogos desenvolveram pesquisas com análises a partir dos sintomas fisiológicos ocorridos na performance - como suor excessivo, mãos trêmulas e perda de concentração - no intuito de definir a ansiedade na performance a partir das causas e condições que a produzem (Lehmann; Sloboda; Woody, 2007). Há casos em que pais e/ou professores são responsáveis por desencadear essas sensações nos músicos.

As emoções são provocadas por estímulos psicofisiológicos, sendo uma reação neural impossível de ser totalmente controlada. O que pode ser controlado é o comportamento do indivíduo, podendo ser usado para, por exemplo, amenizar ou acolher uma emoção. Porém, desenvolver esse controle requer dedicação, disponibilidade, aprendizado e prática contínua.

Diferentes estratégias para o repertório comportamental podem ser usadas na performance. Porém, cada músico tem suas limitações, dificuldades, experiências, aprendizados e histórias de vida únicas e particulares. Suas personalidades também podem influenciar na experiência do autoconhecimento na performance. Sendo assim, essas estratégias podem ou não funcionar. É fundamental o músico se observar e analisar buscando formas de progredir na performance por meio do monitoramento em seus comportamentos.

Estratégias de comportamentos para a performance

Juncos e Pona (2022) abordam estratégias para auxiliar o músico em sua performance, entre elas: atenção plena ao momento presente; aceitação e disposição para vivenciar sintomas de angústia; libertar-se de pensamentos negativos; cultivar um senso de observação de si mesmo para perceber melhor as

influências contextuais no próprio comportamento; identificar os valores pessoais; e verificar as ações comprometidas que refletem nos próprios valores.

Atenção plena significa “prestar atenção de uma maneira particular: de propósito ao momento presente e sem julgamentos” (Kabat-Zinn, 1994, p. 4). Dessa forma, para realizá-la devemos prestar atenção “propositadamente e intencionalmente”, sendo uma ferramenta usada para fortalecer e sustentar a atenção (Juncos; Pona, 2022, p. 44). Psicoterapeutas usam essa ferramenta para ajudar pacientes a reduzir sintomas de ansiedade, depressão, insônia, estresse e outros problemas de saúde.

Outra ferramenta apresentada por Juncos e Pona (2022) é a aceitação e disposição para vivenciar sintomas desconfortáveis. A maioria dos psicoterapeutas reconhecem “o papel disfuncional que a relutância emocional desempenha no desenvolvimento e manutenção do comportamento desordenado” (Juncos; Pona, 2022, p. 72), ou seja, tentar controlar as emoções desconfortáveis pode ser o problema e não a solução.

Outra estratégia de comportamento apresentada por Juncos e Pona (2022) é se liberar de pensamentos negativos. Ser afetado pelos próprios pensamentos é algo comum, sendo uma reatividade aprendida junto a eventos internos, como memórias, sensações, impulsos e emoções. Ao passarmos no processo de domínio dos próprios pensamentos negativos, alguns músicos tendem a se julgar e se culpar, prejudicando sua capacidade geral. É fundamental o músico “ser gentil com si mesmo” (idem, p. 110), decidindo como gostaria de responder aos seus próprios pensamentos, considerando que “quando a mente relaxa e gera novas associações para uma palavra perturbadora, ficamos menos influenciados com tal palavra” (idem).

Os autores também sugerem “cultivar um senso de observação de si mesmo para perceber melhor as influências contextuais no próprio comportamento” (idem, p. 8). Ao praticarmos auto-observações podemos nos conscientizar das causas que nos influenciaram a termos determinados comportamentos, visto que nossos comportamentos foram e são aprendidos em ambientes externos que frequentamos. Portanto, é crucial observar atentamente momentos específicos durante a vida que incentivaram a construir determinados comportamentos, no intuito de desenvolver um senso mais flexível da própria identidade, podendo “ajudar a superar as crenças limitantes sobre a identidade na música, facilitando o crescimento e melhorando a performance do músico” (idem, p. 144).

Identificar os próprios valores inclui reconhecer comportamentos tanto positivos quanto negativos. Uma técnica que pode ajudar é reenquadrar comportamentos tidos como negativos lembrando da qualidade positiva deles, aumentando a tolerância emocional a eles (idem). Sendo assim, ao sentir a presença de comportamentos negativos, o músico pode re-formular a maneira que os presencia.

Consequentemente, deve-se verificar as ações comprometidas que refletem os próprios valores. De acordo com Juncos e Pona (2022) o comportamento do músico deve ser auto-observado, verificando se está sendo influenciado por emoções ou pelos próprios valores. Nesse caso, torna-se inviável ter o senso de autoestima definido de forma muito restrita, como deixar sua identidade na música ser definida apenas por uma performance malsucedida.



Juncos e Pona (2022, p. 198) recomendam preservar a energia mental “agradecendo a sua mente ou tratando sua mente como uma entidade separada e descrevendo o que ela está fazendo”. Dessa forma, “rotular os pensamentos o ajuda a se libertar e se proteger de pensamentos indesejados à medida que eles ocorrem” (idem). Os autores complementam que “quando nos identificamos excessivamente com uma versão histórica de nós mesmos e luta-mos contra outras versões indesejadas de nós mesmos, sofremos e nossa capacidade de crescer diminui”. “Confiar em suas próprias histórias, para definir quem você é como músico, poderá limitar sua capacidade de crescimento” (idem). Criar e manter contato com seus va-lores poderá beneficiá-lo tanto na performance como em outras ocasiões durante a carreira musical.

Chaffin e Logan (2008) complementam com outras estratégias para a performance do músico. De acordo com os autores, durante o preparo de uma performance musical, o músico pode aperfeiçoar sua memória em seus estudos com o instrumento. Organizar a rotina de estudo para desenvolver a memória é uma forma de ajudá-lo e pode garantir segurança quando estiver no palco.

Greene (2002) apresenta outras habilidades que podem contribuir na performance, entre elas: determinação, equilíbrio e perspectiva mental, expectativa, abordagem emocional e resiliência. Em cada habilidade o autor apresenta estratégias para construir e aprimorar. Para a habilidade de determinação, o autor estabelece três parâmetros: a motivação in-trínseca, compromisso e vontade de ter sucesso. A motivação intrínseca mede o senso interno em relação à atividade buscando definir os objetivos. O compromisso é estabelecido de acordo com a prioridade que é estabelecida aos estudos, equilibrando com outros acontecimentos que podem intervir. Greene afirma que a habilidade de equilíbrio mental está relacionada a sua reação sob “pressão e sua capacidade de controlar seus níveis de energia” (2002, p. 31). Já a perspectiva mental requer um trabalho de autoconfiança, considerando refletir e analisar os próprios comportamentos.

A expectativa deve ser de acordo com o desenvolvimento e resultado do próprio es-tudo do músico, considerando suas limitações e quaisquer fatores que não dependem apenas de si. É inviável ter excesso de expectativa em, por exemplo, uma competição, pois o resultado é incerto e não depende apenas de si. Nesse caso, deve-se ter a consciência de uma possível desclassificação e elaborar um segundo plano, ou seja, não depender totalmente de apenas uma competição.

Outra habilidade apresentada por Greene (2002) é a abordagem emocional. Nela o autor explora a disposição que o músico tem de se arriscar, bem como suas preocupações “sobre a possibilidade de falhar e os medos em relação ao sucesso” (Greene, 2002, p. 60). O autor complementa que ter coragem em situações de alta pressão é a melhor opção de autoajuda, porém o medo tem sido fortemente influenciado na sociedade atual e “carregamos con-sigo muitos medos desnecessários” (Greene, 2002, p. 62). Portanto, antes de uma performance é necessário comprometimento, independentemente da situação que poderá ocorrer, e consideração à própria experiência (Greene, 2002).

Na psicologia, resiliência pode ser entendida como a capacidade de se adaptar em situações difíceis. Greene (2002, p. 85) segue essa abordagem complementando com três parâmetros: “capacidade de deixar as coisas acontecerem sob pressão em vez de tentar forçá-las, de padrões de respostas em circunstâncias adversas e de tempo para se recuperar de eventos infelizes”. O autor afirma que os músicos são capazes de ter e manter essas habilidades e que ambas são necessárias para aprimorar a performance.

Carney e colaboradores (2010) apresentam outra estratégia que pode ajudar o músico: o poder da postura (*power poses*). Nessa ferramenta o músico intencionalmente muda sua expressão corporal mesmo quando estiver em um momento difícil e desafiador, fazendo expressões de autoconfiança e determinação com posturas de autoridade e poder. Por meio dessas posturas, o músico poderá se conscientizar da situação conseguindo, por meio de auto-controle físico e comportamental, auxiliar seu próprio estado emocional.

Apesar dos benefícios que as habilidades e estratégias apresentadas até aqui podem proporcionar aos músicos, ressalta-se que não é definitivo que irá funcionar com todos pois, ao envolver seres humanos em pesquisas, os resultados tendem a ser relativos. Portanto, quando a saúde do músico estiver sendo prejudicada e que soluções (como apresentadas nessa pesquisa) não lhe auxilie, recomenda-se o acompanhamento de um profissional específico para a situação em que se enquadra(r).

Resultados e considerações

Ser músico transcende o ato de fazer música. Ao escolher a prática da performance, diferentes fatores tendem a estar relacionados, os quais envolvem questões sociais e disciplinares estruturadas na sociedade há muito tempo e que podem ser os devidos motivos de músicos terem sensações e emoções que podem prejudicar sua performance. Reconhecer esses fatores é fundamental para compreender os próprios comportamentos durante essa atividade, tornando necessário se conscientizar tanto dos próprios pensamentos quanto do repertório comportamental.

No intuito de proporcionar novos aprendizados e apresentar habilidades que podem contribuir para o músico em sua performance, no presente estudo o autoconhecimento foi abordado junto com seus conceitos e estratégias para relacioná-lo ao contexto performático do músico. Estratégias para o repertório comportamental foram apresentadas nesta pesquisa, entre elas: atenção plena ao momento presente; aceitação e disposição para vivenciar sintomas de angústia; libertar-se de pensamentos negativos; cultivar um senso de observação de si mesmo; identificar os valores pessoais; verificar as ações comprometidas que refletem nos próprios valores; aperfeiçoamento e treinamento da memória; expressão corporal e postura; determinação, equilíbrio e perspectiva mental; abordagem emocional; expectativa; e resiliência.



Apesar dessas habilidades terem proporcionado resultados satisfatórios para muitos músicos, ressalta-se que não é concreto e definitivo que irá funcionar com todos, visto que cada um tem suas limitações, personalidades, experiências e aprendizados que podem inter-ferir ou facilitar o desenvolvimento dessas habilidades.

Contudo, autoconhecer-se é fundamental para qualquer indivíduo que deseja progredir em sua vida pessoal e profissional, pois desenvolvemos auto-observação e autoconsciência de nossas atitudes e comportamentos, buscando compreendê-los a partir de nossas aprendizagens e experiências desenvolvendo repertórios comportamentais que contribuam no nosso desempenho.

Os resultados indicam que o autoconhecimento, assim como tem contribuído com indivíduos em diferentes contextos, também pode contribuir com o músico no âmbito da performance, tendo-se em vista que por meio dele podemos corrigir e aprimorar nossos comportamentos indesejados e compreender as prováveis causas que nos condicionaram a tê-los.

Por meio de uma revisão de escopo sistemática, verificou-se que bibliografias que concernem autoconhecimento, músico e performance ainda são escassas. Portanto, sugere-se o prosseguimento de mais pesquisas nesse âmbito, aplicando o autoconhecimento em diferentes contextos que músicos se enquadram.

Referências

- 1 BASTOS, Elaine Tainá de Azevedo. **Ansiedade em performance musical:** investigação e análise da realidade dos alunos de música da Universidade de Paraíba. João Pessoa, 2012. 94 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.
- 2 BICHARA, Marcos José; VASQUES, Letícia Veiga. **A influência do fator emocional durante a performance do músico.** Repositório UNIS, Varginha, 2016.
- 3 CARNEY, Dana R.; CUDDY, Amy J. C.; YAP, Andy J. **Power Posing:** Brief Nonverbal Dis-plays Affect Neuroendocrine Levels and Risk Tolerance. *Psychological Science*, v. 21, n. 10, p. 1363-1368, 2010.
- 4 CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher. **Practicing perfection:** how concert soloists prepare for performance. *Avanços na Psicologia Cognitiva*, v. 2, n. 3, p. 115-142, 2008.
- 5 GREENE, Don. **Performance success:** performing your best under pressure. Abingdon: Routledge. 2002.
- 6 JUNCOS, David G.; PONA, Elvire de Paiva. **ACT for Musicians:** a guide for using acceptan-ce and commitment training to enhance performance, overcome performance anxiety, and improve well being. Irvine: Universal Publishers, 2022.
- 7 KABAT-ZINN, Jon. **Onde quer que você vá, lá está você:** meditação mindfulness na vida cotidiana. Nova York: Hipérion, 1994.
- 8 LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. **Psychology for musici-ans:** understanding and acquiring the skills. Nova York: Oxford University Press, 2007.
- 9 SILVA, Catarina de Andrade. **Psicologia da Performance:** contributos para a sua introdução no currículo do ensino artístico especializado de música em Portugal. Aveiro, 2020. 376 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Uni-versidade de Aveiro, Aveiro, 2020.



O TDAH e a prática musical: efeitos no comportamento e nas estruturas cerebrais

Liliane Maria Dias

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP
liliane.dias@unesp.br

Problema/questão

O TDAH – Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade – é um transtorno do neurodesenvolvimento que afeta as funções cognitivas e executivas, devido ao déficit na atenção e na hiperatividade (Coelho *et al*, 2010; López-López, Poch-Olivé, López-Pisón & Cardo-Jalón, 2019). A experiência didática de violino da pesquisadora com esse público levantou a questão se há relação entre o desenvolvimento musical desses alunos com a mudança comportamental e a superação de dificuldades motoras, melhora de percepção auditiva, concentração e motivação. Propusemos essa pesquisa a fim compreender se a prática musical pode causar efeitos no comportamento e nas estruturas cerebrais das pessoas com esse transtorno.

Objetivos

O objetivo dessa pesquisa em andamento é identificar se estudar um instrumento musical pode afetar as estruturas cerebrais e os comportamentos em alunos com TDAH.

Método (sómente pesquisa empírica)

Para alcançar nosso objetivo, usaremos como metodologia a revisão de literatura crítica.

Resultados e/ou Principais contribuições

A bibliografia encontrada a partir de repositórios, sites de busca e em revistas científicas, mostrou que a maior parte dessas publicações estão voltadas ao estudo da musicoterapia aplicada ao público com TDAH (33%). Em contrapartida, identificamos que há poucas pesquisas voltadas à interação entre prática musical e esse público (13%). Desse pequeno número, apenas 9 pesquisas (Mullins, 2017; Santos, Paiva, Freitas & Silva, 2012; Paiva, 2013; Hansen, 2012; Groß *et al*, 2022; Seither-Preisler, Parncutt & Schneider, 2014; Kru-dhnark, 2012; Serrano, Cáceres, Amate & Mena-Guacas, 2022; Anand, 2022) cumpriram com os critérios de seleção

e seguirão para uma análise mais profunda. Apresentaremos as análises realizadas até o presente momento. Ressalta-se que há poucas publicações em revis-tas de música com o tema prática musical e TDAH. Além disso, a maioria desse material se encontra em língua estrangeira e em revistas científicas, principalmente da área médica.

Conclusões e/ou Implicações

Das 9 pesquisas selecionadas, três análises foram realizadas até o presente momento: Santos et al (2012) que examinou os efeitos no comportamento e no desenvolvimento musical em pessoas com Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH); Paiva (2013), que buscou identificar como a metodologia de ensino do violoncelo poderia contribuir com a aprendizagem musical de crianças e adolescentes com e sem transtornos do desenvolvimento e dificuldades de aprendizagem; e Mullins (2017), que realizou um survey aplicado a professores particulares de piano com o objetivo de identificar quais impactos poderiam afetar o comportamento de alunos com TDAH em aulas individuais de piano. As pesquisas realizadas por Santos et al (2012) e Paiva (2013) apresentaram problemas metodológicos e nas análises dos dados, comprometendo conclusões sobre os efeitos esperados. A pesquisa de Mullins (2017), por outro lado, teve número amostral baixo, não sendo capaz de mostrar tamanho de efeito significante. Apesar desse estudo não ser capaz de definir uma relação de causa e efeito, traz contribuições importantes para a reflexão sobre o tema.

Palavras-chave: Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade, TDAH, prática musical, comportamentos, estruturas cerebrais



Referências

- 1 Anand, A. (2022). **The potential of music training to improve attentional control and inhibitory control in children with ADHD.** EFPSA, 13 (1), 117-127.
- 2 Cobos-Sanchiz, D., López-Meneses, E., Jaén-Martínez, A., Martín-Padilla, A., Molina-Garcia, L. (2022). **Educación y sociedad:** pensamiento e innovación para la transformación social. In Serrano, A. V., Cáceres, R. G., Amate, J. J. S., Mena-Guacas, A. F. (2022). Estrategias de respuesta educativa al TDAH en los conservatorios de música. (pp. 1318-1328). Madrid: Dikinson S. L.
- 3 Coelho, L.; Chaves, E; Vasconcelos, S.; Fontales, M.; Sousa, F.; Viana, G. (2010) **Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH) na criança:** aspectos neuro-biológicos, diagnóstico e conduta terapêutica. Acta Med Port, 23(4), 689-696.
- 4 Groß, C., Serrallach, B. L., Möhler, E., Pousson, J. E., Schneider, P., Christiner, M., Bernhofs, V. (2022, janeiro). **Musical performance in adolescents with ADHD, ADD, and Dyslexia** – behavioral and neurophysiological aspects. Brain Science, 12(127), 1-23.
- 5 Hansen, B. L. (2012). **Experience of three students with ADHD in the middle school band ensemble.** (Dissertation of the doctor). Boston University. Boston.
- 6 Krudhnark, S. (2012) **The effect of receptive versus expressive music experiences on hyperactive behavior of Thai children with Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD).** (Thesis of the Master's degree). University of Western Sydney. Australia.
- 7 López-López, A.; Poch-Olivé, M. L.; López-Pisón, J.; Cardo-Jalón, E. (2019). **Tratamiento del Trastorno por Déficit de Atención con Hiperactividad en la práctica clínica habitual:** estudio retrospectivo. Medicina, 79, 68-71.
- 8 Mullins, W. D. (2017). **A survey of piano teachers whose students have ADHD:** their training, experience, and best practices. (Dissertation). Ohio State University. Ohio.
- 9 Paiva, A. C. (2013). **Educação musical no Programa Cordas da Amazônia:** descrição analítica dos procedimentos metodológicos das turmas de violoncelo. (Dissertação de mestrado). Instituto de Ciências da Arte. Universidade Federal do Pará. Belém.
- 10 Santos, J. P. N; Paiva, A. C. C; Freitas, A. D; Silva, S. S. C. (2012). **Educação musical e TDAH:** um estudo de caso realizado no Programa Cordas da Amazônia. In XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM (p. 925-932). João Pessoa, Brasil.
- 11 Seither-Preisler, A.; Parncutt, R.; Schneider, P. (2014, agosto). **Size and synchronization of auditory cortex promotes musical, literacy, and attentional skills in children.** Journal Neuroscience, 34(33), 10937-10949.

O violão na música de câmara: interações dialógicas a partir de M. Bakhtin

Rafael Pedrosa Salgado
UFMS\UDESC
rafaelsalgado@hotmail.com

Introdução

Nos últimos anos, as principais atividades musicais deste pesquisador e violonista têm se concentrado em grupos de música de câmara. A vivência e experiência musical gera-ram perguntas sobre a performance musical, que, no nosso entendimento, afetam a prática e a expressividade do violonista. Este trabalho busca responder a essas inquietações emergentes da prática em câmara sob a perspectiva do violonista.

Reflexões sobre essa prática em conjunto revelaram inconsistências em questões técnicas e musicais, como sincronia entre instrumentos, timbre, afinação e equilíbrio das partes. Essas questões não respondem satisfatoriamente às inquietações expressivas que surgem na interação entre músicos e seus instrumentos. Pode-se questionar: um grupo em perfeita sincronia consegue expressar plenamente o significado do texto musical? E um grupo com timbres harmoniosamente coesos é verdadeiramente convincente em termos de expressividade?

Parâmetros como precisão, sincronia e sonoridade equilibrada são importantes, mas não garantem expressividade musical. Há repertórios onde a falta de sincronia ou a ausência de timbragem é central para a expressividade. Para responder a essas indagações, utilizamos o conceito de dialogismo de M. Bakhtin, que se dedicou a esclarecer a relação entre enunciados e suas interações dialógicas. Aplicamos essa perspectiva às interações em música de câmara.

Os objetivos deste trabalho são: conectar, por meio de pesquisa interdisciplinar, os conceitos de polifonia dialógica de Bakhtin à música de câmara; analisar obras de câmara com violão à luz desses conceitos; e identificar estratégias adotadas por violonistas para promover interações expressivas e coesas em grupos de câmara.

Propomos uma análise de performance utilizando as três modalidades de interação que Bakhtin propõe na literatura, aplicadas à música de câmara: 1) Hibridização (Assimilação); 2) Interação das linguagens (Interiluminação - bivocalidade); e 3) Diálogos puros da linguagem (Confrontação - justaposição) (BAKHTIN, 2015, p. 156). Analisaremos performances e relações dialógicas de duas obras de câmara com violão: Toccata Polkeada (2023) de Cyro Delvizio, originalmente para quarteto de violões, e Na-Yucat VI (2018) de Roberto Victorio, para violão e



violoncelo. Como resultado dessa análise, pretendemos discutir reflexões sobre a realização musical desses grupos distintos, a partir do conceito bakhtiniano de dialogismo.

Dimensões dialógicas em música de câmara a partir de Bakhtin

Para orientar essa tarefa, recorremos ao conceito de polifonia literária do crítico M. Bakhtin, especialmente nas obras “Problemas da Obra de Dostoievski” (1929) e “Problemas da Poética de Dostoievski” (1963), revisada pelo próprio autor. Bakhtin explora a polifonia nos romances de Fiódor M. Dostoievski, onde autor, narrador e personagens dialogam de forma autônoma.

No prefácio da obra de 1963, Sheila Grillo explica: “A atividade estética criativa resulta da relação do autor criador com seus personagens, sendo este um dos aspectos centrais do conceito de polifonia” (GRILLO, 2022, prefácio, p. 15). Paulo Bezerra acrescenta que essa independência das consciências permite às personagens de Dostoievski até rebelarem-se contra seu criador (BEZERRA, 2022, p. X).

Bezerra afirma que em Dostoievski, a representação das personagens não se limita à consciência de um único indivíduo, mas à interação de muitas consciências plurais, cada uma com seus valores, que dialogam entre si e preenchem as lacunas deixadas por seus interlocutores. Essas consciências não se tornam meros objetos dos discursos alheios, incluindo o do autor, gerando o “grande diálogo do romance” (BEZERRA, 2022, p. X).

Para Bakhtin, o diálogo é fundamental, pois a relação entre ideias personalizadas gera uma coexistência dialógica num mundo dinâmico e em constante conflito. Sheila Grillo discorre sobre a teoria do dialogismo, afirmando que as relações entre autor, narrador e personagens derivam da visão do ser humano como autoconsciente, autodeterminado, livre e inconcluso. Ela complementa: “Na teoria bakhtiniana, o diálogo de Dostoievski caracteriza-se pela coexistência de ideias encarnadas, personalistas, que são vozes pessoais e sociais em interação” (GRILLO, 2022, p. 38-39).

A autora discorre sobre um olhar próprio de Bakhtin na relação da teoria do diálogo com a polifonia:

...a polifonia e as relações dialógicas, que procuram dar conta da possibilidade de uma convivência tensa de ideias personalizadas em meio ao conflito de visões de mundo. ... o conceito de polifonia bakhtiniano é elaborado para compreender um mundo em constante transformação, plural, inconcluso, repleto de singularidades em diálogo entre si, que lembra muito as formulações do psicanalista brasileiro Jorge Forbes (2012). (Ibidem, p. 44).

Neste trabalho, transpondo os conceitos bakhtinianos de enunciados, polifonia e relações dialógicas para o contexto da música de câmara, estabelecemos uma relação direta entre autor e compositor, e entre personagens e intérpretes/performers. Nessa interação dialógica, tanto compositor quanto intérpretes têm enunciados autossuficientes e conscientes. Bakhtin afirma: “A multiplicidade de vozes

e consciências autônomas e imiscíveis, a polifonia autêntica de vozes plenivalente, é efetivamente a particularidade fundamental dos romances de Dostoievski" (BAKHTIN, 2022, p. 56-57). Ele complementa: "é justamente uma multiplicidade de consciências com direitos iguais e seus mundos que se reúnem aqui, conservando sua imiscibilidade de um certo acontecimento\coexistência" (Ibidem).

Mesmo com instrumentos harmônicos como piano ou violão, que possibilitam enunciados polifônicos, destacamos que é possível uma multiplicidade de vozes internas numa obra solo, caracterizando vozes independentes e conscientes em diálogo interno.

Paulo Bezerra (2022) esclarece que, para Bakhtin, o enfoque dialógico e polifônico de Dostoievski incide sobre personagens que se recusam a ser objetificados, revelando-se na forma livre do diálogo tu-eu. O autor se envolve no diálogo, em igualdade com as personagens, atuando como uma "correia de transmissão" entre o diálogo ideal na obra e o diálogo real da realidade (Bezerra, 2022, p. XI).

Esta autonomia das consciências na música de câmara segue a mesma lógica. Os intérpretes têm enunciados autossuficientes e conscientes, interagindo tanto com o compositor e sua obra musical quanto com outros músicos do grupo. Substituindo o "herói" do romance literário pelo performer/intérprete, e o "autor" pelo compositor, compreendemos melhor essa relação dialógica.

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2022, p. 5).

A construção de uma performance depende de vários fatores, como o processo formativo e a experiência musical de cada indivíduo, ou seja, seus enunciados anteriores. Se ignorarmos a autonomia dos intérpretes e seguirmos apenas a vontade unilateral do compositor, teremos um discurso musical monológico. Bakhtin afirma: "Para ele (Dostoievski), cada opinião se torna efetivamente um ser vivo, inseparável da voz humana encarnada. Quando introduzida em um contexto sistemático e monológico, ele deixa de ser o que era" (BAKHTIN, p. 73). Ele enfatiza a importância da pluralidade de consciências na criação artística: "A tarefa de Dostoievski é realizar, a partir de materiais heterogêneos, uma criação artística una e integral" (BAKHTIN, p. 69-70).

Na música de câmara, uma relação dialógica onde todos se manifestam de maneira equivalente é sempre benéfica para o discurso musical. Dependendo do repertório e do compositor, essa relação pode mudar, mas o diálogo sempre ocorre de maneira plena. Bakhtin indica que o personagem é agente do discurso, não mero objeto do autor. Assim, o intérprete não é mero objeto do compositor: "O autor não



fala do herói, mas com o herói” (BAKHTIN, p. 72). Da mesma forma, o compositor dialoga com o performer.

Apesar da autonomia dos intérpretes, o compositor idealiza o resultado musical. Bakhtin descreve essa relação autor-herói, destacando a liberdade do personagem dentro da ideia do criador.

Desse modo, a liberdade do herói é um momento da ideia do autor. A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto palavra do outro, enquanto palavra do próprio herói. Como consequência, desprende-se não da ideia do autor, mas apenas do seu campo de visão monológico. Mas é justamente a destruição desse campo de visão que entra na ideia de Dostoevski. (BAKHTIN, 2022, p. 74).

Bakhtin (2022) enfatiza que, na relação entre o autor do romance polifônico e suas personagens, não se requer uma renúncia completa de si mesmo ou de sua consciência. Pelo contrário, é necessária uma ampliação incomum, um aprofundamento e uma reconstrução dessa consciência para que ela possa abranger as consciências plenamente válidas dos outros (2022, p. 78).

Sendo assim, a visão sobre o conteúdo musical do compositor e suas intenções criativas, aliados com a autonomia dos performers\intérpretes sobre a obra do criador estão em constante diálogo, a cada indivíduo com suas “verdades” plenamente válidas de consciência em interação na construção de uma interpretação.

Para analisar diferentes formações camerísticas (polifonia ou heterodíscursos), utilizamos as três categorias dialógicas de Bakhtin: 1) hibridização das linguagens; 2) interação dialógica das linguagens (interiluminação); e 3) diálogos puros de linguagens (confrontação) (BAKHTIN, 2015, p. 156).

Bakhtin define hibridização como “a mistura de duas linguagens sociais no âmbito de um enunciado” (BAKHTIN, 2015, p. 156). Na música de câmara, isso ocorre na composição, onde o compositor incorpora elementos de outra consciência expressiva. Por exemplo, em *Toccata Polkeada* para quarteto de violões, elementos da polca paraguaia são hibridizados. A hibridização também se dá no encontro de diferentes consciências instrumentais, como na interação entre violão e violoncelo. A Interiluminação descreve a atualização de uma linguagem à luz de outra (BAKHTIN, 2015, p. 160). Na música, isso pode ser visto quando um enunciado musical é transferido de um instrumento para outro, não como mera imitação, mas como estilização expressiva. Por exemplo, uma frase musical passada do violoncelo ao violão ilumina e estiliza o enunciado original. A Confrontação dialógica destaca os limites das linguagens e cria um diálogo profundo e contraditório (BAKHTIN, 2015, p. 163). Na música de câmara, isso ocorre quando diferentes sonoridades e técnicas dialogam e se completam expressivamente. Por exemplo, instrumentos com articulações distintas interagem para formar um amálgama expressivo. Essas categorias serão ilustradas com análises de duas peças em câmara com violão, aplicando os conceitos mencionados.

Uma análise de performance a partir das categorias de bakhtinianas

A partir dos conceitos apresentados anteriormente, à luz dos conceitos mencionados anteriormente, ilustramos com exemplos duas peças em câmara com violão. A primeira apresentamos trechos da obra *Toccata Polkeada* de Cyro Delvizio para quartet de violões.

No trecho a seguir temos na Fig. 1 exemplo de interiluminação entre os violões. Logo após uma introdução o violão 4 (vl4) faz um motivo rítmico, e em seguida o violão 1 (vl1) repete. Na sequência os violões 2 e 3 (vl2 e vl3) têm esse papel de manter esse ritmo constante por um certo tempo. Nesse início o vl4 se torna a referência desse elemento rítmico que os outros violões irão se basear para dar sequência. A partir da escolha de como o vl4 fará esse movimento - seja pela dinâmica, pela articulação, ou outras - os outros violões terão uma atitude responsiva à primeira, que pode ser de imitação em todos os seus parâmetros musicais e instrumentais, ou de modificação de todos ou alguns desses elementos. Nesse sentido esse interiluminação é uma atualização de um enunciado a outro, que passa a incorporar e corporificar o primeiro enunciado, e que não apenas imita seu enunciado, mas cria ressonâncias e a ilumina numa nova consciência estilizada.

Fig. 1: Compassos 19 – 25 da obra *Toccata Polkeada* de Cyro Delvizio



Fonte: PRÓPRIO AUTOR (2024)

Na Fig. 2 temos duas modalidades de interação ocorrendo simultaneamente. A primeira é igual a citada no exemplo anterior em que vl2 e vl3 fazem um movimento rítmico em sincronia. Já os vl1 e vl4 também estão numa interação de interiluminação em que ambos fazem um gesto musical em harmônicos tocados de forma percussiva no braço do violão. Nos compassos 23 e 24 a célula rítmica predominante é binário simples, e nos compassos 25 e 26, binário composto. Os vl1 e vl4 intercalam os toques, e a partir do primeiro, o outro estabelece um parâmetro para sua decisão de performance onde esse diálogo é estabelecido.

Quando juntamos os dois movimentos simultaneamente, em que vl2 e vl3 realizam um movimento rítmico de acompanhamento, e os vl1 e vl4 de harmônicos percutidos, temos uma forma de interação dialógica de confrontação. Essa contraposição de diálogos, nesse caso de elementos técnicos distintos, geram uma “coexistência e a formação estão fundidas numa indissolúvel unidade concreta da diversidade contraditória e heterodiscursiva” (BAKHTIN, 2015, p.164)



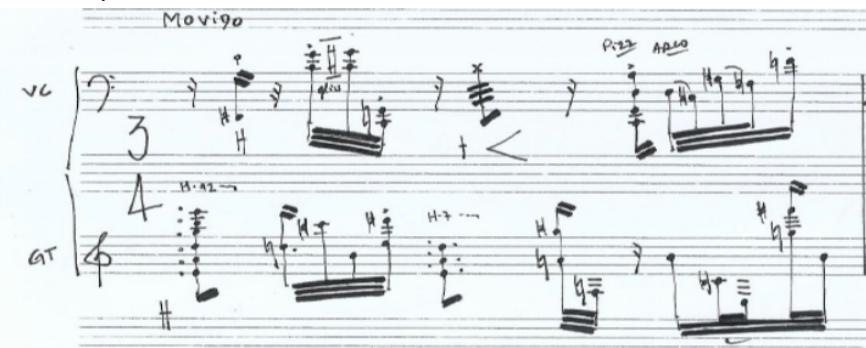
Fig. 2: Compassos 22 – 26 da obra Toccata Polkeada de Cyro Delvizio



Fonte: PRÓPRIO AUTOR (2024)

A seguir abordamos o 2º movimento da obra *Na-Yucat* de Roberto Vitorio para violão e violoncelo. Na fig. 3, circulado em verde, temos o primeiro compasso do 2º movimento em que o primeiro acorde em harmônico realizado pelo violão é imediatamente respondido pelo violoncelo em *pizzicato*. Aqui temos uma forma de hibridização onde o movimento em acorde em harmonico do violão é resignificado pelo violoncelo, e esse gesto em *pizzicato* do violoncelo remete ao gesto anterior do violão, conforme Bakhtin (2015) discorre como um enunciado atualizado em decorrência de outro enunciado. Na sequência, destacado em vermelho temos interiluminação onde os dois instrumentos realizam um mesmo gesto musical simultaneamente.

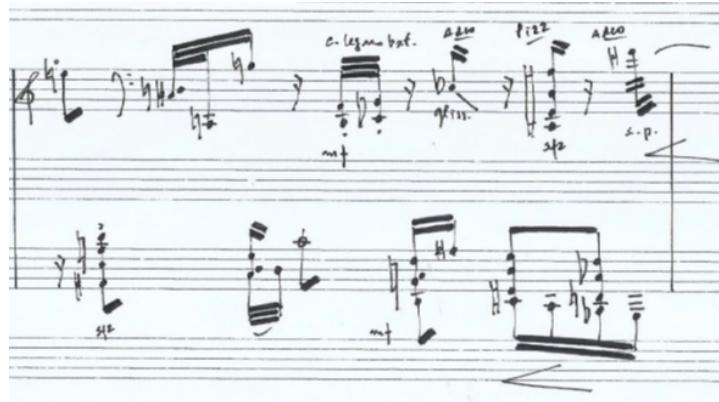
Fig. 3: Compasso 1 do 2º movimento da obra *Na-Yucat* de Roberto Vitorio



Fonte: PRÓPRIO AUTOR (2024)

Na Fig. 4 a seguir temos em destaque em azul uma confrontação onde o violão faz um movimento em arpejos, e intercalado, o violoncelo faz movimentos com articulações distintas com notas com arco em *staccato*, acorde em *pizzicato*, em por fim nota em arco.

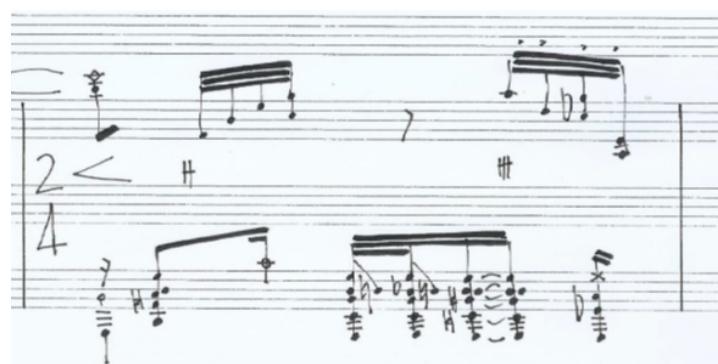
Fig. 4: Compasso 4 do 2º movimento da obra *Na-Yucat* de Roberto Victorio



Fonte: PRÓPRIO AUTOR (2024)

Na Fig. 5 temos destacado em vermelho uma interiluminação em que o violão realiza um movimento de acorde em *rasgueado* e, em seguida, o violoncelo responde em um movimento contrário em *staccato* que remete ao que foi realizado pelo violão.

Fig. 5: Compasso 4 do 2º movimento da obra *Na-Yucat* de Roberto Victorio



Fonte: PRÓPRIO AUTOR (2024)

Conclusão

Neste trabalho abordamos uma perspectiva reflexiva da interação expressiva na música de câmara, utilizando como fundamento teórico os conceitos de dialogismo do filósofo e linguista Mikhail Bakhtin.

O estudo utiliza as três modalidades de interações dialógicas propostas por Bakhtin – hibridização, interiluminação e confrontação – para analisar performances de música de câmara com violão. As análise das obras *Toccata Polkeada* de Cyro Delvizio e *Na-Yucat VI* de Roberto Victorio, demonstram como essas interações dialógicas se manifestam na prática musical, revelando que uma relação dialógica onde todos os agentes se manifestam de maneira equivalente pode enriquecer a expressividade e a coesão da performance musical.



Ao transpor os conceitos de polifonia e dialogismo de Bakhtin para a música de câmara, a pesquisa mostra que a autonomia e a independência das consciências dos intérpretes, em diálogo constante com o compositor e entre si, são fundamentais para uma interpretação musical plena e expressiva. Através dessa abordagem, colocamos em destaque que a expressividade na música não reside apenas na precisão técnica e na sincronia, mas na capacidade de estabelecer diálogos significativos e autônomos entre as diferentes vozes.

Referências

- 1 BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira]. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 2 BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2022.
- 3 BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da obra de Dostoievski**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2022.
- 4 BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I**: A estilística. Tradução de Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

Fonte musicográfica (partitura) não publicada

- 5 DELVIZIO, Cyro. **Toccata Polkeada**; formação quartet de violões. Rio de Janeiro, 2023. Partitura manuscrita. 12 páginas.
- 6 VICTORIO, Roberto. **Na-Yucat VI; duo violão** - violoncelo. Cuiabá, 2018. Partitura manuscrita. 21 páginas.



Perspectivas para a performance musical a partir de Paul Ricoeur: os processos narrativos e o tempo

Caio Cezar Braga Bressan

PPGEL/Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

caio.cbbressan@gmail.com

William Teixeira

PPGEL/ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

william.teixeira@ufms.br

Introdução

As teorias narrativas podem ser utilizadas para compreender ou auxiliar na criação de sentido do discurso de uma obra musical. Sabemos, portanto, que esse discurso não é construído primordialmente a partir de uma causalidade, sendo que as unidades de sentido figuradas podem expressar uma estrutura com diversas formas de se desenvolver, sem necessariamente seguir uma lógica que se entrelace a uma trama previamente compreendida.

Para compreender os processos narrativos em música, por meio da construção do discurso musical dialogando com as experiências do intérprete, questionamos se é possível a partir da hermenêutica de Paul Ricoeur traçar uma discussão que possa subsidiar o ato interpretativo e performático. São os “atos como falar, fazer e narrar, de forma ética e moral, que mostram por meio de múltiplas maneiras como o sujeito manifesta o seu ser (PREVEDELLO, 2022, p. 66).

Dentro do círculo entre narrativa e temporalidade, recorreremos às três mimeses desenvolvidas por Paul Ricoeur no primeiro tomo de *Tempo e Narrativa* para subsidiar a aplicação da teoria na música. É importante ressaltar que o autor apoia as questões do tempo no livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho, enquanto a narrativa a partir da mimese e a intriga (termo utilizado de acordo com o conceito de *mythos*) na *Poética* de Aristóteles. A característica da *mimesis* não se dá apenas pela imitação, mas sim, pela figuração, demonstrando que, de certa maneira, nós temos uma forma de figurar a realidade.

Este texto é configurado em três partes, sendo que na primeira serão apresentados brevemente os conceitos e problemas preliminares da mimese e o tempo em Aristóteles, além do tempo em Santo Agostinho de forma a direcionar para a narrativa em Paul Ricoeur. Em seguida apresentaremos o desenvolvimento da tríplice *mimesis* como figuração, configuração e refiguração da obra, e, em seguida, as implicações do narrado e a relação com a interpretação na música.

Esperamos com essa pesquisa abrir uma nova reflexão dos desdobramentos da teoria narrativa, especialmente em Paul Ricoeur, na interpretação musical, de forma a auxiliar nos processos de compreensão da *performance* e assim, buscar uma execução pertinente a expressividade do sujeito, sem descharacterizar a possível obra.

Poética e Confissões: sobre a narrativa e o tempo

A tese central de Paul Ricoeur em seu livro *Tempo e Narrativa*, dividido em três tomos, é desenvolvida a partir da relação circular entre o tempo segundo Santo Agostinho no seu XI livro das confissões e da narrativa segundo Aristóteles em seus escritos denominados Poética. O desenvolvimento feito com as duas aspirações filosóficas resulta na denominada pelo autor Tríplice Mimese. Para embasar a discussão, esta primeira exposição demonstrará brevemente os principais aspectos da mimese em Aristóteles e sua relação com os paradoxos temporais apresentados por Agostinho para que possamos compreender a proposta da narrativa elencada pelo autor.

A mimese pode ser traduzida em sentido literal como imitação. Imitação do mundo, ou imitação do que pode ser visto, do que foi visto por alguém e narrado ou de um ideal, ou seja, de como o objeto narrado deveria ser.

Sendo autor de representações, como qualquer artista plástico, invariavelmente o poeta imita coisas, a partir de uma das três possibilidades que a ele se oferecem: ou as representam como eram ou são, ou como os outros dizem que são e elas parecem ser, ou como elas deveriam ser. Essa norma deontológica evidencia a vinculação da mimese aristotélica com um referente exterior, não exclusivo do poeta e caracterizado por não apresentar limites fixos, uma vez que abrange o campo do possível integrado por referências presentes e passadas (as coisas como são ou foram) pela opinião pública (como dizem que são ou parecem) e pela situação ideal (como deveriam ser). (ARISTÓTELES, 2017, p. 41)

Os processos miméticos também são destacados pelo autor como imanente a toda a vida humana. Aristóteles ainda afirma que:

A ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem a *mimesis* (mimese) para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as *mimesis* (mimeses) realizadas. (ARISTÓTELES, 2017, p. 119)

Ao analisar a mimese por essa perspectiva aristotélica, podemos perceber que, neste caso, o que é narrativo e o que é arte, se figura pela imitação da natureza ou imitação das diversas ações humanas. Cabe ressaltar que, para Ricoeur “a *mimesis* aristotélica deve ser compreendida não na chave de cópia, de réplica ao idêntico, mas na de imitação ou representação (BARROS, 2023, p. 125). Contemporaneamente podemos afirmar que ao realizar um processo mimético nós também estamos



criando, ou seja, a construção de uma obra artística ou literária, mesmo que dentro do processo de uma figuração ou repetição de um elemento existente no mundo, existe a criação do sujeito que por esse objeto se expressa.

Na interpretação musical esse diálogo é ainda mais aproximado. Quando se toca uma obra já posta no mundo o jogo entre as regras da obra e da criação subjetiva do instrumentista ocorre em todas as instâncias. Não existe um processo mimético como mera imitação do que já é real. Paul Ricoeur considera a mimese de Aristóteles ao desenvolver sua teoria narrativa, porém, para o autor, ela se elabora com o tempo, de forma não linear. O tempo em Aristóteles:

Todo é o que possui começo, meio e fim. “Começo” é o que em si não é, por necessidade, antecedido de outro, mas após o qual algo de diferente naturalmente existe ou se manifesta; ao contrário, “fim” é o que naturalmente é antecedido, por necessidade ou na maior parte dos casos, de outro, mas após o qual nada advém; “meio” é o que em si vem após outro e após o qual algo de diferente advém. Assim, os enredos bem compostos não devem nem começar nem terminar em função de um ponto escolhido ao acaso, mas se conformar às ideias aqui mencionadas. (ARISTÓTELES, 2017, p. 91)

Percebemos que a concepção do tempo construída acima demonstra uma ideia a partir das estruturas. O começo, o meio e o fim delimitam a experiência temporal, porém, esse desfecho estruturado não é remetido a apenas uma forma de se constituir:

Além disso, uma vez que é belo, seja um ser vivente, seja qualquer coisa que resulte da composição das partes, não deve ter suas partes submetidas apenas a uma certa ordem, mas também a uma extensão que não seja fruto do acaso; de fato, o belo se encontra na extensão e na ordenação(...). (ARISTÓTELES, 2017, p. 91)

Os paradoxos do tempo discutidos por Agostinho em *Confissões* são centrais para o desenvolvimento da tríplice mimese, pela concepção de um tempo não categórico e o processo de construção do objeto, o autor divide então o processo mimético em três etapas, e justifica o diálogo entre os dois autores como:

Primeiro, eles nos propõem duas entradas independentes no círculo de nosso problema: um pelo lado dos paradoxos do tempo, o outro pelo lado da organização inteligível da narrativa, sua independência não consiste apenas em que as *Confissões* de Santo Agostinho e a *Poética* de Aristóteles pertencem a universos culturais profundamente diferentes, separados por muitos séculos e por problemáticas não passíveis de sobreposição. De modo mais importante para nosso propósito, um inquire sobre a natureza do tempo, sem aparentemente se preocupar em basear nesta *Investigação* a estrutura narrativa da *autobiografia espiritual* desenvolvida nos nove primeiros livros das *Confissões*. O outro constrói sua teoria da intriga dramática sem consideração das implicações temporais de sua análise, deixando à *Física* o cuidado de encarregar-se da análise do tempo. É nesse sentido preciso que as *Confissões* e a *Poética* oferecem dois acessos, independentes um do outro, ao nosso problema circular. (RICOEUR, 2020, p. 16)

Tempo e narrativa: a tríplice mimese

Paul Ricoeur utiliza das concepções do tempo em Agostinho e o desenvolvimento da intriga em Aristóteles para desenvolver o ato de narrar e a experiência do tempo dentro de sua tríplice mimese. Ainda é importante ressaltar que termo em francês utilizado por Ricoeur é “*récit*” e não “*narratif*”, demonstrando que possivelmente o autor pensa na narrativa mais como um relato oral do que com um gênero textual que necessita de uma ordenação lógica causal. O relato oral possibilita alguns desvios, mudanças repentinhas de assunto, repetições de falas, desvios no discurso, sendo assim, uma forma não necessariamente causal. Também o relato oral demanda do uso do corpo no ato de dizer, o que guarda uma relação direta com a *performance* musical.

A *mimesis I* é considerada como uma pré-compreensão. É o estágio de figuração antes da obra ser executada. Nela se observa que a narrativa não nasce do zero, mas, que ela tem um ponto pré-simbólico. Para Ricoeur:

Imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e ao seu leitor, que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária. (RICOEUR, 2020 p. 112)

A mimese I então pode ser considerada como uma estruturação pré-narrativa, ou a figuração. Nela, ocorre o tempo da percepção da obra.

A *mimesis II* pode ser resumida como um estágio de configuração. Configurar o enredo e a configuração temporal dada a obra. Ao modificar a figuração em uma configuração, se dá a criação do mundo do texto. O autor afirma que:

Em primeiro lugar, o arranjo configurante transforma a sucessão dos acontecimentos numa totalidade significante, que é o correlato do ato de reunir os acontecimentos, e faz com que a história possa ser acompanhada. Graças a esse ato reflexivo, a intriga pode ser traduzida num “pensamento”, que nada mais é que sua chave de ouro ou seu “tema”. (RICOEUR, 2020, p. 117)

Ainda sobre o ato de configuração, aponta-se que:

Em segundo lugar, a configuração da intriga impõe a sequência indefinida dos incidentes. (...) Podemos acrescentar agora que é no ato de recontar, mais do que no de contar, que essa função estrutural do fechamento pode ser discernida. (...) Por fim, a repetição da história contada, governada como totalidade por sua maneira de terminar, constitui uma alternativa à representação do tempo que corre do passado rumo ao futuro. (RICOEUR, 2020, p. 117 - 118)

O momento da mimese II é onde ocorre basicamente a elaboração da narrativa. Essa elaboração não se dá apenas no processo de criação inicial, mas, ao interpretar uma obra musical, considerando o ponto de vista e de mundo do músico que está

a executar, também cria e toma decisões de acordo com o mundo da obra e seu mundo em uma relação de (re)construção dialógica.

A *mímesis* III finalmente constitui a refiguração como efeito da narrativa. A refiguração a partir da configuração, sendo também uma refiguração da obra a partir do leitor, do autor ou do intérprete, quesito que, na música, possui diferentes significações ao pensar na comparação com o texto literário.

Generalizando para além de Aristóteles, diria que *Mímesis III* marca a intersecção entre o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, portanto, entre o mundo configurado pelo poema e o mundo no qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica. (RICOEUR, 2020, p. 122)

Utilizar deste modelo para subsidiar a construção da *performance* auxilia na compreensão dos processos interpretativos que podem ser elaborados a partir da obra, pensando na figuração como pré-compreensão, a configuração e a refiguração em um movimento circular, assim como defende Ricoeur, e não como etapas enumeradas a serem seguidas criteriosamente dando uma intenção de início, meio e fim do processo interpretativo. Assim como as hermenêuticas tradicionais recorrem ao círculo como um compreender as partes pelo todo e o todo pelas partes, aqui a proposta é formulada com a mesma base, porém, dentro do processo mimético.

Relacionando as *mímesis* com o tempo, Ricoeur chega a uma hipótese onde “o trabalho de pensamento presente em toda configuração narrativa culmina em uma refiguração da experiência temporal” (RICOEUR, 2020, p. 4). O autor ainda afirma em suas conclusões, especificamente no capítulo “A Primeira Aporia da Temporalidade: a identidade narrativa” que “o tempo narrado é como uma ponte lançada sobre a brecha que a especulação não cessa de cavar entre o tempo fenomenológico e o tempo cosmológico” (RICOEUR, 2020, p. 415).

Narrativa musical: a tríplice mimese

Como ponto de partida da nossa discussão para uma narrativa ricoueriana na interpretação musical, utilizaremos o trecho introdutório da Fantasia Húngara de Johann Kaspar Mertz. A introdução está na tonalidade de Lá Menor, o que já nos dá indício de um caminho para constituição da narrativa.

Figura 1 – Compassos iniciais (1 – 4) da Fantasia Húngara – J. K. Mertz



Fonte: MERTZ, 1985, p. 2.

No estágio de figuração, é importante perceber o estágio temporal da construção da obra por uma pré-compreensão do texto musical. Nota-se, pela escrita, uma ideia introdutória de grande carga expressiva, de acordo com as indicações de dinâmicas, a quantidade excessiva de fermatas e os textos de expressão. Somando esses aspectos com o período da obra (considerado como clássico/romântico), o texto abre para uma flexibilização do tempo musical, aspecto que, somado às experiências do intérprete, pode abrir para um leque de construções narrativas capazes de entrelaçar os significados de diferentes formas.

Na configuração se dá o início do sentido narrativo à obra, de acordo com o que se obtém na pré-compreensão, ou seja, no ato da figuração. Aqui, a construção do significado a partir texto já observa uma relação dialógica do sujeito com a obra. No exemplo de Mertz, cabe ao intérprete trazer sua leitura de todo o caráter expressivo, constituindo uma narração que demonstre a transição dos acordes imponentes para a simplicidade da linha melódica (compassos 2 e 4) e seus traços expressivos, como ele pretende configurar os efeitos do narrar.

O processo de refiguração já observa o ato da *performance* como resultante dos processos ocorridos nos estágios anteriores. A partir da compreensão por meio da mimese I e da mimese II, esse estágio se dá pela exteriorização, ou pelo ato da interpretação, local onde a narrativa resulta um sentido para si e para o outro. Aqui, a obra musical demonstra os efeitos da narrativa criada por meio dos sons, e não mais pela escrita. Neste caso, as decisões tomadas pelo intérprete considerando a figuração e construídas na configuração, são refiguradas para além de narrar o sentido, mas comunicando por meio do processo mimético.

Tendo em vista a obra escolhida como exemplo, o que se refigura na interpretação demonstra as escolhas interpretativas do músico, seja nas transições em que ele opta por enfatizar entre os acordes e as linhas melódicas, seja nas concepções de tempo musical em que ele considera utilizar de “a tempos” nos acordes e extremos rubatos nas melodias, ou os rubatos também na constituição dos acordes. Para cada refiguração, uma criação narrativa levará para uma interpretação, que significam diferente, dado o tempo, o espaço e o contexto em que o sujeito se expressa.

Considerações Finais

A partir destas reflexões, podemos perceber que a aplicação das teorias narrativas de Paul Ricoeur na interpretação musical oferece uma nova perspectiva sobre o processo per-formático, proporcionando um entendimento das estruturas narrativas que podem emergir na música. Através da hermenêutica e das três mimesis – pré-figuração, configuração e refigu-ração –, a pesquisa delineia um caminho para compreender como a temporalidade e a nar-rativa se entrelaçam no ato interpretativo, permitindo ao intérprete uma abordagem mais reflexiva e consciente sobre sua própria expressão e a obra em questão. Esta integração de teoria narrativa e *performance* é capaz de realçar a complexidade do discurso musical, que transcende uma simples sequência de notas para se tornar uma narrativa expressiva e signifi-cativa.



O breve exemplo utilizando a tríplice mimese em uma introdução de uma obra de-monstra o potencial que o modelo tem para auxiliar na compreensão da interpretação musi-cal. É possível estabelecer uma análise onde não seja levado em consideração uma visão estrutural que impede as decisões pessoais do intérprete e ao mesmo tempo, demonstra ser um método de análise que, abre para a expressão do sujeito, mas não deixa de uma forma em que tudo é possível. Assim, é possível que o músico se posicione com a obra narrando um significado para si e para o outro.

Em última análise, esperamos que este estudo contribua para o campo de estudo da música e da narrativa, incentivando novas investigações sobre como as estruturas narrativas podem ser utilizadas para aprimorar a interpretação musical. A abordagem hermenêutica de Ricoeur não apenas ilumina a relação entre narrativa e música, mas também destaca a importância do intérprete como mediador de sentido, capaz de transformar o texto musical em uma experiência estética única.

Referências

- 1 ARISTÓTELES. **Poética**. Edição Bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2^a ed. São Paulo: Editora 34, 2017. 232 p.
- 2 BARROS, Leonardo Canuto de. **Paul Ricoeur**: possibilidades e impasses da narrativa. 2^a. ed. São Paulo: Edições 70, 2023. 350 p.
- 3 MERTZ, Johann Kaspas. **Trois Morceaux**: Fantaisie Hongroise, Op. 65, No. 1, violão. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1985. Partitura. 15 p.
- 4 PREVEDELLO, Tatiana. Paul. **Narratividade em Paul Ricoeur**: Porto Alegre: Polifonia, 2022. 161 p.
- 5 RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 1**: A Intriga e a Narrativa Histórica. Trad. Claudia Berliner. 5^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020. 379 p.



Pesquisa artística em canção popular: como investigar processos criativos de cancionistas?

Leandro Maia

Universidade Federal de Pelotas
leandro.maia@ufpel.edu.br

A canção popular como conhecimento tácito e intuitivo

A canção popular apresenta significativa presença na cultura brasileira e em todo o mundo sob as mais diversas práticas e línguas humanas, sejam manifestações e festas populares, heranças folclóricas, memórias coletivas ou indústrias culturais. A sua quase onipresença deve-se, entre outros fatores, à relação simbiótica entre música e linguagem, envolvendo sobretudo a oralidade enquanto tecnologia de produção de pensamento e de comunicação. Os processos cancionais, assim como diversas outras atividades humanas, acontecem frequentemente de maneira “espontânea”, “natural”, “inspirada”, “instintiva”, “intuitiva”, “mediúnica”, entre outras diversas qualificações dentre os cancionistas pesquisados. A sambista Conceição Rosa Teixeira, entende que:

[compor] não se aprende. Não. A canção sai. É de dentro. Está guardada. É o nosso potencial. Muitas vezes as pessoas nascem, crescem, vivem e morrem sem conhecer o seu potencial porque nunca o experimentaram, nunca tentaram fazer nada. Chega a ser um dom divino que simplesmente chega (Conceição Rosa Teixeira, entrevista 2016).

Esta perspectiva é recorrente em muitos compositores em muitos lugares do mundo. O compositor anglo-nigeriano Seal, acredita que o compositor atua como um “vaso condutor”, apenas, captando uma canção que “já existe, de alguma forma outro lugar” (DEMAIN, 2004, p. 187). Bob Dylan, acredita que as canções são, na verdade, “pescadas” e o que o seu fazer criativo envolve “preparar uma boa isca” (COTT, 2017, p. 392). Em sua aula magna para o recebimento do prêmio Nobel de Literatura, no entanto, Dylan descreve que aprende-se a compor como se aprende um “vernáculo” (DYLAN, 2017).

Ivan Lins, outro músico investigado, ao lado de Conceição Teixeira e Vitor Ramil, para a minha tese sobre processos criativos da canção brasileira (MAIA, 2019), acredita que uma canção deve ser “natural, tal como uma planta nasce” (Ivan Lins, entrevista, 2016). O compositor comenta sobre seu aprendizado como cancionista

Nasci com um dom, que é genético porque deve vir de algum lugar. Meus pais eram muito musicais. Eu era uma criança muito musical. Eu já tinha ritmo e facilidade para absorção de melodias [...] então minha relação com a música, acredito, é algo espiritual. Às vezes penso que é o meu sexto sentido. Comecei a compor naturalmente (Ivan Lins, entrevista, 2016).

Vitor Ramil, no mesmo estudo (MAIA, 2019), menciona também o termo “fluência”, como algo associado à composição musical bem sucedida, aquela que soa “cristalina”, “natural”. O compositor destaca o papel da intuição em seu trabalho e, assim como Ivan Lins, também utiliza de estratégias de distanciamento e racionalidade como um filtro de qualidade para avaliar se uma criação cancional é válida ou merecedora de seguir adiante como elaboração e futura gravação ou publicação

O predomínio da inspiração, porém, pode ser identificado em outros inúmeros exemplos de diferentes artistas, áreas, lugares e épocas, desde o bíblico ‘Cântico dos Cânticos’. Parece existir, ao menos fenomenologicamente, um tipo de criatividade chamada ‘inspiração’ que influencia processos criativos humanos ao ponto de ser praticamente uma instituição ocidental desde o sopro metafórico de Deus na Bíblia, passando pelos poetas inspirados desde a Grécia antiga e pelas tradições romanas e judaico-cristãs. No Brasil, particularmente, contamos com a forte ancestralidade ameríndia e afrodispórica como heranças inspiracionais. Existem algumas características deste tipo de “criatividade inspirada”: a) é perspicaz, ocorrendo muitas vezes de forma espontânea, hábil e imediata; b) é tácita e intuitiva, sendo difícil de explicar por meio de palavras, ocorrendo por meio de um processo dinâmico. O psicólogo Tony Bastick dedicou todo um estudo à intuição, afirmando que:

Os processos intuitivos são processos psicofisiológicos de “corpo inteiro”, na medida em que resultam da interação, por modificação de feedback, de processos cognitivos e emocionais. (...) O feedback interativo entre emoção e cognição é usado no nosso pensamento de alto nível mais eficaz. O insight e a intuição são chamados de “eventos mentais superiores” em relação ao aprendizado de resposta a estímulos (BASTICK, 1982, p. 86).

Considerando a complexa interdisciplinaridade da composição musical popular, em especial de canções, é importante reconhecer que seus processos criativos são vinculados à ideia de conhecimento tácito. Em outras palavras, conhecimento tácito, implícito, é articulado na composição de canções, considerando que “podemos saber mais do que podemos dizer” (POLANYI, 1967). Com base em seus estudos sobre Michael Polanyi e outros teóricos, o pesquisador e educador musical Keith Swanwick refletiu

O conhecimento intuitivo, pessoal ou de familiaridade, está no cerne da experiência musical; na verdade, pode-se demonstrar que é crucial para todo conhecimento. A sua relação com o conhecimento lógico ou analítico é uma espécie de provocação filosófica, bem como uma tensão educacional; existe uma relação dinâmica entre intuição e análise que já sugeriu, mas ainda não explorei (SWANWICK, 1994, p. 26).



Neste sentido, cabe buscar seguir em frente com a exploração das dinâmicas indicadas por SWANWICK, compreendendo a forma pela qual o conhecimento tácito é articulado intuitivamente durante os processos criativos. No âmbito da pesquisa acadêmica, muitos desafios se impõem, em especial nos que se referem à dificuldade de nomear gestos criativos dos cancionistas populares os quais são difíceis de definir tomar consciência. Em parte, isso se deve à própria natureza do conhecimento tácito, conforme POLANYI, ao afirmar que “ao concentrar a atenção nos dedos, um pianista pode paralisar temporariamente o seu movimento” (POLANYI, 1967, p. 18). Em outras palavras, o exame de cada parte isolada não produz necessariamente uma compreensão do todo de uma entidade caracterizada pela fluidez, movimento, complexidade e dinamismo. Como pesquisar, então, processos criativos em canção popular?

Apropriações de Pierre Bourdieu à pesquisa artística

Michael Polanyi era professor de diagnóstico médico quando chegou à ideia de conhecimento tácito. Atualmente, existe uma vasta literatura sobre criatividade que considera sua ocorrência de forma sistemática, envolvendo diferentes etapas pré-definidas e seu caráter social, conforme os estudos de Mihaly CSIKSZENTMIHALYI (2015), os quais não abordaremos neste trabalho. Vamos focar no que Pierre Bourdieu refletiu a partir de seus estudos sobre a sociedade argelina quando identificou algo que, mais tarde, nomearia como *habitus*: “normas” culturais não escritas nem estabelecidas explicitamente numa sociedade, mas seguidas e observadas, ainda que inconscientemente, pelos membros de uma mesma cultura. Sua sociologia, que buscou compreender e esboçar uma “teoria da prática” articulou o *habitus* de indivíduos a outras esferas da vida social, incluindo sua teoria dos *campos sociais* e dos *capitais*, de forma que sua abordagem deve sempre observar a dinâmica entre estes três vetores. No âmbito desta comunicação, vamos nos ater ao conceito de *habitus* que indica um ‘sistema não individual de estruturas internalizadas’ (BOURDIEU, 1977, p. 86). De acordo com BOURDIEU, o *habitus* é o

princípio gerador duradouro instalado de improvisações reguladas, [que] produz práticas que tendem a reproduzir as regularidades imanentes às condições objetivas de produção do seu princípio gerador. (BOURDIEU, 1977, p. 78)

Bourdieu aplica o conceito de “habitus” como um sistema de “disposições” - talvez uma outra boa tradução seria “dispositivos” - adquiridas tacitamente para compreender os mecanismos dominantes de comportamentos, reações e gostos que, “como regras gramaticais”, “não são apreendidos como tal, e são ainda menos explicitamente formulados”. sendo “a base da familiaridade com as obras culturais” (BOURDIEU, 1993, p. 228). Em estudos prévios (MAIA, 2019) busquei compreender melhor a presença de disposições cancionistas (songwriting dispositions) para melhor compreender o *habitus cancial*.

A canção popular, mescla de sistemas verbais, não-verbais, gestuais e musicais de forma estruturada, permite a concretização das categorias analíticas de Bourdieu na prática. Neste sentido, estruturas musicais incorporadas, mas reconhecíveis como duradouras, flexíveis e transponíveis, compõem o habitus cançional estruturado por disposições, ou dispositivos, cancionais. No Quadro 1, identificamos alguns dispositivos em Conceição Teixeira, Ivan Lins e Vitor Ramil:

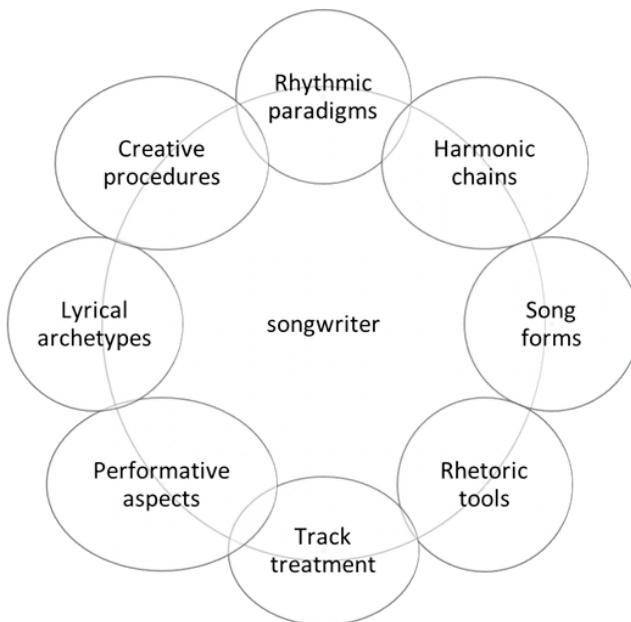
Quadro 1 – Disposições cancionais estudadas

Songwriting dispositions	Teixeira	Lins	Ramil
Tresillo paradigm	x		x
Estácio paradigm	x	x	
Brazilian clave (marchinha)	x		x
Bossa pattern		x	x
Standard patter (6/8)	x		x
Quintilho (salsa/candombe clave)		x	x
Word-painting (melodic gestures)		x	x
Tonal harmony with modal exchange	x	x	
Tonal harmony expanded by chromatism		x	
Modal harmony			x
ii – V – I harmonic chain	x	x	
AB structure	x	x	x
ABC structure	x	x	x
Expanded chords		x	x
Syllabic singing	x	x	x
Melismatic singing		x	x
Idiomatic expressions	x	x	
Alliteration	x	x	x
Intertextuality			x

Fonte: MAIA (2019)

O Quadro 1 não esgota as possibilidades, referindo-se ao conjunto de obras e processos criativos efetivamente observados durante a pesquisa, sem um levantamento exaustivo de todas as discografias dos autores estudados, assim como os dispositivos mencionados. Uma relação de exemplos de dispositivos são mencionados abaixo.

Figura 1 – Exemplos de disposições cancionais

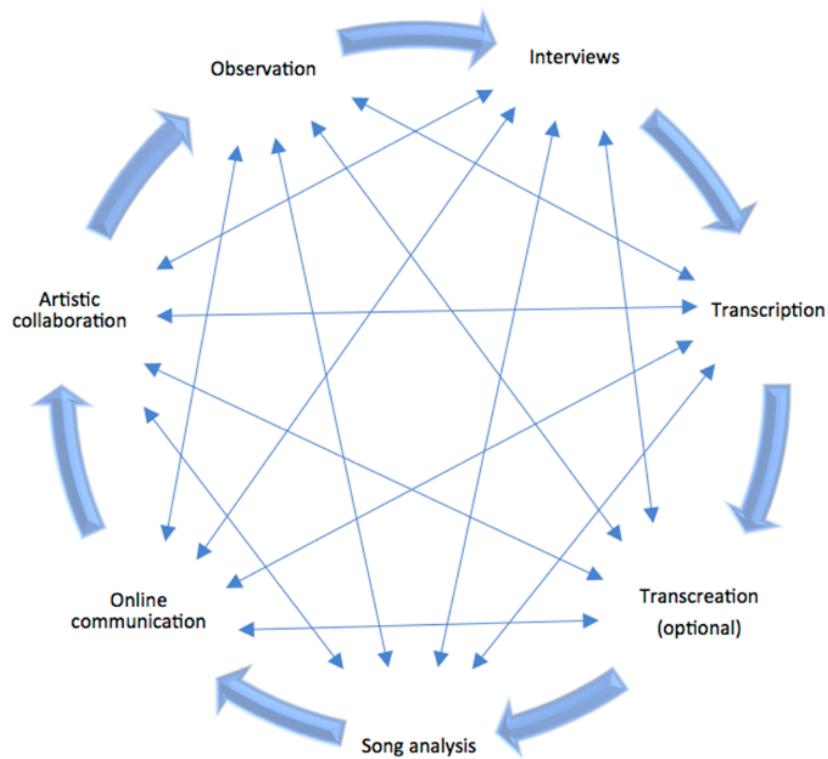


Fonte: MAIA (2019)

Como estudar processos intuitivos em canção popular?

Como visto, sendo a canção popular intuitiva, não explícita e disposicional, é possível afirmar que o estudo de seus processos criativos é melhor desenvolvido através da multiplicidade de técnicas de coleta de dados. Em outras palavras, uma entrevista ou o questionamento sobre “como surgiu essa canção?” dificilmente produziria resultados esperados. Não é possível nem desejável exigir dos cancionistas populares o uso de linguagem musical analítica, de ferramentas de análise de poesia ou de técnicas de produção musical em estúdio. Desta forma, é necessário um “esquema multidimensional de pesquisa artística” (MAIA, 2019) para compreender a criatividade do cancionista em seu contexto, identificando dispositivos, finalidades e lugares de fala.

Figura 2 – Esquema de pesquisa artística em processos criativos da canção popular (MAIA, 2019)



Fonte: MAIA (2019)

A Figura 2 apresenta uma visão geral dos métodos de coleta de dados, compreendendo entrevistas presenciais, comunicação on-line, observação, filmagem, gravação, análise, transcrição e colaboração artística. Esta dinâmica é totalmente não-linear, podendo iniciar em qualquer ponto, sendo recomendado, sempre que possível, que se repita uma ação assim que outra modalidade trouxer nova informação. A partir da transcrição de uma canção, por exemplo, realiza-se uma entrevista com uma autora ou autor. A entrevista pode suscitar nova análise musical e a necessidade de nova comunicação, que pode ser realizada através de outras ferramentas (WhatsApp, e-mail ou outra forma), ou mesmo confirmada ou refutada através de observação. A vantagem é a triangulação e checagem das informações com os criadores e produção de nova documentação.

Importante salientar que este esquema possibilita inclusive a investigação sobre os processos criativos dos próprios cancionistas, em diálogo com autoetnografias, etnografias, críticas genéticas, estudos de caso, histórias de vida, observações

participantes e outras abordagens metodológicas. Na pesquisa realizada, as coletas de dados ocorreram da seguinte forma:

Quadro 2 - Métodos de Pesquisa Artística em Canção Popular (Coleta de Dados)

Procedimento/Caso	Teixeira	Lins	Ramil
Entrevista presencial (comunicação pessoal e eventualmente fazer musical conjunto)	x	x	x
Comunicação online (e-mail, mensagem de texto, voz ou audio)	x	x	x
Registro audiovisual para pesquisa (para fins de investigação: entrevistas, ensaios, shows e concertos)	x	x	x
Filmação profissional (para fins de publicação comercial ou não comercial)	x	-	-
Observação (performance, ensaio, concerto, gestos, práticas)	x	x	x
Registro de áudio para pesquisa (propósito investigativo: entrevistas, ensaios, concertos)	x	x	x
Gravação profissional de áudio (fins de publicação, produção fonográfica, ao vivo ou em estúdio)	x	-	x
Performance musical (concertos, shows)	x	x	-
Transcrição de Entrevista	x	x	-
Transcrição musical (partituras)	x	-	-
Arranjo Musical	x	-	-
Ensaios	x	x	-
Colaboração criativa/composição em parceria	-	-	x
Produção musical (concertos, projetos culturais)	x	-	-
Publicações (songbook, CD, audiovisual, single, track)	x	-	x
Sistematização	-	-	x
Transcrição (para fins de pesquisa, sem publicação)	x	-	x
Apresentação em eventos acadêmicos (pelo pesquisador)	x	x	-
Visita e entrevista em instituições e consulta a outros pesquisadores	-	x	-

Fonte: MAIA (2019)

Cabe mencionar a vantagem do estudo dos dispositivos cancionais, ou seja, das estruturas estruturantes do habitus musical, como ferramentas para a compreensão de processos criativos. Relações presentes entre aspectos explícitos e implícitos tornam-se visíveis a partir desta abordagem, ampliando a compreensão de obras e trajetórias criativas.

Referências

- 1 BASTICK, Tony. **Intuition**: How we think and act. Hoboken: John Wiley and sons, 1982.
- 2 BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- 3 BOURDIEU, Pierre. **The field of cultural production**: Essays on art and literature. Cambridge: Polity, 1993.
- 4 COTT, Jonathan (Ed.). **Bob Dylan**: The Essential Interviews. Simon and Schuster, 2017.
- 5 CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **The systems model of creativity**: The collected works of Mihaly Csikszentmihalyi. Springer, 2015.
- 6 DEMAIN, Bill. **In their own words**: Songwriters talk about the creative process. Bloomsbury Publishing USA, 2004.
- 7 DYLAN, B. (2017) **Bob Dylan** - Nobel Lecture. Disponível em: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-lecture.html (Acesso: 06/04/2018).
- 8 MAIA, Leandro. **Poetics of song**: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music. Tese de Doutorado. Bath Spa University, 2019.
- 9 SWANWICK, Keith. **Musical Knowledge**: Intuition, Analysis, and Music Education. Psychology Press, 1994.
- 10 POLANYI, Michael. **The tacit dimension**. London: Routledge & Kegan Paul, 1967.



Que “açoriano” é esse de Santa Catarina?: repensando concepções sobre a identidade do litoral catarinense a partir da musicalidade do Boi de Mamão

Vítor Vieira Machado

Universidade de São Paulo

vieiramachado.vitor@gmail.com

Ana Luisa Fridman

Universidade de São Paulo

anafridman@usp.br

Introdução

Se fizermos um mapa brasileiro de suas regiões culturais, provavelmente o litoral catarinense estará marcado como uma região “açoriana”. E assim se autodenomina a população nativa local, mesmo que tenha nascido em Santa Catarina, assim como seus pais, avós, bisavós, trisavós, etc., até chegar a ancestrais longínquos que em meados do século XVIII fizeram parte da chamada diáspora açoriana, que teve a região Sul do Brasil como um de seus principais destinos. Mas seguiria esta população o mesmo modo de ser, costumes e tradições musicais dos açorianos que vieram há mais de dois séculos para a região?

Considerando que a cultura é viva e dinâmica, a forma de vida com certeza mudou, e sua diferenciação com o atual arquipélago açoriano, localizado no meio do Atlântico Norte, tenha tornado estes dois mundos mais e mais distintos. Neste sentido, torna-se ingênuo a crença de que este grande contingente populacional do arquipélago que migrou para o sul brasileiro não tenha estabelecido trocas materiais, afetivas e simbólicas com outras populações que já residiam na região, como no caso dos Mbyá-Guaranis, Carijós (nome dado pelos não-indígenas aos antigos habitantes da região), pessoas brancas escravistas de partes da Região Sudeste e pessoas negras em sua maioria escravizadas que iniciaram os vilarejos que posteriormente se tornariam as freguesias do litoral, espanhóis que por lá passavam constantemente (e que inclusive já ocuparam a Ilha de Santa Catarina, no final do século XVIII). Neste cenário, torna-se difícil pensar numa tradição que se manteria intacta e tão similar aos povos de um arquipélago isolado no meio do Atlântico Norte, tão distante da Região Sul do Brasil.

Através do trabalho de Thiago Sayão (2004), podemos entender que a identidade “açoriana” foi construída no litoral catarinense vinda da necessidade de diferenciação em relação aos imigrantes de identidades culturais nacionais

europeias, como alemães, italianos, ucranianos, poloneses, entre outros, que começaram a ocupar a região durante o século XIX, incentivados pelo Estado brasileiro, movido na época pela política racista de branqueamento populacional. A narrativa da identidade açoriana surgiu com o intuito de desvincular a imagem do Estado às nações pertencentes às alianças do eixo na Segunda Guerra Mundial durante o 1º Congresso da História Catarinense, em 1948, (SAYÃO, 2004, p.46-50).

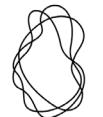
Nesta movimentação de construção identitária, é comum que manifestações fortemente presentes na região, como no caso do Boi de Mamão,¹²⁸ acabem sendo associadas à identidade açoriana reivindicada. Contudo, não encontramos nenhum registro que marque a presença de manifestações similares ao Boi de Mamão no arquipélago açoriano, assim como também nos aponta o pesquisador Nereu do Vale Pereira, mesmo que por lá pudéssemos encontrar manifestações culturais com o animal real, seja em contexto urbano ou rural (PEREIRA, 2010). Desta forma, assim como a própria população litorânea de Santa Catarina, muito provavelmente a manifestação do Boi de Mamão foi construída a partir de um grande sincretismo de diferentes matrizes culturais ao longo da história regional.

Neste texto, em específico, nos deteremos com maior enfoque nas relações musicais e conexões possíveis entre a musicalidade do Boi de Mamão e da Capoeira Angola na Ilha de Santa Catarina. Nossa intenção não é comprovar fatos sociais ou teorizar sobre eventos socioculturais e históricos, mas sim apontar para relações musicais de ordem rítmica presentes em nossa escuta, que podem vir a auxiliar pesquisas futuras sobre esta temática. Estabelecemos esta comparação a partir do vídeo de uma roda de Capoeira Angola na região central da Ilha de Santa Catarina, registrado pelo projeto “lê, Mané: Memória da Capoeiragem da Ilha” (RODA..., 2020), contemplado pelo Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura de 2020, da Fundação Catarinense de Cultura, onde aparece o Toque de São Bento Pequeno de Angola; e de uma faixa gravada em CD da Associação do Boi de Mamão de Santo Antônio de Lisboa.

Paralelos rítmicos entre as musicalidades do Boi de Mamão e da Capoeira Angola

As conexões percebidas entre a musicalidade do Boi de Mamão e da Capoeira Angola foram estabelecidas principalmente através das claves e estruturas rítmicas de alguns instrumentos musicais, como o pandeiro (presente em ambas as manifestações), o berimbau (presente na Capoeira) e do violão (presente no Boi de Mamão). Foi percebida uma clave rítmica muito similar nos pandeiros de ambas as manifestações e uma rítmica muito próxima entre o toque de berimbau do vídeo e

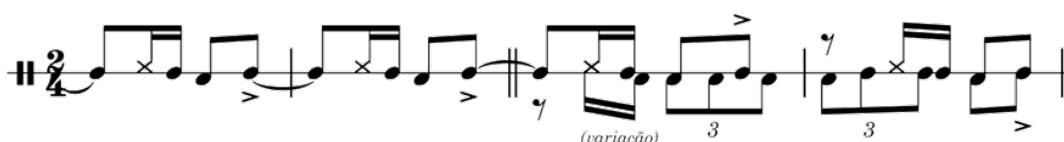
¹²⁸ A manifestação cultural do Boi de Mamão é talvez a mais conhecida e praticada na região do litoral catarinense, e integra a grande família dos Reisados, de manifestações populares cênicas que reúnem música, poesia, dança e atuação teatral. Trata-se de um folgado popular em tom cômico com o enredo centrado principalmente nos eventos da morte e da ressurreição do boi, assemelhando-se neste ponto com a grande variedade de outros folguedos do boi pelo Brasil, pelas regiões Norte, Nordeste, Sudeste, como o Bumba-meu-boi, Boi-Bumbá, Boi Calemba, Boi Carion, de Parintins, entre tantos outros. É permeado por diversas personagens da mitologia, cosmologia e cotidiano do litoral catarinense, como a bruxa, o boitatá, a bernunça, além de personagens de domínio não-mitológico, como a cabra, a benzedeira, o cavalo, o médico, entre outras, cujas presenças ou não nas apresentações variam de uma associação cultural para outra.



do toque do violão no Boi de Santo Antônio. No caso do Boi do Pantanal, esta linha é tocada pelo acordeão.

No vídeo¹²⁹ *Roda no Calçadão, 1999* do projeto Iê, Mané (RODA..., 2020), podemos observar o toque de São Bento Pequeno de Angola, geralmente usado para soltar o jogo. Considerando que são instrumentos de tradição oral, vale ressaltar que suas transcrições em partituras servem aqui apenas para fins analíticos. São instrumentos que possuem grande variação dentro de cada toque da capoeira, tentamos transcrever uma aproximação de uma clave básica, ou estrutural, percebida pela somatória dos três berimbau (Figura 1):

Figura 1 – Toque de São Bento Pequeno de Angola, transcrição aproximada dos berimbau.



Fonte: AUTORES (2024).

Neste mesmo vídeo, podemos observar a linha rítmica dos pandeiros que, aproximadamente, tocam sobre esta clave (Figura 2):

Figura 2 – Toque de São Bento Pequeno de Angola, transcrição aproximada dos pandeiros.



Fonte: AUTORES (2024). Letras simbolizam as regiões grave (G), média (M) e aguda (P, de platinela).

Podemos observar que existe uma complementariedade do motivo rítmico entre os dois instrumentos, que se adensa a partir da diversidade timbrística: enquanto no berimbau a disposição entre frequência grave, média e aguda é tradicionalmente alcançada, respectivamente, com a corda solta, corda presa e caxixi, no pandeiro essa mesma disposição é alcançada com timbres distintos: pele solta, pele com tapa e platinelas. A estrutura de 4 semicolcheias e duas colcheias pode ser usada como comum às duas linhas, porém vale ressaltar que os berimbau costumam improvisar com frequência sobre essa base. É interessante também ressaltar neste caso a marcação pela palma, sempre no último contratempo em colcheia do compasso.

Do universo do Boi de Mamão, selecionamos a música da “Entrada do Boi” (CANTORIA..., 2013, faixa 2), comum a diversas associações, cada uma com suas particularidades. Escolhemos a versão gravada em CD pela Associação do Boi de Mamão de Santo Antônio.¹³⁰ Nessa música, bem como em diversas outras do folguedo, podemos observar uma íntima semelhança com essa estrutura acima

¹²⁹ Vídeo “Roda no Calçadão, 1999” (RODA..., 2020), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jBd5fJrw60o>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

¹³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aEtS0VymkOY&list=OLAK5uy_k30wmDuuuvDYPYZ4p-hDueOsAaeTb0YHM&index=2>. Acesso em 08 jun. 2024.

mencionada da Capoeira Angola, bastante nítida tanto na clave rítmica do pandeiro (Figura 3) quanto na clave rítmica do violão (Figura 4):

Figura 3 – Clave principal do pandeiro no Boi de Mamão de Santo Antônio.



Fonte: AUTORES (2024).

Figura 4 – Clave principal do violão no Boi de Mamão de Santo Antônio.



Fonte: AUTORES (2024).

Além da divisão entre um grupo de 4 semicolcheias e outro de 2 colcheias, esta semelhança se faz presente também no acento da última colcheia. Há também uma relação similar na distribuição entre agudos, médios e graves, tanto entre os dois instrumentos, como também em relação aos instrumentos citados da capoeira. Existe certa diferença na forma como o pandeiro é tocado também. Alguns tocadores de pandeiro na capoeira acionam as platinelas pelo próprio movimento giratório do pulso da mão que segura o instrumento, sem o auxílio da outra mão. Já no contexto do Boi, geralmente as platinelas são açãoadas pelo toque na borda do instrumento, próximo ao aro.

No caso do violão do contexto do Boi de Mamão, por mais que muitas vezes seja o responsável pela harmonia das cantigas, ele cumpre um papel também de acompanhamento percussivo, e não costuma variar tanto quanto o berimbau dentro da Capoeira. Porém, assim como o berimbau possui uma função musical de guiar os demais instrumentos (conferida ao Gunga, berimbau mais grave), muitas vezes o violão é tocado pelo cantador, que também conduz a atmosfera musical do grupo.¹³¹

O paralelo entre a clave rítmica do violão (Figura 4) e do berimbau (Figura 1) não é tão direta. Porém, se juntarmos a clave do berimbau junto à do atabaque na capoeira, temos assim uma resultante sonora que se aproxima um pouco mais da clave sustentada pelo violão no Boi, considerando o primeiro tempo do compasso, mantido pelo atabaque e pelo violão, tempo suspenso pelo berimbau. Uma transcrição aproximada do atabaque, tendo por base o vídeo de referência do projeto Iê, Mané (RODA..., 2020) seria a seguinte (Figura 5):

Figura 5 – Clave do atabaque no toque de São Bento Pequeno de Angola.



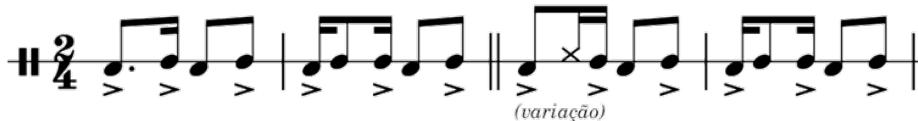
Fonte: AUTORES (2024).

¹³¹ Neste vídeo a rítmica do violão pode ser ouvida com mais facilidade, por estar bem amplificado: <https://youtu.be/HH9VBgzoIgo?si=kpJc_lilH9UfBzq-&t=844>, acesso em 08 jun. 2024.



Diversos outros ecos em musicalidades locais podem ser encontrados, como esta linha de atabaque (Figura 5) e os tambores tocados no Catumbi de Itapocu,¹³² do litoral catarinense, gravado em CD (CATUMBI..., 2003), que marcam essa clave (Figura 6):

Figura 6 – Clave aproximada dos tambores do Catumbi de Itapocu.



Fonte: AUTORES (2024).

Também podem ser notados ecos entre o chocalho usado no Boi de Mamão do Pantanal¹³³ e o Berimbau gravado no vídeo do projeto Iê, Mané (RODA..., 2020). Algo comum entre capoeiristas da Ilha de Santa Catarina é o reconhecimento do que chamam de “sotaque da ilha” na musicalidade da Capoeira Angola praticada na região, na qual algo da musicalidade se diferencia em relação a outros grupos de Capoeira Angola. Este mesmo sotaque na forma de tocar estaria presente também na musicalidade de Almas e Angola,¹³⁴ vertente da Umbanda majoritariamente praticada dentro do Estado de Santa Catarina. Este sotaque, mesmo que reconhecível aos ouvidos de alguns de seus praticantes, dificilmente são definidas suas particularidades. Considerando o trânsito de praticantes músicos entre todas essas tradições na Ilha de Santa Catarina, é bastante plausível a ideia de que, ao longo do último século, tenha se formado um sotaque local aos poucos reiterado entre os praticantes em seus trânsitos entre as manifestações, e que possa ter relação com a musicalidade dos Bois de Mamão da região.

Considerações finais

Diversas outras pontes e relações musicais entre a música do Boi de Mamão e outras tradições afro-brasileiras e afro-catarinenses podem ser estabelecidas e melhor aprofundadas. Não nos cabe aqui afirmar que esta proximidade aqui exposta seja evidente ou incontestável. Contudo, considerando o alto grau de proximidade entre as musicalidades apresentadas e que a construção de uma musicalidade está intimamente atrelada à história cultural, costumes, etc., não deixam de ser curiosos

¹³² Conferir a dissertação de Ana Paula da Silva (2020, p.15), que fala sobre o grupo: “O grupo Catumbi de Itapocu realiza um ritual pela fé em Nossa Senhora do Rosário, praticado por afro-descendentes da comunidade. O ritual é caracterizado por sua dança, canto e toque nos tambores, conduzido pelo Capitão, os Tamboreiros e os Dançantes, todos homens. Ele acontece durante três dias com novenas, músicas, encenações, cortejos, missa, práticas católicas que, unidas ao ritual do grupo, se denomina a Festa de Nossa Senhora do Rosário, finalizando com a coroação do Rei e Rainha.”

¹³³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jENr2TrmNt4>>, acesso em 08 jun. 2024.

¹³⁴ A Umbanda foi a primeira religião afro-brasileira que se têm registro a aparecer na Ilha de Santa Catarina, durante nos anos 1940. A vertente de Almas e Angola, surgida no Rio de Janeiro, mas que atualmente concentra-se unicamente no Estado de Santa Catarina, sendo o ritual afro-brasileiro que mais cresce. Tem como uma de suas características principais as obrigações de camarinha, acompanhada das feituras de santo, conectando-o em alguns aspectos com o Candomblé (Weber, 2011, p.4).

estes indícios conectivos. E, neste aspecto, a música pode ser uma importante ferramenta para apontar para estes vestígios presentes, quase arqueológicos.

Há ainda muitas possíveis conexões do Boi de Mamão com a música caiçara, dos Mbyá-guarani, e com o Cacumbi. De modo geral, os trabalhos acadêmicos sobre o Boi de Mamão costumam abordar a música de forma superficial, ou alegando falta de conhecimento técnico ou classificando-a como uma música simples ou repetitiva. Esperamos que esta comunicação contribua para o vislumbre de uma pequena parte da riqueza e diversidade musical que se faz presente na manifestação do Boi de Mamão do litoral catarinense.

Referências

- 1 **CANTORIA do Boi de Mamão de Santo Antônio.** Associação de Moradores de Santo Antônio de Lisboa (Patrimônio e Interpretação). Produção: Marcelo Muniz. Florianópolis/SC: Independente, 2013. CD. 20min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qk3mSbCAwS0&list=OLAK5uy_k30wmDuuuvDYPYZ4p-hDueOsAaeTb0YHM>, acesso em 08 jun. 2024.
- 2 **CATUMBI de Itapocu.** Grupo Catumbi de Itapocu (Patrimônio e Interpretação). Realização: SESC/SC. Araquari/SC: SESC, 2003. CD. 30min. Disponível em: <https://youtu.be/OoN2XeCEjhw?si=oiL8_wpp6jX_GG8f>, acesso em 08 jun. 2024.
- 3 **NEGROS em Desterro:** histórias de resistência. Compõe o projeto “Vivências”, do Departamento Nacional do SESC. Produção e Roteiro: Rodrigo Stüpp. Produção Executiva: Contexto Filmes. Imagens e Edição: Gustavo Zinder. Imagens aéreas: Leandro do Amaral. Intérprete de Libras: Rita Cabral. Locução: Solange Adão. Realização: SESC/SC, Fecomércio e Senac. 8min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTSioM1A7SY>>, acesso em 08 jun. 2024.
- 4 **PEREIRA, Nereu do Vale. O Boi de Mamão, folguedo folclórico da Ilha de Santa Catarina:** introdução ao seu estudo. Florianópolis: Associação Ecomuseu do Ribeirão da Ilha, 2010. 188 p.
- 5 **RODA no calçadão:** encontro Capoeira Angola Palmares. Compõe o projeto “lê, Mané: memória da capoeiragem da ilha”, contemplado pelo Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2020, da Fundação Catarinense de Cultura. Imagens: Acervo Mestres Calunga e Kiko. Edição: Jô Capoeira. Ilha de Santa Catarina, 1999. 4min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jBd5fJrw600>>, acesso em 08 jun. 2024.
- 6 **SAYÃO, Thiago Juliano. Nas veredas do folclore:** leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina (1948-1975). Florianópolis, 2004. 106 p. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/87915/204242.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, acesso em 08 jun. 2024.
- 7 **SILVA, Ana Paula. Alma na voz e mãos no tambor:** Catumbi de Itapocu – uma fonte de criação musical. Florianópolis, 2020. 164 p. Dissertação (Mestrado em Música: processos criativos). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000092/000092a4.pdf>>, acesso em 08 jun. 2024.
- 8 **WEBER, Tiago Linhares. Ritual de Almas e Angola:** do início aos novos paradigmas. Revista Santa Catarina em História, Florianópolis, v.5, n.1, p.1-10, 2011. Disponível em: <<https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/sceh/article/view/461>>, acesso em 08 jun. 2024.

Resquícios histórico-culturais dos sambas-enredo das escolas de samba da cidade de Lages

Alexsandra de Oliveira Nassiff

Universidade do Planalto Catarinense - UNIPLAC

alexsandra.nassiff@gmail.com

Isabel Nercolini Ceron

Universidade do Planalto Catarinense - UNIPLAC

isabelnceron@uniplacages.edu.br

Schayla Letyelle Costa Pissetti

Universidade do Planalto Catarinense - UNIPLAC

schayla@uniplacages.edu.br

RESUMO

Observa-se um declínio nas atividades das escolas de samba na cidade de Lages/SC, identificado pela não participação, há vários anos, nos desfiles de carnaval, que são realizados apenas por blocos carnavalescos. Essa temática foi escolhida porque não foram encontradas, a nível acadêmico, pesquisas locais sobre o samba, assim como são escassas as atividades da educação básica sobre o tema, mesmo que o samba-enredo tenha sido reconhecido, oficialmente, como um patrimônio cultural do Brasil. Há falta de registros históricos do samba na cidade, especialmente no que se refere a transcrições em partituras das melodias dos sambas-enredo. O objetivo da pesquisa foi fazer um resgate dos resquícios histórico-culturais do samba-enredo de Lages, identificando os temas escolhidos para os enredos e a sua relação com aspectos históricos, sociais, políticos e religiosos da época. O IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional recomenda ações que promovam a salvaguarda da tradição do samba, especialmente a pesquisa histórica e a produção de biografias. Esta pesquisa destacou a importância do samba-enredo para a sociedade lageana, pois sua letra narra o cotidiano, os costumes e as crenças do povo, levando para a avenida temas diversos, tanto de cunho histórico, como político, racial e religioso. As atividades das escolas de samba locais diminuíram, o que significou, também, a queda na composição de sambas-enredo, impacto relevante para a história da música local. A pesquisa realizada foi documental, qualitativa, aplicada e exploratória, valendo-se de documentos privados, como letras de sambas-enredo (distribuídas aos foliões nos desfiles de carnaval), publicações jornalísticas e croquis de fantasias, num recorte temporal das décadas de 1970 a 2000. Pretende-se, com esses resultados, destacar a importância da produção musical local de sambas-enredo; evidenciar a luta dos afrodescendentes por igualdade de direitos e oportunidades, além de manter viva sua cultura, fé e tradições; dar visibilidade ao legado de lutas e conquistas que devem continuar sendo transmitidas de geração a geração.

Palavras-chave: Carnaval. Samba. Samba-enredo. História da Música. Lages.



Samba: patrimônio cultural imaterial brasileiro

Samba é um gênero musical brasileiro que se originou nas comunidades afro-brasileiras no início do século XX, como resultado da união da expressão cultural da África ocidental e do folclore brasileiro vivenciados nos períodos colonial e imperial (Souza, 2021, p. 4).

[...] a palavra “samba” era originariamente empregada para designar uma “dança popular” ou um “bailado popular”. Com o tempo, seu significado foi estendido a uma “dança de roda semelhante (sic) ao batuque” e também a um “gênero de canção popular”. Esse processo de firmação como gênero musical iniciou-se na década de 1910 e teve na obra “Pelo Telefone”, lançada pela Odeon em 1917, o seu grande marco inaugural. Apesar de identificado por seus criadores, pelo público e pela indústria fonográfica como “samba”, esse era muito mais ligado do ponto de vista rítmico e instrumental ao maxixe do que ao samba propriamente dito. Somente no final da na década de 20, que o samba estruturou-se como é conhecido modernamente (id., *ibid.*).

O samba teria nascido no bairro do Estácio e logo se espalhou para outras partes da cidade do Rio de Janeiro. Nessa época (década de 1920), começou a apresentar mudanças rítmicas, ficando mais sincopado e batucado, acelerando o andamento e apresentando notas mais longas. Foram divididas, tanto a melodia quanto a letra, em duas partes. O samba alcançou notoriedade e respaldo da elite cultural brasileira (Souza, 2021, p. 5).

As mudanças rítmicas do samba foram criticadas por Mariza Lira (1959, p. 5, *apud* Tinhorão, 2013, p. 175): “A melodia canta como canção e o ritmo marca o samba e acaba não sendo nada propriamente dito”. E assim, o gênero foi se distanciando do maxixe que lhe deu origem.

O samba era considerado um gênero musical discriminado e perseguido. No bairro do Estácio havia uma grande quantidade de afrodescendentes que, “para evitar a perseguição policial e conquistar legitimidade social, os sambistas do Estácio decidiram vincular suas batucadas ao samba do carnaval e se organizaram naquilo que batizaram como Escolas de Sambas” (Souza, 2021, p. 8, grifo nosso).

Assim, o samba passou a popularizar-se, especialmente entre os cariocas. Essa popularização colocou o samba sob os holofotes, chamando a atenção da indústria fonográfica. Sua importância na cidade do Rio de Janeiro deve-se à sua origem, uma vez que o Rio é o berço das matrizes do samba, as quais se espalharam Brasil afora e até no exterior (id. *ibid.*).

O estudo sobre o samba traz consigo diversos temas importantes: o trabalho escravo no Brasil, a vida nas senzalas e a herança cultural, religiosa e artística que os afrodescendentes têm transmitido de geração em geração.

Quanto à herança artística musical, observa Nascimento Neto (2018, p. 116):

[...] o samba, uma das principais expressões da música popular brasileira é um exemplo da mistura de práticas musicais negras, indígenas e européias no país. Mais precisamente, esse gênero surgiu da mistura de jongo, batuque de roda de origem banto que ocorria no sudeste, com os toques

dos tambores do candomblé, jeje-nagô dos negros da Bahia, Pernambuco e Maranhão. Sendo esses ingredientes agregados a outros de origem indígena e européia.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) registrou as matrizes do samba carioca (samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo) como Patrimônio Cultural do Brasil. O assento oficial foi exarado no Livro de Registro das Formas de Expressão no dia 9 de outubro de 2007. O pedido de registro foi realizado após intensa pesquisa de referências históricas, tais como: monografias, teses, livros, vídeos, reportagens, discografia da época e o testemunho de sambistas da velha guarda (Brasil, 2007, n. p.).

Samba-enredo

Com a criação das primeiras escolas de samba, no final da década de 1920, surgiu uma nova modalidade de samba, a qual empenhava-se em narrar o tema (enredo) apresentado pela escola, por isso foi denominado de **samba-enredo**. Com o objetivo de preservar as formas tradicionais do samba, o IPHAN recomenda ações que promovam a salvaguarda da tradição do samba, especialmente a pesquisa histórica e a produção de biografias (Brasil, 2007, n. p.).

Samba-enredo nos carnavais de Lages/SC

Durante a pesquisa, que deu origem a este artigo, foram encontrados documentos e informações que demonstraram que nas últimas décadas, o gênero musical samba perdeu bastante espaço na cidade de Lages, município da serra catarinense, pois verifica-se a ausência, há vários anos, do desfile de rua das escolas de samba. Houve bastante dificuldade em conseguir registros dos sambas-enredo utilizados nos carnavais lageanos, uma vez que a atividade de composição era, algumas vezes, realizada por músicos de outras cidades.

Da mesma forma, nota-se que as crianças e jovens não têm sido estimulados, nas escolas lageanas, a realizarem pesquisas sobre o samba, mesmo que o gênero musical seja genuinamente brasileiro, reconhecido como patrimônio cultural imaterial. Essa lacuna não contribui para o fortalecimento da cultura local, ao contrário, favorece o seu esquecimento.

Nota-se que, na região Sul do Brasil, o samba é conhecido, porém pouco utilizado como ferramenta educativa, haja vista que, ao realizar pesquisa no catálogo de teses e dissertações do portal Capes, utilizando-se a palavra “Lages” dentro da área de conhecimento “Educação”, nos anos 2017, 2018 e 2019, resultaram 65 ocorrências, todas relacionadas à educação, porém, nenhuma relacionada ao samba.

De forma semelhante, sendo realizada pesquisa no mecanismo de busca da plataforma Scielo, utilizando-se a palavra “Lages”, dentro da área temática “Linguística, Letras e Artes” não foram encontrados artigos sobre o tema.

A escassez de registros históricos do samba na cidade de Lages é gritante. Mesmo as pessoas, que ainda estão envolvidas com as escolas de samba, não têm



muitos registros guardados e conservados. Ainda assim, nas palavras de Prodanov e Freitas (2013, p. 56): “Entendemos por documento qualquer registro que possa ser usado como fonte de informação, por meio de investigação”.

Consultando a Hemeroteca Digital Catarinense, foram encontrados alguns recortes de jornal que fazem referência ao carnaval de Lages, mas nenhum dado relevante foi encontrado, apenas algumas notícias dos desfiles das escolas (Figura 1), tendo sido consultados os seguintes termos: “samba-enredo Lages”, “Carnaval Lages”, “samba Lages”. A seguir, um dos recortes jornalísticos encontrados:

Figura 1 - Jornal Correio Lageano, edição impressa nº 42, de 20 de fevereiro de 1974.



Fonte: Acervo biblioteca pública de S.C. - Hemeroteca Digital Catarinense.

No Museu Thiago de Castro, da cidade de Lages, foram encontradas algumas imagens do carnaval lageano (Figura 2). A seguir, o destaque é para várias foliãs com suas fantasias e adereços:

Figura 2 – As foliãs lageanas.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Thiago de Castro – MHTC.

Algumas imagens de croquis de fantasias e de algumas letras de sambas-enredo foram disponibilizados por L.L.L.. Outra personalidade importante para a

pesquisa, identificado pelas iniciais C.L.A., disponibilizou diversas letras de sambas-enredo, de várias autorias de seis escolas de samba.

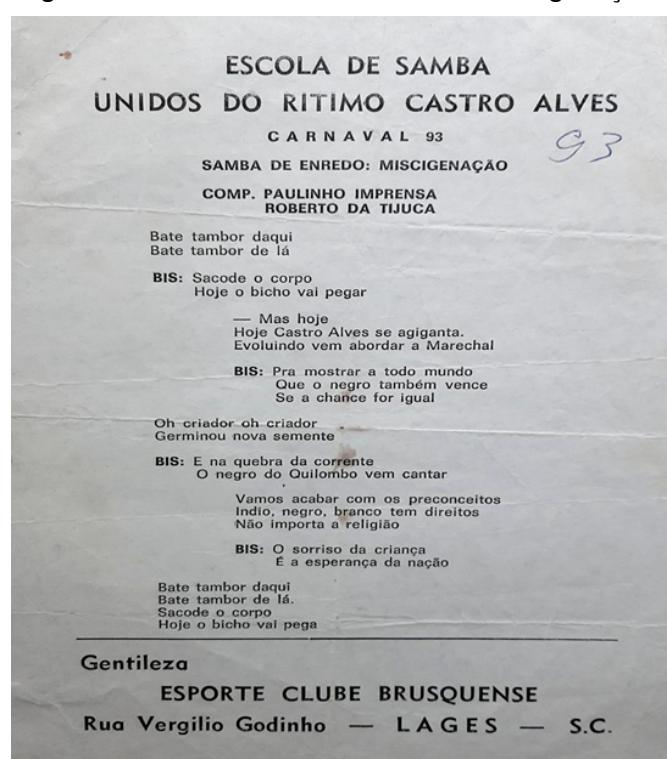
Os resquícios de composições dos sambas-enredos encontrados são de autorias diversas, com temas bem variados.

Da Escola de Samba Unidos do Ritmo Castro Alves (URCA), foram encontrados 12 registros de sambas-enredo, com os seguintes temas:

- (sem data) Espaço Sideral
- (sem data) Na obra e vida há personagens imortais
- 1989 – História de Lages
- 1992 – Império romano
- 1993 - Miscigenação**
- 1994 – Brazil, Brazil, Brazilian
- 1996 – Geração Vencedora
- 1997 – Gralha azul, esplendor da Araucária
- 1998 – O negro no planalto lageano
- 2000 – Clubes de Lages
- 2003 – Divina arte de ensinar
- 2005 – 75 anos de folia

Destaca-se, abaixo, um folheto (Figura 3) com a letra do samba-enredo de 1993, cujo tema é a Miscigenação:

Figura 3 - Folheto do samba-enredo “Miscigenação”.



Fonte: Acervo particular de C.L.A.

A miscigenação nada mais significa do que a quebra desses preconceitos, em que povos de culturas e religiões diferentes se entrelaçam e formam a sociedade brasileira.



Autores como Gilberto Freyre ofereceu ao brasileiro uma carteira de identidade, onde a noção de raça cede lugar à noção de cultura e nos fez reconhecer que somos a união entre negros, indígenas e europeus [...] a miscigenação degradava o povo brasileiro, sendo, portanto, necessário um branqueamento da população. Os “homens de sciencia”, diante de mudanças históricas, como a Abolição da escravatura e a criação da República, e munidos de modelos evolucionistas e darwinistas sociais, procuraram responder a questionamentos acerca da viabilidade de uma nação miscigenada como o Brasil, nascida condenada ao atraso face aos postulados “raciológicos” estrangeiros. (Oliveira, 2019, p. 1)

Oliveira (2019, p. 2) lembra que a mestiçagem só foi percebida no século XIX, infelizmente por uma sociedade que acreditava na superioridade branca. Por isso, a miscigenação era tratada como um fenômeno negativo, que degradava o povo brasileiro.

Considerações finais

O estudo resgatou um pouco da história e da cultura da sociedade lageana através das letras dos sambas-enredos e das imagens dos carnavais, pois neles pode-se identificar temas relevantes e pertinentes à época, os quais transparecem os anseios, lutas, memórias, crenças e conquistas da sociedade.

Fazer esse resgate do samba-enredo no município de Lages propiciou conhecer um pouco mais sobre as atividades exercidas pelos carnavalescos, compositores, letristas e demais membros das escolas de samba. Infelizmente, o material encontrado foi escasso. No que se refere à parte musical das composições, nenhuma partitura foi encontrada, impossibilitando uma análise técnica acerca das melodias e arranjos.

Apesar dos poucos registros, foi possível ampliar o conhecimento e a compreensão da dinâmica do carnaval, desde a escolha do tema pelo carnavalesco, depois a composição da letra e da melodia, a impressão das letras para os integrantes da escola, os ensaios do samba-enredo pela bateria e intérpretes, o desenho e confecção das fantasias (intimamente ligadas ao tema), até o desfile na avenida.

Observou-se a falta de catalogação dos sambas-enredo, sendo que todas as letras encontradas durante a pesquisa fazem parte de acervos particulares. Percebe-se, portanto, que são necessárias iniciativas de catalogação dos documentos históricos sobre o samba-enredo na cidade de Lages e a disponibilização desse material aos pesquisadores. Isso fortaleceria a história da música lageana e incentivaria o retorno dos desfiles de carnaval. Por consequência, a atividade dos compositores seria retomada e fortalecida, além de que tais iniciativas fomentariam o turismo.

A temática sobre o samba pode ser inserida nas pesquisas escolares, nas rodas de conversa, visando aproximar os alunos de questões relativas à sua origem e de seus familiares, bem como promover o entendimento e debate sobre assuntos relacionados ao bullying, à discriminação, racismo, injúria racial, segregação, miscigenação, entre outros.

Que este artigo possa incentivar outras pesquisas que deem continuidade e aprofundem o estudo sobre essa temática.

Referências

- 1 BRASIL, Ministério da Cultura. **Samba do Rio de Janeiro é Patrimônio Cultural do Brasil.** 2007. Elaborado por Iphan. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1941/samba-do-rio-de-janeiro-e-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 27 mai. 2023.
- 2 NASCIMENTO NETO, Pedro Luiz do. **O Samba na sala de aula: ensinando história através da música popular brasileira.** Revista Escritas, [S.L.], v. 9, n. 2, p. 111-130, 6 fev. 2018. Universidade Federal do Tocantins. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20873/vol9n2pp111-130>. Acesso em: 18 abr. 2023.
- 3 OLIVEIRA, Euma Alves de. **Miscigenação e a questão racial no Brasil:** Interpretações sobre as cotas raciais. In: VI CONEDU - CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2019, Fortaleza/CE. Anais CONEDU. Campina Grande: Realize, 2019. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/61132>. Acesso em: 28 mai. 2023.
- 4 PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho Científico:** métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. 276 p. Revisor: Ernani Cesar de Freitas. Disponível em: <https://www.feevale.br/Comum/midias/0163c988-1f5d-496f-b118-a6e009a7a2f9/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf?> Acesso em: 27 mai. 2023.
- 5 SOUZA, Alberto Carlos de. **A origem do samba no Brasil.** In: SOUZA, Alberto Carlos de. Humanidades e ciências humanas: uma reflexão social. Ponta Grossa: Atena, 2021. Cap. 2. p. 4-16. Disponível em: <https://cdn.atenaeditora.com.br/documents/ebook/202107/3ef085c348f0f74d56ca400052fa20f5bd94c558.pdf#page=17>. Acesso em: 24 mai. 2023.
- 6 TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular.** 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.



Técnica pianística, corpo e cognição: uma revisão em busca de abordagens musicais corporificadas

Weliton de Carvalho

Universidade do Estado de Santa Catarina
wecarv@gmail.com

Maria Bernardete Castelan Póvoas

Universidade do Estado de Santa Catarina
bernardetecastelan@gmail.com

Pesquisas pianísticas em perspectiva

Esta comunicação corresponde ao exercício teórico realizado ao primeiro capítulo de nossa dissertação de mestrado em andamento. Uma revisão de publicações acadêmicas brasileiras sobre técnica pianística e corporeidade entre os anos de 2013 e 2023 possibilita consulta de trabalhos em cinco subáreas, quais sejam, (i) Teorias, escolas e pianistas influentes, (ii) Ensino de piano: pedagogia e didática atuais, (iii) Experimentos temáticos na universidade, (iv) Práticas instrumentais e performance e (v) Técnicas estendidas e repertório dos séculos XX e XXI. A leitura das teses, dissertações, artigos em periódicos e comunicações em eventos ora levantadas, permite sua categorização em seis abordagens técnicas que emergem da interpretação de conceitos presentes na literatura, tais como: corpo, mente, cérebro, sensação e movimento. Este trabalho visa problematizar concepções implicadas no uso desses termos a partir de um mapeamento do caminho crítico-reflexivo percorrido por autores consultados, o qual reflete paradigmas representacionais e dinâmicos de cognição em música (Oliveira, 2014; 2016). Tais concepções acerca de corpo em práticas instrumentais se manifestam em tendências denominadas (1) mecanicista, (2) neurofisiológica, (3) corpórea-gestual, (3.1) cognitiva, (3.2) somática e (4) transpessoal, que são apresentadas a seguir. Os caminhos de pesquisa avistados direcionam a perspectivas integradas para se compreender corporeidade e cognição *em ação*, de modo que motricidade, percepção e expressão se encontram fortemente fundidas nos processos de saber e fazer música ao piano.

Problematizando terminologias e tendências emergentes

Abordagens (1) mecanicistas demonstram posições funcionalistas e digitalistas, com enfoque no treinamento muscular exaustivo. Não compreendem o corpo como um todo e trabalham com membros ou partes específicas que são denominadas “aparato” motor, mecânico ou pianístico, o qual abrange a estrutura de dedos, mãos, braços e até no máximo os ombros. Segundo Oliveira Filho (2020, p. 179), tal posicionamento reflete o legado da técnica “clavecinística” na qual “os primeiros teóricos do piano acreditavam que era necessário reforçar os músculos da mão

para suportarem o peso das teclas do novo instrumento". Melo (2019, p. 36) aponta que o denominado "fundamento digital" decorre do século XVIII e prioriza o estudo muscular de dedos, lançando mão até mesmo de "dispositivos mecânicos" anexos ao piano para condicionamento do corpo, o que ocasionava lesões. Milani (2016), em visões externadas por entrevistados em sua pesquisa, identifica essa restrição ao aspecto digital ligada à prática de exercícios de mecanismo focados em habilidades estreitamente digitais e na redução de movimentos ditos como "excessivos", ao ambicionar um "controle sobre o corpo" ao invés de uma conexão.

Teixeira (2016), aponta ideias sobre a relação mente-corpo no ensino universitário de flauta e piano, que reflete diferentes visões depositadas ora sobre um "corpo-objetivo" enquanto "ferramenta a serviço do som", ora através de um "corpo-vivido" (Teixeira, 2016, p. 131). Segundo a autora, noções de "corpo como algo que precisa funcionar bem, que está a serviço da interpretação, normalmente vê o corpo também como servo da mente." (Teixeira, 2016, p. 130). Essa noção de servidão, por sua vez, reflete uma visão dualista entre corpo e mente que condiciona a expressividade como algo posterior ao controle, aprimoramento e correção dos movimentos estreitos para tocar instrumento. Para Araújo (2020, p. 9) "a questão da técnica pela ótica mecanicista acaba colocando em evidência a separação entre técnica e interpretação, o que certamente tem consequências para a expressividade". A cisão entre corpo e mente e a vinculação exclusiva de cada um a atributos racionais e sensoriais resulta em uma "priorização da racionalidade" através da qual a "razão estabelece controle sobre o corpo" e reduz o entendimento de técnica como objeto de adestramento do corpo, desvinculada de expressividade (Araújo, 2020, p. 3).

Frente ao treinamento muscular exacerbado e ao irrefletido mecanicismo dado anteriormente, a consideração de fatores "mentais" passa a incidir com maior força em abordagens (2) neurofisiológicas. Em consequência dessa concepção, é dado que os "movimentos são fruto de uma decisão mental, e não simplesmente mecânicos" diante do que seria preciso desenvolver uma "mútua disciplina entre mãos e cérebro" (Deppe, 1903 *apud* Oliveira Filho, 2020, p. 119). Vertentes pedagógicas que buscam aportes científicos e rationalistas, para além de um "empirosubjetivismo", são formuladas ao longo do século XX (Oliveira Filho, 2020, p. 176). Incluem o "uso eficiente do corpo" na técnica pianística e refletem a busca por uma "conscientização corporal" na produção sonora, o que demonstra um tensionamento epistemológico que, ao mesmo tempo: delega ao corpo determinados usos e funcionalidades restritas à efetuação motora e guia descobertas relacionadas a fatores sensoriais que viabilizam a mencionada conscientização.

Essa abordagem científica, formulada ao lado de disciplinas como engenharia mecânica, fisiologia humana, psicologia e neurologia, segundo Melo (2019, p. 48) caracteriza a escola "psicomotora" ou "psicofísica" sob influência da escola russa de neurofisiologia. Nota-se a pressuposição de um automatismo ao movimento corporal que é concebido a partir de um necessário condicionamento cerebral pois, segundo a autora, a abordagem neurofisiológica acredita que "A aquisição de determinado movimento técnico musical, bem como sua automatização, está intimamente ligada a essa habilidade cerebral" (Melo, 2019, p. 55). Em consequência dessa perspectiva observam-se implicações teóricas que influenciam a prática pianística, a depender da



maneira que cérebro, sistema nervoso e fatores mentais são abordados em relação a fatores motores e perceptivos, em suma, corporais, com os quais poderiam estar conectados. No entanto, aparecem restringidos à mera habilidade motora comanda mentalmente.

Ademais, Santana (2016) descreve a “disciplina da inervação” de Sá Pereira, a qual define a “descarga nervosa” transmitida desde o cérebro até os músculos executores através dos nervos motores, o que resulta em uma visão causalista centrada no cérebro como lugar de controle e primazia sobre a periferia do sistema nervoso e das próprias interações musculoesqueléticas. Além de uma noção mental-cerebralista, o autor concebe o corpo como aparato mecânico submisso ao controle auditivo, ao definir “ouvido interno” como regulador de um “corpo” tomado como ferramenta.

Apesar da perpetuação de perspectivas cerebralistas, a abordagem neurofisiológica viabiliza o conhecimento da estrutura cinestésica do corpo humano, de modo a encaminhar abordagens perceptivo-motoras, como a de Kaplan (Oliveira Filho, 2020), que trabalham conscientização proprioceptiva na aprendizagem pianística, por meio da qual “o próprio estudante torna-se capaz de adaptar seu corpo e seus movimentos para situações em que musical ou fisicamente esteja havendo desconforto ou problemas de fluidez e organicidade” (Oliveira Filho, 2020, p. 144). Dessa maneira, essas abordagens interdisciplinares reconhecem fatores sensoriais do corpo de quem toca piano que permite o desenrolar de um estudo consciente dos processos de coordenação e dissociação motora, bem como a potencialização da atenção dada à percepção de corpo em movimento.

Em busca de abordagens corporificadas

Em busca de abordagens que compreendam o movimento em sua dimensão expressiva relacionada a ações musicais e sua construção junto a obras escritas para piano, encontram-se autores que incluem fatores sensoriais e cognitivos em seus processos criativos e atribuem características corpóreas a sua atuação em contato com o instrumento. Alguns trabalhos refletem criticamente sobre premissas mecanicistas e dicotômicas e constroem sua interpretação junto a estudos cinesiológicos e cognitivos, bem como estudos de gestualidade, teatralidade e práticas psicofísicas ou somáticas. Com objetivo de se construir movimentos musicais expressivos ao piano, valida-se o reconhecimento da experiência sensório-motora do corpo como potencial cognitivo que aguça os sentidos e atravessa a atuação artística.

Tal dimensão sensório-motora é refletida em abordagens (3) corpóreas ou gestuais, as quais, conforme Araújo (2020), coincidem com concepções fenomenológicas como corpo “vivido” ou “corpo próprio” (Merleau-Ponty, 1945). A autora aponta que abordagens “gestuais” de ensino pianístico tomam e aplicam “uma concepção de corpo mais próxima à abordagem fenomenológica, uma vez que aquela se propõe a alinhar-se com a corporificação cognitiva” (Araújo, 2020, p. 29). Nesse escopo, o caminho da gestualidade é posto como alternativa ao ideal de

um corpo mecanizado na prática pianística. Em seu artigo, pode-se compreender “aspectos que caracterizam o ensino tradicional do piano, bem como as relações que podem ser estabelecidas a partir dos conceitos de corpo mecanicista e fenomenológico com algumas abordagens de ensino do piano, identificando com que tipo de visão acerca do corpo tais abordagens se aproximam.” (Araújo, 2020, p. 4). Conforme a autora: Apesar de termos um século de críticas, o dualismo segue sendo a abordagem padrão, propagando uma visão específica de pianismo, [...] seria interessante também considerar outras abordagens que estabeleçam uma relação mais integrada entre motricidade e expressão.” (Araújo, 2020, p. 29)

A abordagem corporal-gestual elaborada por Milani (2016, p. 143) propõe um “viés perceptivo do tocar piano”, como categoria que abrange perspectivas chamadas “holísticas” pelas quais direcionam-se ações a um sujeito corporalizado ao invés de a um objeto desencarnado. Quer dizer que as dimensões particulares de cada corpo atuante em música revelam uma pluralidade de técnicas possíveis de ser exercidas. Ao definir gesto musical em consonância com movimento pianístico, a autora aponta propostas de “cognição corporificada” no campo de música que unem expressividade sonora a percursos gestuais.

Dessa maneira, identifica-se nesta abordagem um desdobramento em duas vias: (3.1) cognitiva, sobretudo na aproximação com estudos de cognição corporificada, mais recentemente *Cognição 4E*, e (3.2) somática, que busca metodologias para apropriação sensorial de corpo em movimento (Cicarelli, 2023). Esta última é elaborada em proximidade com Técnicas como de Alexander (Alvim, 2022; Oliveira Filho, 2020) e de Klauss Vianna (Pontes, 2018), assim como Método Feldenkrais (Fraser, 2021) e Eutonia de Gerda Alexander (Cicarelli, 2023). Cicarelli (2023, p. 42) defende que estudantes de piano podem incluir experiências advindas desses tipos de técnicas somáticas em sua prática instrumental, no intuito de gerar um “arcabouço de vivências corporais conscientes, que podem ser transferidas na construção de um alicerce sensorial da técnica pianística”.

Na via cognitiva (3.1), Milani (2016, p. 25), aponta referenciais para uma cognição corporificada a partir dos trabalhos de Damásio (1996), Lakoff (1999) e Johnson (2008) para quem a mente “não está contida no corpo, mas emerge e evolui com ele”. Autores desse campo associam a formação de conhecimento à experiência corpórea vivida em um ambiente contextual. Especificamente na área de música, apresenta-se Leman (2010) como precursor de uma perspectiva de cognição musical corporificada na pesquisa estrangeira (Milani, 2016, p. 37). Complementarmente, Brito (2023, p. 51) declara que “o ponto de partida da ação interpretativa não é a criação arbitrária de imagens mentais dos eventos sonoros da música” e sim, “o entendimento, em termos de espacialidade e movimento corporal, dos eventos musicais (Nogueira; Maeshiro, 2019, p. 25)”. Essa autora, elabora e sugere caminhos de pesquisa que visam “explorar a natureza corporificada da música de concerto, abordando o processo criativo a partir de uma visão de arte inserida no mundo e distanciada de uma concepção de obra musical transcendente.

Tais concepções diferenciam-se de menções ambíguas do termo “cognição” presentes na literatura, majoritariamente utilizado como sinônimo de processos

mentais em seus aspectos computacionais intracranianos. Isso remete ao tipo de racionalidade que está envolvida nos processos de conhecimento da técnica pianística que por sua vez reportam a paradigmas ditos “cognitivistas” ou “representacionistas” explanados por Oliveira (2016), pois funcionariam por meio de processamento informacional via “representações mentais” estritamente intelectuais. A restrição da cognição ao processamento intelectualizado de informações, diferenciada dos fatores corpóreos e sensórios que participam de atos cognitivos se assemelha à frequente evocação de uma “racionalidade” analítica, teoricamente indefinida ou desencarnada, que tende a tomar corpo como sujeito obediente à mente, estando ela restrita às manifestações cerebrais abstraídas por um pensamento imagético, conteudista e internalista. Por outro lado, elementos para uma “cognição perceptiva” e uma “racionalidade corporificada”, conforme visão da filosofia das ciências cognitivas (Rolla, 2018), estão refletidos em estudos pianísticos aqui expostos, nos quais a mente se manifesta integrada à corporeidade e, esta última, possui um protagonismo no escopo das investigações.

Nesse sentido, Bezerra (2023) se aproxima da visão de Varela, Thompson e Rosch (1993), os quais rejeitam a ideia predominante nas ciências cognitivas de que a “cognição constitui a representação de um mundo que é independente das capacidades perceptivas e cognitivas por um sistema cognitivo que existe independente do mundo” (Bezerra, 2023, p. 22). Segundo a autora, estudos de *Cognição 4E* delineiam uma visão da cognição como ação corporificada (*enactive, embodied*) pois a mente se manifesta de maneira estendida e situada em determinado ambiente (*extended, embedded*). Esse tipo de abordagem, sugerida pela autora também em um sentido psicológico integrativo, parece abranger uma maior complexidade de sentidos extracranianos, pois, “De acordo com essa perspectiva de cognição, estamos inseridos em um nicho ecológico e fazemos muitas conexões fora do cérebro. Além disso, os limites que transcendem o cérebro e os processos conscientes (*awareness*) incluem o inconsciente coletivo e todo o caldo do imaginário que envolve a experiência de existir como ser humano.” (Bezerra, 2023, pp. 67-68). Ademais, a abordagem (4) transpessoal de Bezerra (2023) utiliza estratégias psicológicas e metacognitivas para organização da prática e autorregulação na vivência pianística enquanto *pianear*.

Um caminho dinâmico ou atuacionista para prática instrumental

Três marcos teóricos em favor de uma integração sensório-motora para o estudo de corpo em movimento na técnica pianística são apontados. Desde o precursor trabalho de Marie Jaëll (1896; 1897), entre fisiologia e psicologia, que investiga “sensibilidade tátil” ao toque pianístico e surge como precursor e estudos musicais corporificados (Robb, 2022). Na mesma direção, Kaplan (1987) propõe um “estudo de sensações” que guia a aprendizagem motora ao piano, estabelecendo um caminho sensorial para o aprendizado de atitudes proprioceptivas na relação com fazer musical que direciona escolhas interpretativas com mínima tensão muscular e redução de movimentos supérfluos (Oliveira Filho, 2020, p. 182). Tomando a

ação corpórea por vias experimentais, Póvoas (1999; 2006) elabora princípios cinesiológicos e cinestésicos para construção espacial-sonora de “ação pianística”.

No escopo da presente pesquisa, a terminologia “ação pianística” é recuperada no sentido de agregar, teoricamente e em *práxis*, estudos instrumentais e perspectivas dinâmicas, enativistas ou atuacionistas de cognição (Rolla, 2023). Diante da possibilidade de superar ideais de representação mental internamente processada como único caminho para saberes e práticas músico-instrumentais, admite-se a possibilidade de se constituir uma *atuação cognitiva* através de interação sensório-motora com ambiente, instrumento, fontes históricas e socioculturais, performadas em meio aos próprios movimentos musicais, na integração entre ação e percepção.



Referências

- 1 ALVIM, I. C. P. **Perspectivas sobre o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil.** 2022. f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 25 fev. 2022.
- 2 ARAÚJO, M. D. S. **O conceito de corpo e a expressividade musical:** uma crítica fenomeno-lógica sobre a abordagem mecanicista no ensino de piano. *Revista Música Hodie*, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 20, 2020.
- 3 BRITO, Mariana do Socorro da Silva. **Fazendo o piano cantar:** uma pesquisa artística sobre o aprendizado do cantabile através de uma abordagem holística. 2023. 185 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.
- 4 BEZERRA, D. M. **Pianismo, pianear e o processo de individuação na perspectiva da cognição 4E:** uma autoetnografia. 2023. 255 f. Tese (Doutorado em Engenharia e Gestão do Co-nhecimento) - Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.
- 5 CICARELLI, R. R. **O desenvolvimento da relação interativa corpo-piano a partir de ferramentas pedagógicas que propiciam o despertar da consciência corporal.** 2023. f. Escola de Música e Belas Artes, UNESPAR, 2023.
- 6 FRASER, A.; BARANCOSKI, I (Trad.). **O aprimoramento da organização física do músico como ferramenta para atingir uma refinada prática musical.** DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, v. 25, n. 1, 2021.
- 7 JAËLL, M. **La musique et la psychophysiologie.** Baillière, v. 153, 1896.
- 8 JAËLL, M. **Le mécanisme du toucher: l'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile.** Armand Colin, 1897.
- 9 KAPLAN, J. A. **Teoria da Aprendizagem Pianística.** Porto Alegre: Movimento, 1987.
- 10 MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception.** Paris: Gallimard, 1ª ed. 1945.
- 11 MILANI, M. M. **Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música.** 2016. 186 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- 12 OLIVEIRA, L. F. **O debate sobre o representacionalismo nas Ciências Cognitivas.** *Kínesis*, v. 8, n. 17, p. 85-114, 2016.

- 13 OLIVEIRA, L. F. **O estudo da música a partir do paradigma dinâmico da cognição.** Percepta - Revista de Cognição Musical, v. 2, n. 1, p. 17-36, 2014.
 - 14 OLIVEIRA FILHO, M. T. G. **Abordagem Kaplan:** sistematização de uma metodologia de ensino de piano. 2020. f. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Comunicação, Turismo e Artes: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.
 - 15 PONTES, Vânia Eger. **Trajetórias do movimento na performance de técnicas estendidas ao piano.** 2018. 246 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 22 fev. 2018.
 - 16 PÓVOAS, M. B. C. **Ciclos de Movimento** – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 16. Anais [...] Brasília, 2006.
- PÓVOAS, M. B. C. **Princípio da relação e regulação do impulso-movimento:** possíveis re-reflexos na ação pianística. 1999. 236 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- ROBB, Hamish. **Marie Jaëll:** Pioneer of Musical Embodiment Studies. 19th-Century Music, v. 45, n. 3, p. 220-243, 2022.
- ROLLA, Giovanni. **Cognição Perceptual e Racionalidade Corporificada.** Pelotas: NEPFIL Online, 2018. 168p. ISBN: 978-85-67332-60-4
- ROLLA, G. **Por que não somos só o nosso cérebro:** em defesa do enativismo. TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia, v. 46, p. 207-236, 2023. DOI: 10.1590/0101-3173.2023.v46esp1.p207
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The embodied mind.** Cambrid-ge, MA: MIT Press, 1993



Técnicas estendidas no repertório brasileiro para piano solo: composições de 2000 a 2015

Lorraine Gregório de Oliveira

Instituto de Artes - Unesp (SP)
lorraine.oliveira@unesp.br

Anna Claudia Agazzi

Instituto de Artes - Unesp (SP)
anna.agazzi@unesp.br

Resumo

O presente resumo deriva da pesquisa de Mestrado na linha de Práticas Interpretativas (em andamento), sobre as técnicas estendidas no repertório para piano solo de compositores brasileiros entre os anos de 2000 a 2015. O objetivo da pesquisa é estabelecer uma definição para as técnicas estendidas, selecionar as obras do período designado e descrever as características de cada técnica, determinando sua categoria e indicando a notação empregada pelos compositores, analisando possíveis semelhanças e diferenças entre elas. A pesquisa revelou um grande volume de obras, o que atendeu ao objetivo inicial para descrição e categorização destas de maneira robusta. Concluiu-se que a definição das técnicas estendidas ainda se encontra em constante discussão, uma vez que seu significado não é apresentado de forma clara e concisa em diversos trabalhos e pretende-se que, com a presente pesquisa, a compreensão das técnicas estendidas analisadas viabilize um aprofundamento do ponto de vista da performance e auxilie os intérpretes na preparação do repertório contemporâneo.

Palavras-chave: técnicas estendidas; piano contemporâneo; música brasileira; música contemporânea.

Introdução

A pesquisa de mestrado, em andamento, tem como objetivo caracterizar as técnicas estendidas no repertório para piano solo de compositores brasileiros entre 2000 e 2015. Para tanto, foi necessário realizar um levantamento bibliográfico para definição do termo, de modo a estabelecer um critério válido para a seleção das obras. Observou-se que, em muitos trabalhos, havia uma abundância de terminologias distintas que não eram definidas com detalhamento. Assim, uma delimitação da definição foi essencial para elucidar, de modo geral, o que se entende pelo conceito.

Após esse primeiro estudo bibliográfico, obteve-se uma definição de *técnicas estendidas* que colaborou para a seleção do repertório a ser analisado. Durante a pesquisa, foram selecionados 103 compositores - a partir de menções em textos sobre música contemporânea, participações em festivais, vínculos com universidades

de música e indicações de demais compositores - a serem contatados sobre suas composições. Alguns deles forneceram as partituras, via endereço eletrônico, das obras que consideravam satisfazer os critérios da pesquisa, isto é: autoria, período e conter uma ou mais técnicas estendidas para piano solo.

Por fim, para a análise das obras, constatou-se a necessidade de organizar uma classificação das técnicas de acordo com algumas categorias pré-estabelecidas por Reiko Ishii (2005) e Luk Vaes (2009). A primeira baseia-se na ação e nos materiais utilizados em cada técnica, enquanto a segunda na graduação de impropriedade, um conceito desenvolvido pelo autor. O objetivo foi aplicar as classificações no repertório analisado com o intuito de facilitar a abordagem de cada técnica pelo intérprete.

Definição e classificação das técnicas

O termo *técnicas estendidas* carece de definições consistentes, uma vez que muitas terminologias semelhantes são utilizadas de maneira intercambiável sem devidas distinções e esclarecimentos. *Técnicas estendidas, piano expandido, piano estendido, técnicas não convencionais e novas sonoridades*, por exemplo, são alguns dos conceitos mais utilizados para se referir às técnicas contemporâneas que não correspondem às técnicas consideradas tradicionais. De acordo com Luk Vaes (2009, p. 8), o termo *técnicas estendidas* representa modos de tocar o instrumento que diferem do tradicional no sentido de que o “tradicional” se caracteriza tanto pela construção organológica do instrumento quanto pela sistematização e padronização do ato de tocar piano como uma abordagem já consolidada. Nesse sentido, *técnicas estendidas* é um termo apropriado para se referir à mudança na concepção do próprio ato de tocar o instrumento, mais do que uma alteração material do mesmo, como os termos *piano expandido* e *piano estendido* podem sugerir. Sendo assim, utilizaremos a definição de Vaes (*ibidem*) das *técnicas estendidas* como “modos de tocar o instrumento de maneira imprópria” para delimitar o escopo da pesquisa e aprofundar as discussões sobre a performance e interpretação musical.

Devido à conotação negativa, Vaes delimita a “impropriedade” somente a partir da ideia de uso, sem vínculo com questões de ordem moral, como algo errado, inconveniente e/ou prejudicial. Desse modo, a maneira própria de tocar o instrumento refere-se ao modo pelo qual os dedos do pianista açãoam as teclas, produzindo o som da corda percutida pelo martelo. Fundamentado nisso, o autor classifica os graus de impropriedade que partem do grau mais “próprio” (os dedos no piano ativando as teclas) para o mais impróprio (outras partes do corpo ativando as teclas do instrumento; manipulação direta das cordas com os dedos, unhas, palmas das mãos e objetos; inserção de materiais entre as cordas; uso de equipamentos eletrônicos; gestos teatrais, etc). Algumas das técnicas mencionadas por Vaes são: glissandos e *clusters* no teclado do instrumento como extensões de baixo grau de impropriedade; notas abafadas, notas abaixadas silenciosamente e piano preparado como extensões de médio grau; tocar nas cordas do instrumento (com dedos ou objetos), bater na tampa do piano e em outras regiões da madeira como extensões de alto grau; e ações teatrais como extensão de extrema impropriedade

(ibidem, p. 19-21). Essa classificação colaborou para a ampliação das possibilidades técnicas pesquisadas no repertório, além de ter contribuído para um entendimento das noções estéticas que envolvem o conceito de “propriedade” - algo que faz parte da construção histórica do piano e da performance pianística -, e o conceito de “impropriedade”, que desvia-se disto. Porém, podemos observar que algumas técnicas descritas por Vaes, como os glissandos nas teclas do instrumento, já foram incorporadas ao repertório tradicional, e não mais são tratadas como técnicas “impróprias”.

Visto isso, utilizaremos apenas as definições de cada técnica descritas por Vaes, enquanto a classificação adotada será a concebida por Reiko Ishii (2005, p. 13). Isto, pois, a pesquisa de Ishii se concentra na análise do repertório de compositores norte-americanos e, deste modo, inclui apenas as técnicas consideradas estendidas que são efetivamente trabalhadas pelos compositores em suas obras.

A autora divide em nove tipos de técnicas estendidas, na ordem a seguir:

1. Efeitos especiais produzidos no teclado (isto é, sobre as teclas, caixas de res-sonância, etc)
2. Performance somente dentro do piano (incluindo aqui a técnica das cordas e demais modos de tocar dentro do instrumento);
3. Performance dentro do piano dividindo as mãos, uma no teclado e outra den-tro.
4. Materiais externos (piano preparado)
5. Uso do som do *frame/case* do piano.¹³⁵
6. Uso de microtons;
7. Uso da amplificação sonora;
8. Uso de dispositivos extra-musicais (voz humana, falada, cantada, sussurrada, assobios, etc, enquanto toca o instrumento);
9. Novos efeitos de pedal;

Essa categorização possibilitou uma definição e descrição de cada técnica, o que auxiliou no entendimento de diversos recursos empregados no repertório contemporâneo, e será utilizada observando a ação requerida e notação particular de cada compositor em sua obra.

Exemplos das técnicas estendidas no repertório analisado

Dentre algumas das técnicas estendidas discutidas por Reiko Ishii em sua classificação, quatro delas são descritas detalhadamente e seus exemplos são fornecidos pela autora em sua tese: o *cluster* (categoria 1), notas abaixadas silenciosamente (categoria 1), toque nas cordas com uma ou ambas as mãos (categoria 2 e 3) e piano preparado (categoria 4). As três primeiras serão examinadas no presente trabalho para elucidar algumas notações nas obras dos compositores brasileiros do período analisado.

A primeira técnica, o *cluster*, é definida por Luk Vaes (p. 64) como “um grupo de notas adjacentes (no teclado ou nas cordas) [...] tocado de maneira imprópria, ou

¹³⁵ Moldura ou caixa, tradução minha.

seja, com o punho, palma da mão, braço, cotovelo, etc, com ajuda de um acessório [...]. Na obra ?! (2000), de Maurício de Bonis, os clusters são notados de acordo com o Exemplo 1 abaixo:

Exemplo 1 – Notação de cluster na peça ?!



Fonte: ?! (2000), de Maurício de Bonis, página 3

As notações para os *clusters* podem ser feitas de vários modos, porém é essencial que o compositor determine sua duração, dimensões e se o *cluster* será realizado em teclas pretas, brancas ou ambas, seja a partir da indicação na partitura ou em uma bula com as descrições específicas. Também é necessário definir de forma precisa como ele será tocado, isto é, com qual parte do corpo as notas serão pressionadas: palmas, dedos, punho, antebraço, etc.¹³⁶

A técnica das notas silenciosamente abaixadas é realizada, como o próprio nome diz, abaixando-as de modo a não produzir som. Ela resulta na produção dos parciais harmônicos¹³⁷ através da vibração por simpatia. Reiko Ishii indica duas maneiras pelas quais é comum produzir a vibração por simpatia ao abaixar as notas silenciosamente:

Na primeira, o pianista toca as notas com o pedal de sustentação pressionado e, em seguida, toca certas teclas silenciosamente e solta o pedal [...]. Na segunda, o performer pressiona a tecla silenciosamente e segura-o com a mão ou com o pedal sostenuto enquanto outras teclas são pressionadas (Ishii, 2005, p. 15)

Luk Vaes (*ibidem*, p. 73) aponta que, com a técnica, o resultado de levantar os abafadores possibilita sua operação de modo seletivo, o que permite uma manipulação dos mesmos sem o uso do pedal de sustentação. Além das notas silenciosamente

¹³⁶ Ainda que o compositor indique com qual parte do corpo o cluster deve ser tocado, cabe ao intérprete a decisão interpretativa. Isto é, a indicação é útil para sabermos que se trata de um cluster, porém, a escolha pode ser adaptada para o que melhor se encaixa na concepção da obra elaborada pelo performer.

¹³⁷ Em inglês: overtones.



abaixadas de maneira individual, também é possível realizar a técnica incluindo diversas notas simultaneamente:

Qualquer combinação de teclas pressionadas silenciosamente – acordes tonais, agregados atonais ou qualquer tipo de cluster – pode ser usada para produzir parciais específicos de cordas soltas. Eles podem ser combinados com os sons tocados de maneira própria ou, mais efetivamente, ouvidos sozinhos assim que as teclas tocadas propriamente forem liberadas. (VAES, 2009 p. 73)

Os parciais mais perceptíveis são as oitavas, quintas, terças e sétimas de uma determinada nota. Quanto mais distante está a nota abaixada silenciosamente da nota realmente tocada no teclado, “em relação a sua posição na série harmônica, menos audível e definida a ressonância simpática” (ibidem, p. 74).

A notação para as notas silenciosamente abaixadas seguem um padrão em cabeça de nota no formato de diamante. No segundo movimento da Sonata nº 1 (2001), de Roberto Victorio, podemos observar essa notação (exemplo 2):

Exemplo 2 – Notas silenciosamente abaixadas na peça Sonata nº 1, segundo movimento

* Golpe com a palma da mão direto nas cordas . Percussivo .

** Pressionar as teclas para a resultante em harmônicos .

Fonte: Sonata nº 1, segundo movimento (2001), de Roberto Victorio, página 9

A técnica dos toques nas cordas do piano são mais variadas do que as duas técnicas anteriormente descritas, pois permitem um conjunto maior de ações, tanto com partes corporais quanto com objetos, criando inúmeras possibilidades sonoras e viabilizando uma complexa exploração timbrística do instrumento. A manipulação direta das cordas foi uma das técnicas desenvolvidas pelo compositor americano Henry Cowell (1897-1965), que utilizou glissandos, *pizzicatos*, harmônicos, notas abafadas (categoria 3, com uma mão nas cordas e outra no teclado), entre outras

(Ishii, p. 29). Uma vez que suas possibilidades são tão vastas, assim o é sua notação, o que faz com que o toque nas cordas do piano varie sobremaneira de acordo com cada compositor, de modos muito particulares. Em geral, essa notação precisa indicar o modo de acionar as cordas (ponta dos dedos, unhas, palmas e objetos), o movimento a ser executado (pinçar, atacar, percutir, bater, varrer horizontalmente, raspar, etc) e o local a ser tocado (mais próximo das cravelhas, mais distante, próximo dos abafadores), pois esses elementos modificam o som resultante. Um exemplo de toque nas cordas é a peça *Miragem* (2009), de Marisa Rezende, que traz uma bula de instruções para o performer com o uso de uma baqueta (exemplo 3):

Exemplo 3 – Notação de ataques com a baqueta, na bula de instruções, na peça *Miragem*



Fonte: *Miragem* (2009), de Marisa Rezende, página 6

Ao final da peça, a compositora sinaliza diretamente na partitura a técnica de glissandos com as unhas nas cordas do instrumento, como mostra o exemplo 4 abaixo:

Exemplo 4 – Notação de glissandos com a unha, na partitura, na peça *Miragem*

* glissandos lentos, com a unha, nos registros médio, agudo e superagudo.

Fonte: *Miragem* (2009), de Marisa Rezende, página 5



Considerações finais

A pesquisa pôde concluir que a definição das técnicas estendidas ainda se encontra em constante discussão, uma vez que seu significado não é apresentado de forma clara e concisa em diversos trabalhos. A partir da revisão bibliográfica compreendeu-se algumas noções úteis para delimitar o conceito de técnicas estendidas aplicado na seleção das obras. O volume de obras encontrado foi inesperado e representou uma importante consideração das técnicas estendidas no repertório para piano solo por compositores brasileiros no início do século XXI. Pretende-se elaborar uma classificação específica que contemple as técnicas empregadas pelos compositores brasileiros e suas notações particulares, semelhante à classificação feita por Reiko Ishii (2005). Assim, propõe-se que a compreensão das técnicas estendidas analisadas viabilize um aprofundamento do ponto de vista da performance e auxilie os intérpretes na preparação do repertório contemporâneo, especialmente nas escolhas interpretativas, uma vez que as notações musicais e bula das partituras não extinguem a experimentação musical do próprio performer e suas concepções criativas podem e devem ser incluídas no estudo e elaboração das obras.

Referências

- 1 DE BONIS, Maurício. ?!. Piano solo. 2000. Partitura. 3 p. Cedida pelo compositor em comunicação via endereço eletrônico.
- 2 ISHII, Reiko. **The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music**. Flórida, 2005. 114f. Tese (Doutorado em Música). College of Music, Florida State University, 2005.
- 3 REZENDE, Marisa. **Miragem**. Piano solo. 2009. Partitura. 6 p. Cedida pela compositora em comunicação via endereço eletrônico.
- 4 VAES, Luk. **Extended piano techniques: in theory, history and performance practice**. Leiden, 2009. 1081f. Tese (Doutorado em Música). Faculty of Humanities, Leiden University, 2009.
- 5 VICTORIO, Roberto. **Sonata nº 1**. Piano solo. Cuiabá: Vic Edições, 2001. Partitura. 18 p. Cedida pelo compositor em comunicação via endereço eletrônico.



Três obras de câmara de José Vieira Brandão

Mauren Liebich Frey Rodrigues

Universidade Federal de Pelotas

mauren.frey@gmail.com

O presente texto baseia o recital palestra em que são apresentadas 3 obras de Câmara de José Vieira Brandão (1911-2003): *Romance* e *Canto Sertanejo*, ambas escritas em 1935, para violino e piano; e *Divagação* para Violino, Viola, Violoncelo e Piano, de 1991. As peças integram o álbum *Brandão Instrumental*,¹³⁸ lançado em abril de 2024 pelos autores do trabalho em parceria com outros 4 instrumentistas das cordas friccionadas. Trata-se, portanto, das 3 obras de gravação inédita no referido álbum e que são respectivamente as primeiras e a última obra escrita para conjunto de câmara com piano por Vieira Brandão.

O objetivo principal desta exposição é observar na obra de câmara com piano um panorama da estética do compositor, a partir de elementos composicionais característicos tanto recorrentes quanto divergentes. Ou seja, a partir da distância temporal entre as obras exemplificar a estética do compositor ao longo do tempo, enquanto se observa a manutenção dos principais traços identitários da estética pessoal, tais como densidade textural e a complexidade técnico instrumental.

José Vieira Brandão (1911-2002) tornou-se conhecido principalmente por sua proximidade com Villa-Lobos (SANTOS, 2003) e como um dos principais pianistas responsáveis pela estreia de obras do ícone da música brasileira para concerto na primeira metade do século XX. Apesar disso, Brandão teve sua voz e seu lugar, e esteve atento às mais variadas manifestações artísticas no Brasil, além de deixar um importante legado para a música brasileira (RODRIGUES, 2012). Trabalhando ao lado de Villa-Lobos, Brandão compôs grande parte de suas obras em meio a intensa atividade como pianista em turnês pelo Brasil e Estados Unidos. Estas atividades permitiram que Brandão tivesse um largo contato com composições e que fosse influenciado pela estética nacionalista.

Como músico atuante em seu tempo estabeleceu contato com diversos instrumentistas contemporâneos (SANTOS, 2003). Relatos e notas jornalísticas como o de Silva (1945), por exemplo, que menciona um recital de Brandão ao lado do violinista Edmundo Blois, confirma a proximidade do pianista com os músicos aos quais dedicou suas obras de câmara. Contudo, sua faceta como compositor principalmente para grupos instrumentais, até hoje ainda é a menos conhecida, mas não menos importante. De acordo com Neves (1981, p.76) “José Vieira Brandão escreveu pouco, mas sua obra mostra sempre seu domínio da matéria sonora e

¹³⁸ O álbum *Brandão Instrumental* inclui 5, das 7 obras para conjunto de câmara de Brandão: *Romance* para violino e piano, *Canto Sertanejo* para violino e piano; *Trio* para violino, violoncelo e piano; *Sonata* para violoncelo e piano; *Divagação* para violino, viola, violoncelo e piano.

fineza de seu pensamento musical, que se manifesta preferentemente na música de câmara.” Ademais, observa-se consistência na prática composicional para grupos de câmara ao longo da sua carreira e independentemente da fase em que Brandão se encontrava, escreveu obras que incluem seu instrumento principal, o piano. (RODRIGUES, DALMACIO & ROSSI, 2024).

A performance do *Romance*, *Canto Sertanejo* e *Divagação*, peças do início e final da carreira composicional de Brandão, todas em gravações inéditas, foi construída a partir dos manuscritos autógrafos disponíveis no Museu Villa-Lobos, acervo organizado pelo próprio compositor. Além disso, as obras do programa gravado evidenciam seu vínculo com o nacionalismo musical com o qual Brandão deliberadamente dialogava. Assim, podemos perceber a partir da apreciação destas peças, mesmo ainda pouco conhecidas, traços identitários significativos da sua música.

A Estética da música de Brandão

A reflexão sobre a estética e estrutura das obras no presente trabalho, se dá a partir da abordagem da intertextualidade, na medida em que um compositor absorve as características tanto de seus homenageados quanto dos elementos técnico-musicais recorrentes na obra de compositores contemporâneos deliberadamente nacionalistas, convertendo-as em influências sobre sua própria estética (BLOOM, 1991). A influência dos homenageados se dá principalmente na apresentação de um alto grau de complexidade técnica para execução das obras, enquanto que a densidade textural característica da obra de Brandão emerge da sobreposição de elementos também utilizados por compositores contemporâneos, principalmente por Villa-Lobos (SALLES, 2009). Assim, entendemos que a sua *Tese de Livre Docência* sobre a música nacionalista do próprio Vieira Brandão revela muito mais sobre o pensamento dele próprio do que sobre as obras por ele analisadas (RODRIGUES, 2017).

O pensamento nacionalista é traduzido por Almeida (1942, p.421) é de “a música de um país não é apenas aquela que se cifra ao aproveitamento de temas populares, de células folclóricas, mas a que traduz a expressão racial, através do temperamento criador de cada artista.”. Na música de Brandão o nacionalismo se manifesta de maneira discreta, como fruto da sua experiência como instrumentista. Do mesmo modo que nas obras instrumentais solo, ao compor para conjuntos de câmara, Brandão não se utilizou de melodias do folclore, mas criou as suas próprias (MARIZ, 2001) e trabalhou com duas principais influências nacionalistas complementares entre si: a do romantismo no caráter e do neoclassicismo na forma.

De acordo com Pedrassolli Junior (2007) “A preocupação com a forma sempre foi uma constante na obra de José Vieira Brandão, e tal atitude acaba por refletir-se no esmerado acabamento de suas composições” (p.28). Este refinamento composicional foi observado durante o processo de preparação das performances, qual seja o trabalho de um compositor que detém o domínio da técnica da composição a ponto de dar consistência formal sem que nada soe ‘forçado’. Neste sentido



Pedrassolli ainda reforça que não há nada na música de Brandão “que denuncie qualquer tentativa de submissão do livre fluir do discurso musical à rigidez de uma forma pré-estabelecida por padrões canônicos.” (PEDRASSOLI, 2007, p.26) seja na utilização de formas mais ortodoxas como nas peças para piano e violino, seja na estrutura ‘poética’ da *Divagação*, como detalhado a seguir.

As Obras

Para esta apresentação foram consideradas as obras de câmara com piano completas e disponíveis no museu Villa-Lobos, e das quais não havia registro de estreia ou gravação disponíveis, organizadas numa tabela em ordem cronológica no trabalho de Rodrigues, Dalmacio & Rossi (2024). Esta tabela informa que as duas peças para violino e piano foram as primeiras a serem compostas para conjunto instrumental. Segundo Almeida (1948 p.495) “O *Romance*, para violino, é uma página sentimental muito viva e o *Canto Sertanejo*, também para violino, já revela a envergadura de um compositor de mérito”. Quanto a *Divagação* trata-se de uma produção tardia do compositor e, até onde se pôde averiguar, até a gravação do disco em 2024, jamais executada.¹³⁹

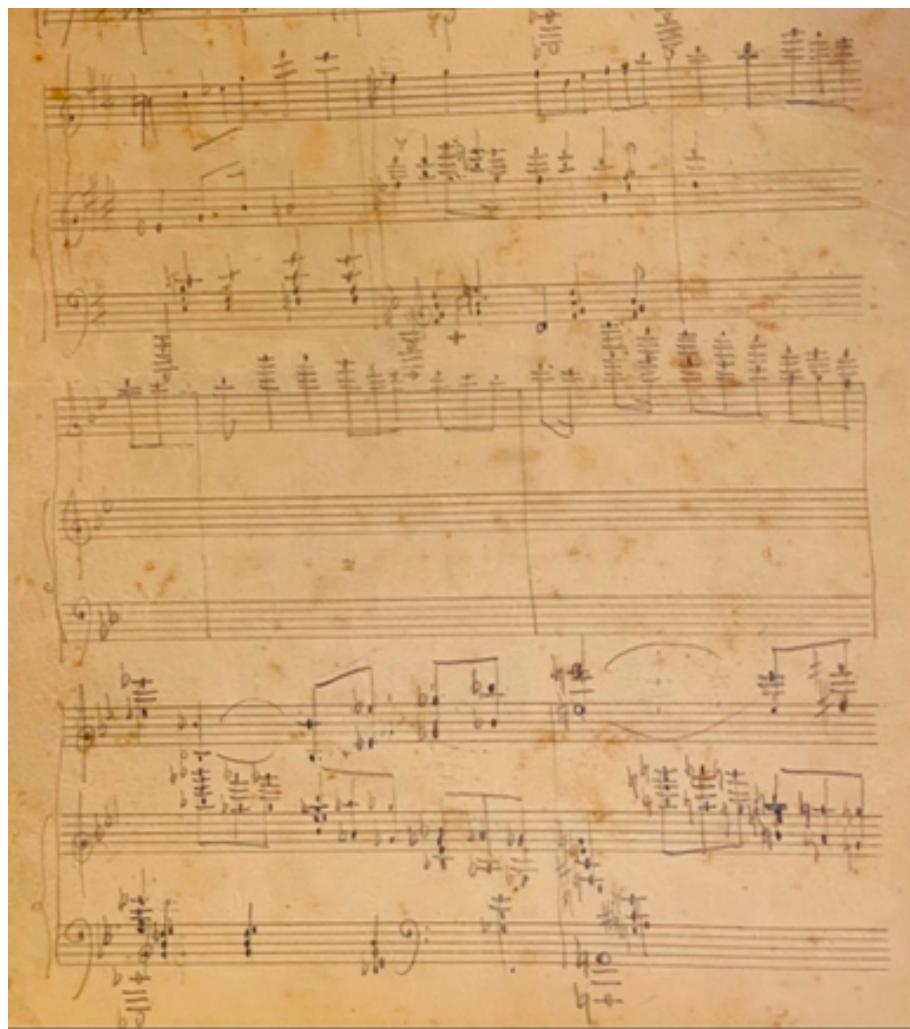
Escrita em 1935, no mesmo ano do *Canto Sertanejo* também para Violino e Piano, o *Romance* foi dedicada ao atuante violinista do cenário carioca Edmundo Blois, com quem Brandão tinha contato próximo. Apesar de não haver registros sobre as datas de nascimento e morte do violinista, as notas de jornal, alguns fonogramas e programas de concertos atestam a influente atuação de Blois na primeira metade do século XX como proficiente violinista.

A partitura do *Romance* encontra-se incompleta, portanto, para a execução da obra fez-se necessário montar as partes faltantes e elaborar uma edição prática.¹⁴⁰ Apesar da notada proximidade entre os músicos, quanto ao *Romance* não há registro de estreia, mas pode-se conjecturar que se trata de uma peça que o próprio Brandão tocaria acompanhando o homenageado ao violino, e no momento da prática, provavelmente preencher os compassos que não aparecem anotados.

¹³⁹ Segundo Marcio Brandão, filho do compositor, esta obra provavelmente não chegou a ser tocada.

¹⁴⁰ Sobre o processo de elaboração de uma edição prática da obra ver o trabalho de Rodrigues, Dalmacio & Rossi (2024).

Figura 11: Trecho do manuscrito do *Romance* em que o piano é omitido (c.28-32)



Fonte: AUTORES (2024)

Em termos formais pode-se reconhecer nesta obra uma linguagem próxima do tonalismo e que remonta às peças de caráter como costumeiramente ao longo do século XIX. A peça está organizada em duas seções principais, pouco contrastantes entre si, A (c.01) e B (c.22) seguidas de uma coda (c.36). Mesmo sendo uma peça de juventude, Brandão já mostra de maneira significativa características da sua identidade composicional no que tange à sobreposição de linhas melódicas concomitantes. Em outras palavras, esta organização melódica da obra é mais que uma melodia para o violino acompanhada pelo piano: apresenta linhas melódicas formando uma 'segunda voz' e estabelece diálogos com a linha do violino.

O *Canto Sertanejo*, por sua vez, apresenta uma sonoridade densa, principalmente na sobreposição de vozes na parte do piano. Assim como o *Romance*, o discurso é construído a partir de uma forma bem definida. No caso do *Canto Sertanejo* a forma se organiza como uma canção A B A seguido de uma coda sendo A (c. 1 a 13), B (c. 14 a 58), A (c. 59 a 67) Coda (c. 68 a 73). O contraste entre as sessões fica a cargo da



manipulação dos elementos apresentados tanto pelo violino quanto pelo piano, de uma sonoridade melódica inspirada na música vocal sertaneja. Ainda assim, a escrita da parte de violino do ponto de vista técnico, mostra características idiomáticas da técnica tradicional.

A rítmica variada constrói um diálogo com o piano que passa ora por uma densa melodia acompanhada que se desenvolve para um sofisticado contraponto, utilizando na construção as vezes elementos polirítmicos que remetem às características seresteiras da música popular brasileira de meados do século XX, como exemplifica a figura a seguir:

Figura 12: Elementos polirítmicos com vozes sobrepostas (c.19-21)



Fonte: AUTORES (2024)

Essa influência pode ser entendida como menção aos elementos do choro com que Brandão teve contato, tão característico da obra de Villa-Lobos (RODRIGUES, 2012). Apesar da rítmica complexa e da dificuldade técnica principalmente da parte de violino, a peça soa fluída, quase com um afeto de improvisação, característico de certos tipos de cantos sertanejos, como explica Mario de Andrade:

Mas cantavam sempre de improviso e sistematicamente em conjunto, geralmente dueto. Improvisaram tudo: texto e música. Um fulano puxava a moda e bancava o improvisador. Pois o companheiro acompanhava cantando não só a melodia nova como, o que me parece difícil. (ANDRADE. 1928, p. 01)

Para o violinista o grande desafio reside em tornar, naturalmente vocal uma escrita densamente instrumental, transparecer facilidade ao soar, a despeito das possíveis dificuldades técnicas. Essa característica explorada por Brandão no Canto Sertanejo está presente na história da técnica do violino, essa habilidade de executar algo que possui certa complexidade, mas que ao mesmo tempo deve parecer natural para isso damos o nome de sprezzatura:

[...] o aprendizado de violino absorveu a ideia da sprezzatura formulada por Castiglione, de modo a criar e desenvolver seus próprios códigos éticos e êmicos de lógica e ação –isto é, considerar as funções externas como a relevância do julgamento da audiência; e funções internas, como o ocultamento da técnica (disinvoltura) em vista da aparência de naturalidade do artifice. (FIAMINGHI; CHIARONI; NANNI, 2023. p. 18)

A última peça a ser apresentada é também a última obra instrumental com piano composta por Brandão. Escrita em 1991, *Divagação*, foi dedicada à violinista Mariuccia Iacovino e o Quarteto Guanabara, que à época era composto por violino, viola, violoncelo e piano. Assim como as outras obras, a partitura elaborada de próprio punho pelo compositor contem tanto a grade completa quanto as partes separadas. A obra de caráter intimista, apresenta uma estrutura em que quatro ideias principais ora se alternam, ora se sobrepõem, sem obediência a um modelo formal preestabelecido, ao contrário das duas obras anteriores.

Em suas obras instrumentais Brandão geralmente atribui títulos que fazem referência aos elementos musicais que as constituem, e com a *Divagação* n.1 não é diferente. Pode-se assim buscar relações entre a obra e o conceito de “divagação”. Por definição, *Divagação* (DICIO, 2023) é um discurso, percurso sem rumo repleto de voltas e sinuosidades, que foge do tema principal durante a exposição do assunto. Trata-se de um pensamento ou raciocínio não planejado, em que o elemento de delírio está presente. Esta noção parece-nos adequada à maneira como a peça está organizada, em termos de desenvolvimento do material temático e de organização formal.

Podemos entender esta obra como um percurso em que quatro ideias principais ora se alternam ora se sobrepõem, um discurso centrado na diluição do tempo. Ou seja, a cada sessão com nova apresentação de uma ideia básica, há uma sugestão do compositor para que o pulso fica cada vez mais lento, sendo retomado na reapresentação da primeira ideia básica, somente no final da obra.

A estrutura geral pode ser compreendida como a projeção de pensamento errante, no qual a sucessão dos materiais revela um sentido de desenvolvimento, mas sem obedecer a um plano formal predeterminado. Mesmo assim, o discurso atinge seu ponto culminante no momento em que o contorno melódico é reforçado quando há sobreposição dos 4 instrumentos tocando simultaneamente (c. 30 a 36), conferindo dramaticidade e volume sonoro. Outro ponto de intensificação do discurso é percebido quando há uma interrupção repentina do piano (c.36), indicando uma mudança de rumo no discurso musical. Em outras palavras, o discurso não obedece a uma forma preestabelecida, mas se organiza pela apresentação e intensificação das ideias básicas.

Quanto à cor sonora, observa-se que nos dois únicos trechos em que o piano e as cordas tocam juntas (c. 30 a 36 e 76 a 87), estabelece-se uma sonoridade característica e contrastante aos anteriores. Além disso, as linhas de baixo faz referência às aproximações cromáticas análogas às linhas de choro reforçam características do estilo pianístico de Brandão (RODRIGUES, 2017) sob influência do choro.



Considerações Finais

A partir da performance e escuta das primeiras e da última obra instrumental obras, pode conhecer um panorama da estética do compositor Brandão de obras escritas para formações instrumentais que vão ao encontro da prática musical do pianista Brandão. Ao mesmo tempo a influência tanto das tendências nacionalistas quanto a destreza técnica dos homenageados permeiam suas escolhas composicionais.

Observa-se um cuidado com o acabamento das obras, fruto do desenvolvimento permanente e retilíneo de seus estudos e convicções musicais, que manteve seguros sem nunca ter desviado suas preferências estéticas para experimentar outras técnicas de composição como o dodecafônismo, por exemplo. Ou seja, Brandão se mostra um compositor maduro justamente ao de conseguir construir um discurso musical pessoal e espontâneo dentro de uma concepção formal consistente desde a primeira até a última de suas obras instrumentais.

Quanto à experiência de performance, todos os músicos que tocaram quaisquer uma das obras, relataram sobre o alto grau de sofisticação técnica requerida para a execução das obras. Paradoxalmente, a sonoridade resultante é bastante acessível tanto ao público geral quanto especializado. Conclui-se assim que esta experiência musical resultante das obras de Brandão mostram um compositor profundamente habilidoso tanto nas questões técnicas da composição quanto no engajamento com a estética nacionalista à qual ele mesmo declarou-se deliberadamente fiel ao longo de toda sua carreira.

Referências

- 1 ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira. 2. ed.** Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. p. 495.
- 2 ANDRADE, Mario. **Música Brasileira.** 1928. Publicado em Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 11, jan./ jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/10072> . Acesso em 7 jun 2024.
- 3 BLOOM, Harold. **A Angustia da Influência:** uma teoria da poesia. Rio de Janeiro. Imago, 1991.
- 4 DIVAGAÇÃO. In: DICIO, **Dicionário Online de Português.** Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/divagacao/>. Acesso em: 01 ago 2023.
- 5 FIAMINGHI, L. H.; CHIARONI, V. R. dos S.; NANNI, A. S. **Violino com “sprezzatura”:** considerações e evidências históricas sobre a arte de tocar o violino entre c. 1550 e c. 1750. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. I.], v. 10, n. 1, 2023. DOI: 10.36025/arj.v10i1.31820. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/31820> . Acesso em: 7 jun. 2024.
- 6 NEVES, J. M. **Música Contemporânea brasileira.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p. 76, 142.
- 7 PEDRASSOLI JÚNIOR, Paulo. **José Vieira Brandão e o violão.** Dissertação de mestrado. Escola de Música da UFRJ. 2007. Disponível em https://www.violaobrasileiro.com.br/dados/24_biblioteca_advb_arquivo_24.pdf. Acesso em 06 jun 2024.
- 8 RODRIGUES, Mauren L. F. **Quatro Estudos para Piano Solo de Vieira Brandão:** Uma Abordagem Técnico-Interpretativa. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis. 2012. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006a/> . Acesso em 04 jun 2024.
- 9 RODRIGUES, Mauren L. F. **Do Texto ao Som:** relações de influência na música para piano de Vieira Brandão. Tese de Doutorado (Práticas Interpretativas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/152721> . Acesso 31 mai 2024
- 10 RODRIGUES, Mauren L. F.; DALMACIO, Marcos P.; ROSSI, Juan C. **Romance para Violino e Piano de José Vieira Brandão:** edição prática. ORFEU, Florianópolis, v. 9, n. 1, p.2 - 09, abr. 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/24968/16917> . Acesso 31 de mai 2024 2024.
- 11 SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos:** Processos Compositivos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009
- 12 SANTOS, Jane Borges de Oliveira. **Biografia documentada de José Vieira Brandão:** pianista, educador, regente coral e compositor. Dissertação de mestrado em musicologia pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2003.
- 13 SILVA, Dnister M. da. **Música – Recital de Sonatas.** Jornal Diário da Noite, n. 03681 Rio de Janeiro, 23 jan 1945.



Três peças para piano de Osvaldo Lacerda: reconhecimento de tradições populares brasileiras e propriedades cognitivas

Weliton de Carvalho

Universidade do Estado de Santa Catarina

wecarv@gmail.com

Maria Bernardete Castelan Póvoas

Universidade do Estado de Santa Catarina

bernardetecastelan@gmail.com

Ações e conhecimentos aplicados ao estudo de repertório brasileiro

Após observar perspectivas fenomenológicas (Araújo, 2020) e de cognição corporificada (Milani, 2016) em ação pianística (Póvoas, 2006), vislumbram-se possibilidades de ativar conceitos como *corpo próprio*, agência sensório-motora, motricidade e percepção rítmica no estudo e expressão de repertório pianístico brasileiro.

Pesquisas recentes trabalham envolvimentos gestuais e corpóreos em processos criativos. Póvoas e Barros (2015), por exemplo, investigam aspectos motores de sincronia e antecipação na interpretação de estilos típicos do repertório brasileiro em *Brasilianas* para piano a quatro mãos do compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011). Nesse sentido metodológico, com base em propriedades cognitivas corporificadas que são explanadas no programa de pesquisa “enativista” (Rolla, 2021), propõe-se uma associação entre (a) estruturas sonoras, (b) fatores cognitivos (c) características culturais manifestas em três danças selecionais dentre as *Brasilianas* para piano solo de Osvaldo Lacerda (2013), quais sejam: *Ponto* (Brasiliana 6: peça II, 1972), *Bendito* e *Forró* (Brasiliana 9: peças III e IV, 1984).

Brasilianas de Osvaldo Lacerda em contexto

O compositor paulista Osvaldo Lacerda, envolvido no contexto do modernismo brasileiro e da corrente chamada nacionalista, desenvolve sua escrita desde muito cedo a qual passa pela orientação de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) a partir de 1952, contribuindo para uma consolidação estética alinhada com valores artísticos da época. Dentre suas doze suítes denominada *Brasilianas*, incluindo obras para piano a quatro mãos compostas entre 1965 e 1993, reflete-se o latente interesse em “abordar o tema popular no sentido de preservar as constâncias musicais do povo brasileiro.” (Nascimento, 2014, p. 17).

Segundo Nascimento (2014, p. 21), “para criação destas obras, [o artista] realizou várias pesquisas de campo em todas as regiões do Brasil, que lhe proporcionou um

contato muito próximo com a raiz cultural [...] O compositor relatou à pesquisadora sua preocupação central, que foi o desejo de preservar e divulgar os elementos musicais do populário brasileiro, onde toda a cultura está fundamentada, e que, infelizmente está se perdendo”.

Nesse propósito, o presente trabalho contribui à compreensão e difusão de algumas peças de tal obra, em contato com aspectos socioculturais que possuem forte valor epistemológico para condução de processos artísticos com repertórios brasileiros ao piano.

Ponto - Brasiliiana Nº 6, peça II (1972)

Ao manipular o *Ponto*, identifica-se uma “circularidade” em linhas melódicas e pontuações rítmicas que se assemelha àquela preconizada pelo enativismo em relação ao funcionamento cognitivo. A melodia pentatônica é reincidente e se desloca em diferentes registros do piano ao longo da peça, do grave ao agudo. Diferente de uma causalidade linear ou seriada, um dinamismo bidirecional¹⁴¹ e perceptivo se estabelece de maneira continua para dar forma ao processo autopoietico da cognição.

Com efeito, Rolf Behncke (1984) em prefácio ao livro de Maturana e Varela (1995, p. 39) explica que a compreensão de fenômenos perceptivos parte da concepção de “sistema nervoso como uma rede circular fechada de correlações internas” diante do que “a organização do ser vivo se explicava a si mesma ao ser vista como um operar circular fechado de produção de componentes que produziam a própria rede de relações de componentes que os gerava (teoria que ele [Maturana] posteriormente chamou de autopoiese)”.

Tal dinâmica circular, complementarmente, se apresenta em sua manifestação cultural originária, os cantos aos orixás e caboclos em rituais religiosos afro-indígenas brasileiros, também denominados “gira” (Machado; Amaral, 2021). Em busca aberta na plataforma de vídeos Youtube,¹⁴² assim como no grande número de trabalhos acadêmicos acerca do tema, encontramos uma variedade de contextos em que os pontos são cantados. Os rituais de louvor, invocação e incorporação de divindades e ancestrais, como pretos velhos, caracterizam-se por uma repetição contínua das melodias, bem como pela disposição em roda na qual os fiéis se posicionam e dentro da qual as entidades fazem um percurso circular.

¹⁴¹ Segundo Rolla (2021, p. 57): “a coordenação entre sensação e movimento faz emergir um nível propriamente cognitivo de percepção e ação, caracterizando uma dinâmica causal bidirecional (ou circular) entre estruturas emergentes e suas bases emergenciais”. E ainda, diante de sua concepção não-representacional de habilidades sensório-motoras comprehende percepção integrada à ação. “Pois a ação é guiada [...] pela percepção de modo dinâmico e circular”.

¹⁴² Foi possível realizar semelhante pesquisa audiovisual das tradições populares aqui apresentadas para a comunicação artística apresentada no evento Projeções Sonoras 2024 – Udesc.



Bendito - Brasiliiana Nº 9, peça III (1984)

No *Bendito*, a estrutura musical inicialmente homófona e uníssona expande-se harmonicamente ao longo das variações. De forma semelhante, soam vozes em louvor e prece nas tradições católicas de rua, associando-se, por sua vez, ao fator de “síntese” do comportamento cognitivo. Esse fator considera a multiplicidade de etapas paralelas do organismo para conduzir e adaptar o movimento, neste caso, dentro das ocorrências espaço-temporais simultâneas manifestadas em diferentes modos harmônicos, camadas sonoras e politonalidade. Observamos que a técnica composicional traduz ao piano elementos característicos do contexto sociocultural do bendito como a desafinação do canto coletivo escutada na terceira variação por meio dos blocos de nonas menores simultâneas, por exemplo.

Silva (2019), dentre outros fatores, estuda a performatividade dessa tradição oral expressa pelos devotos que realizam uma série de atitudes sacrificiais por meio de seus corpos, esses atos configuram sua maneira de caminhar e cantar “em terços, novenas, procissões, cerimônias fúnebres e romarias. Esses cantos se constituem como um dos gêneros vocais mais representativos do universo do catolicismo popular, tendo em seu conteúdo poético um caráter essencialmente santoral.” (Silva, 2019, p. 9). Considerando a transmissibilidade artística, compreende-se que tal performatividade atravessa o processo criativo de compositor e a atualização performativa de intérprete através de processos cognitivos socialmente compartilhados, manifestando-se de modo particular e sublimado em práticas musicais de concerto brasileiras.

Forró - Brasiliiana Nº 9, peça IV (1984)

De acordo com Silva (2017, p. 42), o termo “forró” é usado com gênero abrangente que pode ter características de subgêneros como arrasta-pé, xote, xaxado e baião que, por sua vez, relaciona-se com toada, rojão e coco (*Idem*, p. 37). Sobre origens do forró no baião o autor diz o seguinte: “Segundo Guerra Peixe (2007), o baião se aplica a diversas manifestações populares tais como o folguedo do Bumba-meu-boi e os cabocolinhos do Recife”, destacando-se também “toques das violas usadas pelos repentistas nordestinos” assim como “nos conjuntos de pífanos do Nordeste onde os tocadores improvisavam variações sobre um determinado tema” (Silva, 2017, p. 35). Inclusive, as bandas de pife, por meio da arte de Luiz Gonzaga (1912-1989), dão origem à formação instrumental típica do forró: sanfona, zabumba e triângulo.

Antes de caracterizar o estilo musical, “forró” denomina bailes e festas populares caracterizados da seguinte maneira por um dos entrevistados por Silva (2017, p. 43): “O que é o forrobodó? É uma dança, uma festa só de sanfona e que só tocava música tocada nem cantada era. Era fole de oito baixo brabo mesmo e que acabava em briga o forrobodó. Então, você veja que a maioria das histórias das letras do forró é briga, acabava numa briga, porque a origem é exatamente essa. (Onildo Almeida, 07/03/2017).”

Tais referências podem ser associadas à estrutura sonora do *Forró de Lacerda*, no qual salienta-se o elemento rítmico que direciona a declamação ou pronunciação musical de cada parte da peça. Em sentido cognitivo atuacionista, a dimensão rítmica se conecta à “interatividade sensório-motora” (Rolla, 2021) de instrumentista com sentidos sonoros e socioculturais das práticas musicais originárias, viabilizando uma articulação corporal mais apropriada. Esse reconhecimento gera modos de tocar os conjuntos harmônicos, por exemplo, de maneira associada ao *tresillo* (Sandroni, 2002), não à acentuação métrica determinada pelo compasso, como tecido rítmico de fundo no qual articulam-se as sequências melódicas com referência ao canto de embolada nordestino.¹⁴³

Interações cognitivas corporificadas em ações musicais

A performance dessas *Brasilianas* dentro de nosso projeto de pesquisa desenvolvido no mestrado (PPGMUS-UDESC/CEART) trouxe à tona um processo de interação cognitiva com práticas socioculturais com pontos cantados, benditos populares e forrós. Essa interação se dá por meio da escuta do corpo na modelação do tempo vivido em experiência musical, em proximidade com a noção de “corporalidade” formulada por Schroeder (2010, p. 169), no qual associa oralidade e enunciação ao estudar teorias da ação que permitem “criar um elo entre as informações harmônicas e melódicas das peças analisadas e os modos particulares dos músicos pronunciarem os discursos”.

Através do reconhecimento, associação e mobilização de propriedades cognitivas corporificadas, dinâmicas ou atuacionistas como *circularidade*, *simultaneidade* e interatividade sensório-motora, foi possível integrar nossa corporeidade à atividade artística junto às sonoridades vivenciadas no estudo das referidas peças, agregando saberes e fazeres em ação musical. Por meio de atuação sensório-motora do corpo artista, os referenciais socioculturais interagem perceptivamente na ação pianística modulando o contato rítmico, seja com estilos musicais populares ou com práticas instrumentais, e guiando a expressão de efeitos sonoros evocados pela composição. Tal vivência teórico-prática remete à necessidade de aprofundar o estudo relacionado às musicalidades apontadas em cada tradição, em busca de uma análise estrutural e cultural (Agawu, 2006) mais detalhada e potencialmente expressiva.

¹⁴³ Segundo Silva (2017, p. 45) o Coco de Embolada reflete um “Processo poético-musical característico de várias danças do Nordeste brasileiro. Na embolada é comum o uso de melodias com aspectos declamatórios em valores rápidos e intervalos curtos (MARCONDES, 1977).”



Referências

- 1 AGAWU, K. **Structural analysis or cultural analysis?** Competing perspectives on the “standard pattern” of west african rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, v. 59, n. 1, pp. 1-46, 2006.
- 2 ARAÚJO, M. D. S. **O conceito de corpo e a expressividade musical:** uma crítica fenomenológica sobre a abordagem mecanicista no ensino de piano. *Revista Música Hodie*, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 20, 2020.
- 3 LACERDA, O. C. **Osvaldo Lacerda para piano:** Brasilianas nº 1 a 9. 1ª Ed, 192 p. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2013.
- 4 MACHADO, C. C; AMARAL, F. B. **Da música ao rito:** a fundamentação dos ritos umbandistas. 2021. 16f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências da Religião) - Centro Universitário Internacional, Uninter, s/l, 2021.
- 5 MILANI, M. M. **Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música.** 2016. 186f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- 6 NASCIMENTO, A. M. M. **Constâncias musicais brasileiras e aplicabilidade didática:** um olhar sobre as Brasilianas de Osvaldo Lacerda. 2014. 771 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 13 fev. 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/936380>>. Acesso em: 9 dez. 2023.
- 7 PÓVOAS, M. B. C. **Ciclos de Movimento** – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 16. Anais [...] Brasília, 2006.
- 8 PÓVOAS, M. B. C; BARROS, L. C. **The effect of pianistic gesture anticipation:** interpretive resources and strategies in the practice of Brasilianas 8 and 12 for piano four hands by Osvaldo Lacerda (1927-2011). In: PERFORMA'15 Encontro Internacional de Investigação em Performance Musical. Anais [...] pp. 298-208, 2015.
- 9 ROLLA, G. **A mente enativa.** Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. 232 p. DOI: 10.22350/9786559173341
- 10 SANDRONI, C. **O paradigma do tresillo.** *Revista Opus*, v. 8, pp. 102-113, 2002.
- 11 SCHROEDER, J. L. **Corporalidade musical na música popular:** uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, p. 167-180, dez. 2010
- 12 SILVA, L. F. **“Bendito e louvado seja”:** os benditos como elemento de construção da romaria de São Severino do Engenho Ramos – Paudalho/PE. 2019, 167f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.
- 13 SILVA, P. M. S. **Ser forrozeiro em Caruaru:** prática musical, mudança e continuidade na “Capital do Forró”. 2017. 134f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba - Centro de Comunicação, Turismo e Artes, João Pessoa, 2017.

Uma experimentação em expressividade: acordes arpejados e deslocamento da melodia na música de Ferdinand Rebay

Luiz Mantovani

luiz.mantovani@udesc.br

Introdução

Este recital-comunicação abordará algumas das dificuldades enfrentadas pelo instrumentista na realização de um texto musical, particularmente quando se trata de obras temporal, geográfica ou culturalmente distanciadas de seu contexto pessoal. O objeto de estudo é a música para violão de Ferdinand Rebay (Viena, 1880-1953), o compositor cuja obra venho investigando desde meu doutorado, concluído em 2019 no Royal College of Music, em Londres. A investigação parte de uma reflexão sobre sua minuciosa notação expressiva, mais especificamente a notação de acordes arpejados e melodias deslocadas do acompanhamento. Esta prática, que autores como Philip (1992, 2004), Brown (1999), Haynes (2007), Leech-Wilkinson (2009) e Peres da Costa (2012) associam a uma tradição herdada do Romantismo, foi amplamente empregada tanto por violonistas quanto por pianistas nas primeiras décadas do século XX.

A abordagem que utilizo ao lidar com a música de Rebay se baseia numa estratégia tripartite que engloba a compreensão da notação, a adequação estilística e a adequação técnica (MANTOVANI, 2021). No entanto, embora em um primeiro momento eu parta de uma posição de observador em relação ao objeto de investigação (o texto musical), caracterizo minha pesquisa como uma pesquisa artística experimental, pois é por meio do processo de experimentação com meu instrumento que eu reconfiguro minha interpretação do texto. Uma de minhas inspirações para fundamentar este processo é a metodologia experimental proposta por Paulo de Assis, apenas possível ao “intérprete emancipado”, aquele que não se sente limitado pelas relações de poder tradicionalmente implícitas entre intérprete e compositor, e é capaz de efetivamente se relacionar de maneira crítica com a obra musical (ASSIS, 2018). O que proponho neste trabalho é, portanto, uma espécie de revisão historicamente informada da prática de arpejar acordes e deslocar a melodia do acompanhamento que, no entanto, não pretende ser prescritiva nem dogmática, e sim criativa e experimental.

Inicialmente, contextualizo a produção violonística de Rebay a partir de sua biografia e ambiente artísticos. Como veremos, a ausência de uma tradição contínua de performance e a distância que sua música se encontra do violonista atual demanda uma investigação contextual aprofundada. Em seguida, abordo a sua meticolosa notação expressiva—algo relativamente incomum na música para violão deste período—problematizando a notação de acordes arpejados e melodias deslocadas do acompanhamento. Amparo minha investigação tanto em documentos



escritos quanto na audição de gravações históricas, que permitem inclusive acessar um tipo de conhecimento empírico, não necessariamente discursivo, e que faz parte de nosso processo artístico enquanto intérpretes. Finalmente, proponho a construção de um “mindset estilístico expandido” para lidar com a música de Rebay e, para ilustrar os resultados de minhas experimentações, executo alguns excertos da Segunda Sonata em Mi Maior, uma obra composta em 1941, mas que não foi de fato executada até sua estreia por mim, em 2022.

Ferdinand Rebay (1880-1953)

Nascido em Viena em 1880, Ferdinand Rebay foi uma figura bastante ativa na cena musical vienense do início do século XX. De formação tradicional, ele estudou com membros do círculo de Brahms, tendo se graduado com honras pelo Conservatório dos Amigos da Música na classe de Robert Fuchs, que também foi professor de Mahler, Sibelius e Korngold, entre outros. Além de compositor, Rebay trabalhou como pianista colaborador e regente de dois tradicionais coros vienenses, a Associação Coral de Viena e o Schubertbund. Em 1921, foi contratado como professor de piano na mesma instituição em que estudou, agora renomeada Academia (hoje, a Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena), onde permaneceu até sua aposentadoria. Foi lá que conheceu Jakob Ortner (1879-1959), professor do recém-fundado curso de violão e que formou importantes violonistas do século passado, como Luise Walker (1910-1998) e Karl Scheit (1909-1993). Estimulado por Ortner, e posteriormente pela sua sobrinha-violonista, Gerta Hammerschmid (1906-1985), Rebay escreveu perto de 400 obras para violão, abrangendo de miniaturas a sonatas, de violão solo a um septeto para dois violões e quinteto de sopros.

Ocorre que, por uma série de fatores que não vêm ao caso neste recital-comunicação, o acesso a música de Rebay permaneceu majoritariamente restrito a Viena. A pequena tradição de performance que se criou em torno de sua obra foi interrompida pouco depois de sua morte, de maneira que o violonista atual se encontra distanciado desta música, particularmente ao repararmos que suas raízes estilísticas estão no Romantismo austro-germânico, do qual o violão fez parte apenas marginalmente.

A notação de acordes arpejados de Rebay

Quando comecei a interpretar a música de Rebay com um foco investigativo, um dos primeiros aspectos que me chamou a atenção foi sua notação incomum de acordes arpejados, como pode ser observado nesta passagem de sua *Sonata em Lá menor para clarinete e violão* (1942) (Figura 1).

Figura 1 – Excerto da Sonata em Lá menor para clarinete e violão de Ferdinand Rebay



Fonte: A-HE, FRWV IV 6/K-5 / V

Ao me deparar com esta passagem há alguns anos, sua execução não me pareceu tão óbvia. A pergunta que me veio à mente foi “por que Rebay se deu ao trabalho de anotar praticamente todos os acordes com o sinal de arpejo, e ainda reforçar esta intenção com a prescrição ‘arpejar suave e lentamente’”?

Tal ideia de realização me pareceu um tanto exótica à época, já que fomos orientados pelos nossos professores – e muitas vezes orientamos nossos próprios alunos – a não utilizar procedimentos expressivos como arpejos ou portamentos de maneira repetida e indiscriminada. Mas a notação expressiva de Rebay não é indiscriminada; pelo contrário, é minuciosa, sistemática e às vezes prescritiva. E talvez reflita uma estética interpretativa que seria prevalente em seu contexto, o que abre uma porta de investigação.

Uma breve revisão histórica

De fato, o ato de deslocar a melodia do baixo e arpejar acordes é descrito tanto na literatura violonística quanto na pianística desde pelo menos o início do século XIX. E a audição de gravações históricas nos permitem afirmar com segurança que a prática perseverou até pelo menos os anos 40 do século passado.



Na busca por referências violonísticas, baseei-me nos métodos e tratados listados no currículo de 1923 do curso de violão da Academia, imaginando que estes teriam informado a prática dos violonistas de Rebay.¹⁴⁴ Como não há espaço para uma revisão mais abrangente, ater-me-ei a um dos métodos mais completos do século XIX, o *Méthode Complète pour la Guitare*, Op. 59 de Matteo Carcassi (1792-1853). Ele foi publicado em 1825 em Paris, merecendo várias republicações, inclusive uma edição bilingue (alemão e francês), publicada em 1836 em Mainz. Na seção “Dos acordes e a maneira de tocá-los”, Carcassi explicitamente prescreve que

Os acordes são sempre um pouco quebrados ou arpejados; isto significa que as notas devem ser tocadas umas após as outras, mas rápido o suficiente para produzir o mesmo efeito obtido se elas fossem tocadas juntas.¹⁴⁵ (CARCASSI, 1988, p. 10, grifo meu)

Na sequência, após ilustrar a execução com acordes de três, quatro, cinco e seis notas, ele explica que

Em movimentos lentos, os acordes são arpejados mais lentamente do que o normal, e geralmente são indicados por esse símbolo [símbolo de arpejo], que é colocado ao lado do acorde. Em movimentos animados e pronunciados, que exigem muito som do violão, esse mesmo sinal colocado ao lado de um acorde indica que ele deve ser tocado deixando-se o polegar deslizar rápida e vigorosamente sobre todas as cordas.¹⁴⁶ (Ibid., p. 11)

É claro que, a rigor, teríamos que considerar o instrumento que Carcassi utilizava, sua responsividade e sonoridade, a sensação haptica de se tocar com cordas de tripa. Porém, a partir destas informações, já é possível inferir que arpejar acordes era a regra, não a exceção. Também é possível saber que quando o símbolo de arpejo era anotado em movimentos lentos, os acordes deveriam ser arpejados mais lentamente que de costume e, no caso de movimentos rápidos, a descrição de Carcassi sugere um efeito semelhante a um acento ou sforzando, feito unicamente com o polegar da mão direita.

Gravações históricas

Mas praticamente um século separa o método de Carcassi e as primeiras composições de Rebay para violão. Será que esta prática perseverou? Uma das vantagens de se investigar a prática historicamente informada do início do século XX é que não dependemos exclusivamente de fontes escritas, já que abundam registros

¹⁴⁴Uma cópia escaneada do currículo de violão de 1923 da Academia de Viena está disponível em (MANTOVANI, 2019, p. 344-345).

¹⁴⁵“Les accords se font toujours un peu brisés ou arpégés, c'est à dire en pinçant les notes les unes après les autres, mais avec assez de vitesse pour qu'elles produisent le même effet que si elles étaient pincées en même temps”. Todas as traduções são minhas.

¹⁴⁶“Dans les mouvements lents, les accords s'arpègent plus lentement que de coutume, souvent on les indique par ce signe [] que l'on place à côté de l'accord. Dans les mouvements vifs et prononcés, et qui exigent beaucoup de son de la Guitare, ce même signe placé à côté d'un accord indique qu'il faut l'exécuter en laissant glisser rapidement, et avec force, le pouce sur toutes les cordes”.

sonoros. Assim, selecionei duas gravações históricas que de uma forma direta ou indireta conversam com o ambiente artístico de Rebay.

A primeira delas é uma gravação de pianola de Carl Reinecke (1824-1910) feita em 1905, interpretando seu próprio arranjo do Larghetto de Mozart (do *Concerto para Piano em Ré Maior, KV 537*).¹⁴⁷ Vale mencionar que, em vida, Reinecke era considerado um musicista conservador e um dos maiores intérpretes de Mozart. A reprodução permite ouvir que ele arpeja acordes e desloca a melodia do acompanhamento todo o tempo, e estes procedimentos não estão indicados na partitura (REINECKE, 2008, p. 12-13). Isso sugere que a prática de arpejar acordes era algo corriqueiro em seu tempo, dispensando a anotação na partitura (diferente do que faria Rebay em sua música para violão).

A segunda gravação é um exemplo violonístico dos anos 1930, ou seja, da época em que Rebay já compunha ativamente para o violão. Trata-se de Luise Walker (1910-1998), considerada a “grande dama” do violão austríaco no século passado e que foi colega de Rebay na Academia, tendo inclusive estreado uma de suas sonatas solo nos anos 40. Aqui, ela interpreta o arranjo de Tárrega da *Träumerei* de Schumann (TÁRREGA, 1925), numa gravação de 1932.¹⁴⁸ Assim como Reinecke, Walker emprega arpejamento ou deslocamento em praticamente todos os tempos de compasso, independentemente de estarem ou não notados na partitura. Eu argumentaria que isso não é um maneirismo – a própria Walker os condena, chamando-os de “hábitos grosseiros” em sua autobiografia (WALKER, 1989, p. 112) – mas sim um recurso expressivo utilizado deliberadamente para projetar a melodia.

Referências pianísticas, parâmetros e variáveis ao violão

Há pouca literatura secundária sobre a prática de acordes arpejados e deslocamento de melodia no violão. Mas, de volta ao piano, falemos de Theodor Leschetizky (1830-1915), que teve uma carreira proeminente como professor de piano em São Petersburgo e Viena e pertenceu ao círculo de Brahms, de maneira que é possível estabelecer uma relação com Rebay, ainda que indireta. Após analisar as gravações de pianola de Leschetizky, Peres da Costa conclui que o uso de arpejamento e deslocamento permite: a representação de anseio ou desejo (*longing*); a diferenciação entre acordes de características diferentes, produzindo assim um contraste dramático; uma sensação de suavização e término; a natureza misteriosa de uma cadência interrompida ou o aumento de tensão na transição de uma pausa dramática; o efeito enérgico obtido pela combinação de um acorde arpejado na mão esquerda com um acorde simultâneo firmemente tocado pela mão direita; uma sensação de tensão e relaxamento em uma cadência não-acentuada metricamente; uma expressão variada para uma sequência de fragmentos temáticos, na qual o arpejo mais lento é reservado para o momento mais importante; uma expressão suave para o início de uma frase; o delineamento de vozes diferentes numa textura polifônica (PERES DA COSTA, 2012, p. 134-136).

¹⁴⁷ A gravação da reprodução do rolo pode ser ouvida em <https://youtu.be/ADxuDONsguY>. Acesso em 8 de junho de 2024.

¹⁴⁸ A gravação pode ser ouvida em <https://youtu.be/hly0J2Vy9AE>. Acesso em 8 de junho de 2024.



Quase tudo o que Peres da Costa descreve é transferível para o violão. Alguns dos parâmetros que podem ser considerados ao abordar acordes arpejados no violão são: a quantidade de notas; o tempo de duração do acorde, bem como o ritmo em que está inserido e o andamento; e fatores de articulação, caráter e expressão. Já as variáveis incluem: a velocidade do arpejo; a ordem de execução das notas; a sua distribuição regular ou irregular; e o que eu chamo de “eixo” do arpejo, ou seja, a posição das notas em relação à divisão de compasso (pensar em antecipar o acorde ou espalhá-lo, geralmente tendo como referência o baixo ou a nota mais aguda).

Experimentação

Voltando à notação de Rebay, entendo que o fato de ele notar procedimentos expressivos corriqueiros talvez se deva à insegurança em escrever para um instrumento que não dominava perfeitamente, ou até mesmo intencionalmente remeter a um estilo de performance de sua preferência e que começava a entrar em desuso. Mas agora já não questiono se devo realizar ou não os arpejos que ele anota, e sim com que propósito expressivo e como devo fazê-los.

Ao investigar não somente acordes arpejados e deslocamentos de melodia, mas também outros procedimentos expressivos relacionados ao estilo romântico de performance (portamento, vibrato, rubato, etc.), cheguei ao que chamo de um “mindset estilístico expandido” (MANTOVANI, 2021, p. 189). Ao invés da tarefa enfadonha e pouco prática de racionalizar estes procedimentos e categorizá-los em tabelas, prefiro encará-los como um convite à experimentação artística, eventualmente presenciando o que Haynes (2007, p. 7) chama de “Serendipity effect”, ou seja, o fenômeno de realizar descobertas de maneira não-intencional. Em nosso campo de atuação, muitas destas descobertas revelam um conhecimento tácito, resultante da experiência do artista, sendo plenamente legitimado pela Pesquisa Artística.¹⁴⁹

Para ilustrar a aplicação deste mindset estilístico expandido, executarei alguns excertos contrastantes da Segunda Sonata em Mi Maior, de Ferdinand Rebay. Sendo consistente com o que acabei de expor, não irei verbalizar minhas intenções expressivas e sim deixar que a música fale por si mesma.¹⁵⁰

Considerações finais

Ferdinand Rebay começou a escrever para o violão em 1924, o que faz dele um dos compositores não-violonistas pioneiros do século XX. Entretanto, a tradição de performance interrompida de sua música, aliada a um estilo composicional enraizado no Romantismo austro-germânico gera um distanciamento do violonista atual. Partindo da sua notação de acordes arpejados e melodia deslocada do

¹⁴⁹ Ainda assim, é importante ressaltar que a Pesquisa Artística lida com fenômenos cognitivos e racionais, e sua especificidade está “na maneira que conteúdo não-conceitual e não-discursivo é articulado e comunicado” (Borgdorff, 2012, p. 48).

¹⁵⁰ Um filme de minha performance da Segunda Sonata em Mi Maior de Rebay pode ser assistido em <https://youtu.be/wvO73S678ok>. Acesso em 8 de junho de 2024.

acompanhamento, foi possível resgatar referências que são associadas a um estilo romântico de performance; estilo este que, a despeito de suas raízes no século XIX, continuou sendo cultivado nas primeiras décadas do século passado, como atestam gravações históricas de violonistas e pianistas.

De posse dos dados levantados pela análise da literatura e gravações, foi possível elencar parâmetros e variáveis para a realização de acordes arpejados e melodia deslocada no violão, tanto os notados quanto os não-notados. Ao optar por uma abordagem experimental, adotei um “mindset estilístico expandido” para testar estes procedimentos expressivos, o que levou à sua incorporação em meu próprio estilo de performance, tacitamente. Ainda que o processo de investigação tenha gerado insights discursivos, esta categoria de conhecimento é melhor disseminada através do produto artístico – a performance – que através de palavras, constituindo o componente artístico resultante da investigação.

Referências

- 1 ASSIS, Paulo de. **Logic of Experimentation**: rethinking music performance through artistic research. Leuven: Leuven University Press, 2018. 260 p.
- 2 BORGDORFF, Henk. **The Conflict of the Faculties**: perspectives on artistic research and academia. Leiden: Leiden University Press, 2012. 277 p.
- 3 BROWN, Clive. **Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900**. Oxford: Oxford University Press, 1999. 677 p.
- 4 CARCASSI, Matteo. **Méthode Complète pour la Guitare, Op. 59**. Genebra: Éditions Minkoff, 1988. 103 p.
- 5 FERDINAND REBAY: **Guitar Sonata in E No. 2 (1941)**. Ferdinand Rebay (compositor). Luiz Mantovani (intérprete, violão). Filme digital. São Paulo: GuitarCoop, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/wvO73S678ok>. Acesso em 8 jun. 2024.
- 6 HAYNES, Bruce. **The End of Early Music**: a period performer's history of music for the twenty-first century. Oxford: Oxford University Press, 2007. 304 p.
- 7 LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music**: approaches to studying rec-orded musical performance. Disponível em: <https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap6.html>. Acesso em 8 jun. 2024.
- 8 MANTOVANI, Luiz. **Ferdinand Rebay and the Reinvention of Guitar Chamber Music**. 404 p. Tese (PhD). Royal College of Music, Londres, 2019.
- 9 MANTOVANI, Luiz. **Compreensão da Notação, Adequação Estilística e Adequação Técnica**: uma estratégia tripartite para embasar a interpretação da música para violão de Ferdinand Rebay. In: HOLLER, M.; PIEDADE, A. **MusiCS: musicologia histórica, composição e performance**. Curitiba: Editora CRV, 2021. p. 177-212.
- 10 LARGHETTO. Wolfgang Amadeus Mozart (compositor). Carl Reinecke (intérprete, piano). Pianola. **Leipzig**: Welte-Mignon, 1905. Disponível em: <https://youtu.be/ADxuDONsguY>. Acesso em 8 jun. 2024.
- 11 PERES DA COSTA, Neal. **Off the Record**: performing practices in romantic piano playing. New York: Oxford University Press, 2012. 378 p.
- 12 PHILIP, Robert. **Early recordings and musical style**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 288 p.
- 13 PHILIP, Robert. **Performing Music in the age of recording**. New Haven: Yale University Press, 2004. 304 p.
- 14 REBAY, Ferdinand. **2. Sonate in E-Dur**. Violão solo. Viena: n.d., 1941. Partitura manuscrita. 20 p.
- 15 REBAY, Ferdinand. **Sonate in a-Moll für Klarinette und Gitarre**. Viena: n.d., 1942. Partitura manuscrita. 38 p.
- 16 REINECKE, Carl. **Wolfgang Amadeus Mozart, Transkriptionen für Klavier solo**. Leipzig: Reinecke Musikverlag Leipzig, 2008. 6 p.
- 17 TÁRREGA, Francisco. **Rêverie de Schumann**. Violão solo. Madrid: Ildefonso Alier, 1925. 4 p.
- 18 TRÄUMEREI. Robert Schumann (compositor). Francisco Tárrega (arranjador). Luise Walker (intérprete, violão). **78rpm**. Berlin: Odeon, 1932. Disponível em: <https://youtu.be/hly0J2Vy9AE>. Acesso em 8 jun. 2024.
- 19 WALKER, Luise. **Ein Leben mit der Gitarre**. Frankfurt am Main: Musikverlag Zimmermann, 1989. 187 p.

Walking – um recurso técnico-estratégico: proposições para a sua aplicação na prática violonística

Raquel Turra Loner

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

r.turra.loner@gmail.com

Maria Bernardete Castelan Póvoas

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

bernardetecastelan@gmail.com

Resumo

Nesta comunicação é abordado um recurso técnico-estratégico em formulação, o *Walking*, e uma das etapas para sua aplicação. O *Walking* pode ser definido como a sucessão de movimentos da mão esquerda ao violão que possibilitam a sustentação do som entre as notas, uma sucessão de *intenções*. As etapas previstas para a aplicação do recurso são: planejamento ou organização da prática, treinamento e avaliação, sendo a primeira delas objeto desta comunicação. Compreende-se o planejamento de uma execução instrumental como a sistematização da prática, contexto no qual a decodificação do texto musical possibilita a sua segmentação em partes que podem ser praticadas por meio de sistemas e/ou métodos de partes progressivas. Ao realizar a segmentação, é indicado considerar quais componentes (movimentos) da ação de mão esquerda ao violão são independentes e quais se agrupam como interdependentes, constituindo uma “unidade natural” com vistas à otimização da prática instrumental.

Introdução

O *Walking* é um comportamento de mão esquerda ao violão inicialmente observado por Frank Koonce, que o descreve como a ação de “caminhar com os dedos” (Koonce, 1997) pelo espelho do braço do violão. Esta ação pressupõe a manutenção de um ponto de contato com a corda durante a realização de movimentos, o que, segundo o autor, contribui para a segurança (ou precisão) de uma execução instrumental ao diminuir a possibilidade de erro. Além disso, ao afirmar a ação de “caminhar” com os dedos é “boa para a mão” (Koonce, 1997), o autor a associa a uma comodidade técnica, a qual pode ser compreendida como a otimização do movimento. Alípio (2014), por sua vez, parte da descrição de Koonce (1997) para inferir que o *Walking* é o “conjunto de parâmetros técnicos de mão esquerda que visa a fluência mecânica; obtida pela economia de movimento dos dedos e, fluência sonora; alcançada pela conveniente permanência dos dedos no espelho do braço do violão para a sustentação do som” (Alípio, 2014, p. 75). O autor concorda, portanto, que a prática do *Walking* contribui para a otimização da ação de mão esquerda ao violão e para o cumprimento dos ideais de fluência mecânica e sonora de uma



execução, as quais ele considera relacionadas. Outra noção contida na formulação de Alípio (2014, p. 75) é que o *Walking* é constituído pelo conjunto dos expedientes técnicos de sustentação do som:

[...] o *Walking* é constituído por um conjunto de expedientes técnicos, através dos quais é possível manter um ponto de contato com a corda durante uma mudança de configuração da mão esquerda. Na literatura e prática violonísticas, observamos que os expedientes que cumprem esta função são o *dedo-pivô*, o *dedo-eixo* e o *dedo-guia*. Para que o *Walking* ocorra, no entanto, não basta que haja um ponto de contato, mas, também, que haja um movimento direcionado à próxima nota e, por isso, faz-se necessário o recurso a outros expedientes técnicos, como a *distensão* e a *contração*. (Loner, 2023, p. 22)

Este movimento direcionado à próxima nota é denominado *intenção*¹⁵¹ (Loner; Alípio, 2020). Para que a ação de mão esquerda ao violão se desenvolva de acordo com os princípios do *Walking*, no entanto, não basta intencionar o movimento em uma passagem isolada, “é preciso que haja continuidade de movimento, porque apenas assim existe fluência” (Loner; Alípio, 2020, p. 16). Por essa razão, *Walking* encontra-se conceituado como a *sucessão de intenções* (Loner; Alípio, 2020).

Ao contrário do que o termo “sucessão” parece sugerir, considera-se que a realização do *Walking* não equivale à execução sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som que o constituem. Presume-se que, para que ele ocorra, é necessário que os movimentos implicados na ação de mão esquerda ao violão sejam planejados em constante projeção, com vista a sua integração em gestos instrumentais mais amplos (Loner, 2023). Isto não significa que a segmentação da prática seja um interdito, mas que os movimentos implicados na execução devem ser concebidos de forma a serem compatíveis entre si. Além disso, como veremos adiante, a segmentação deve ser feita levando em consideração as características da obra em questão, assim como as “unidades naturais” (Magill; Anderson, 2017, p. 424) que constituem a ação de mão esquerda ao violão.

O *Walking*, um recurso técnico-estratégico

A realização do *Walking* se dá por meio da combinação fluida de *intenções*. Esta combinação, por sua vez, pode ser alcançada mediante a antecipação do movimento, a qual “se manifesta morfológicamente na adequação da fase anterior ou do movimento total à tarefa motora seguinte” (Meinel, 1977, p. 172). Ao discorrer sobre a qualidade do movimento na prática esportiva, o autor propõe que a antecipação é a principal característica da combinação fluida de movimentos, a qual se baseia na fusão entre a fase final de um movimento e a fase preparatória do seguinte em uma fase intermediária.

Do ponto de vista subjetivo, o ginasta marca as fases, ao realizar a fusão, em um duplo sentido: ele interpreta a extinção do primeiro movimento ao mesmo tempo como uma fase preparatória da ação seguinte. Essa nova interpretação só é possível se ele antecipar a tempo o segundo movimento.

¹⁵¹ Por se tratar de um termo com múltiplas acepções, optamos por utilizar o itálico toda vez que ele aparecer com a acepção acima mencionada.

Se essa antecipação não for alcançada, a fusão e toda a combinação serão frustradas. (Meinel, 1977, p. 127)

Neste contexto, para que o *Walking* ocorra, não basta que as *intenções* sejam planejadas em constante projeção, mas que apresentem características de uma movimentação fluente. De acordo com Meinel (1977), a fluidez do movimento se manifesta em seu desenvolvimento espacial, temporal e dinâmico. Segundo o autor:

Com relação ao desenvolvimento espacial: todas as mudanças de direção de um movimento nos permitem distinguir se seu desenvolvimento espacial é fluido. As mudanças de direção ideais são aquelas com formato curvo, arredondado. [...] Com relação ao desenvolvimento temporal: também as mudanças de velocidade nos movimentos bem executados não são feitas de forma súbita, abrupta, brusca, mas por transição gradual. [...] Com relação ao desenvolvimento dinâmico: A fluidez se manifesta no movimento por meio de mudanças de tensão. Um início repentino, transições abruptas entre tensão mínima e máxima também são sinais de deficiências na fluência, bem como distúrbios no ritmo. (Meinel, 1977, p. 161-162)

Os princípios do *Walking* podem ser resumidos da seguinte forma: a sua realização pressupõe que um ou mais dedos mantenham o contato com a corda durante uma mudança de configuração da mão esquerda e que, ao mesmo tempo, haja um movimento direcionado ao próximo expediente; este movimento deve apresentar um desenvolvimento espacial, temporal e dinâmico fluido; os movimentos devem ser concebidos com vista a sua integração em gestos instrumentais mais amplos (Loner, 2023).

Pesquisas anteriores acerca do *Walking* objetivaram conceituá-lo (Loner; Alípio, 2020) e investigar as suas implicações no processo de digitação de uma obra ao violão (Loner, 2023). Nestas pesquisas, o *Walking* não foi considerado um recurso técnico-estratégico, mas um “*ideal motor* que possibilita a realização de um *ideal sonoro*, apresentando-se, assim, como uma *perspectiva motora* que orienta o processo de digitação de uma obra” (Loner, 2023, p. 15). As possíveis aplicações práticas do conceito não foram exaustivamente consideradas, nem seus preceitos foram sistematizados. Neste trabalho, o *Walking* é abordado como um recurso técnico-estratégico em formulação, sendo apresentadas proposições para a sua aplicação na prática violonística.

Planejamento da execução instrumental

Como etapas para aplicação do recurso tem-se: planejamento ou organização da prática, treinamento e avaliação (Jørgensen, 2004; Póvoas, 1999). A primeira delas seria o planejamento de uma execução instrumental, entendido como a sistematização da prática, com vistas a sua otimização (Gabrielsson, 2003; Barros, 2008; Póvoas, 2017).



Para Gabrielsson (2003, p. 236), o planejamento da execução instrumental comprehende a construção de representações mentais da música, assim como a elaboração de planos de *performance* e estratégias para uma prática eficiente. Jørgensen (2004) considera como próprias desta etapa estratégias relativas à seleção e organização de tarefas, definição de objetivos e gerenciamento de tempo. Barros (2008), por sua vez, define o planejamento da execução instrumental como:

A sistematização e organização consciente e refletida da prática diária do instrumento através de um conjunto de estratégias e técnicas de estudo (utilizadas com um objetivo específico a ser alcançado) as quais irão, indubitavelmente, otimizar os resultados da ação músico-instrumental. (BARROS, 2008, p. 15)

São ações constituintes desta etapa, em maior ou menor grau: 1. reconhecimento e análise do texto musical; 2. definição dos resultados musicais pretendidos; 3. seleção de recursos técnicos de acordo com as habilidades individuais do intérprete. A decodificação do texto musical possibilita a sua segmentação em partes. Jørgensen (2004), Barros (2008) e Póvoas (2017) sugerem que esta segmentação leve em consideração a estrutura formal da obra:

[...] a segmentação dos trechos a serem estudados varia de acordo com a estrutura formal e a complexidade da peça, a fim de definir a fragmentação das seções maiores em trechos musicais menores. A partir da divisão da música em segmentos para estudo, identificam-se os objetivos técnico-musicais a serem alcançados em cada seção. (PÓVOAS, 2017, p. 191)

Jørgensen (2004, p. 93) recomenda que, ainda que a segmentação não reflita a visão do compositor, as partes resultantes deste processo devem ser musicalmente significativas para o intérprete. O autor sugere, ainda, que se dedique atenção especial a partes desafiadoras que estão conectadas ao todo – ou transições entre seções – adotando estratégias que possibilitem praticar tanto o todo quanto as suas partes.

De acordo com Magill e Anderson (2017), ao aprender uma habilidade motora nova é importante determinar se esta habilidade pode ser melhor desenvolvida ao ser praticada em sua totalidade (*whole practice*) ou por partes (*part practice*). Segundo os autores, esta decisão se baseia nas características da habilidade em questão, notadamente a sua *complexidade e organização*. A complexidade de uma habilidade motora diz respeito ao número de partes (ou componentes) que a constituem, assim como à quantidade de atenção que ela demanda, logo, “uma habilidade altamente complexa teria muitos componentes e exigiria muita atenção” (Magill; Anderson, 2017, p. 423). Considerando a quantidade e variedade de movimentos implicados na ação de mão esquerda ao violão, podemos classificar esta ação como uma atividade motora de alta complexidade.

O nível de organização de uma habilidade motora, por sua vez, refere-se à relação entre suas partes constituintes: se elas são interdependentes em relação ao seu desenvolvimento espaço-temporal, dizemos que a habilidade possui um alto nível de organização:

As partes sucessivas de uma habilidade altamente organizada são como uma cadeia de eventos em que as características do desempenho espaço-temporal de qualquer parte dependem das características do desempenho espaço-temporal da parte realizada imediatamente antes dela. Por causa dessa característica, seria difícil executar apenas uma parte de uma habilidade altamente organizada. (Magill; Anderson, 2017, p. 424)

Como exemplo de uma atividade motora altamente organizada, os autores citam o arremesso com salto no basquete. Ainda que seja possível identificar as suas partes constituintes, praticá-las separadamente seria improutivo, pois a posição dos braços e das mãos depende das características do salto, como sua altura e direção (Magill; Anderson, 2017, p. 424). No que diz respeito à ação de mão esquerda ao violão, a concatenação de *intenções* pressupõe a adequação do movimento (ou de parte dele) à tarefa motora seguinte, a qual dependerá, portanto, de desenvolvimento espaço-temporal do movimento que a antecedeu. O nível de organização desta ação não é, no entanto, tão elevado quanto, digamos, o arremesso com salto no basquete, como é possível inferir do fato de que é não apenas comum, mas recomendável segmentar o estudo de uma obra musical. Podemos, então, considerar que a ação de mão esquerda ao violão apresenta um nível de organização intermediário. Nestes casos, os autores recomendam que seja feita uma análise para determinar:

[...] quais componentes [da habilidade motora] são independentes e quais se agrupam como interdependentes. O resultado dessa análise determinará quais partes podem ser praticadas de forma independente. Ou seja, algumas das “partes” a serem praticadas consistem em mais de uma das partes constituintes que resultaram da análise inicial da tarefa. Esse agrupamento de partes pode ser considerado como uma “unidade natural” dentro da habilidade. (Magill; Anderson, 2017, p. 424)

Essa abordagem pode ser aplicada ao estudo de uma obra musical, de forma que alguns movimentos sejam praticados em conjunto, enquanto outros são praticados individualmente. Por meio de análise preliminar, é possível indicar quais componentes (movimentos) da ação de mão esquerda ao violão são independentes e quais se agrupam como interdependentes, constituindo uma “unidade natural” dentro desta ação (Magill; Anderson, 2017). Desta forma, é possível planejar como as *intenções* serão concatenadas no decorrer da execução instrumental.



Referências

- 1 ALÍPIO, Alisson. **Teoria da Digitação**: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão. 2014. 184 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- 2 BARROS, Luís Cláudio. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental**: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. 2008. 277 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- 3 GABRIELSSON, Alf. **Music Performance Research at the Millennium**. Psychology of Music, v. 31, n. 3, p. 221-272, 2003.
- 4 JØRGENSEN, Harald. **Strategies for individual practice**. In: WILLIAMON, Aaron (ed.). Musical Excellence: strategies and techniques to enhance performance. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 85-103.
- 5 LONER, Raquel Turra; ALÍPIO, Alisson. **Walking**: conceituação do comportamento de mão esquerda ao violão observado por Frank Koonce. Revista Vortex, Curitiba, vol. 8, n. 3, p. 1-18, dez. 2020.
- 6 LONER, Raquel Turra. **Walking**: implicações do conceito no processo de digitação de uma obra ao violão. 2023. 95 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.
- 7 MAGILL, Richard; ANDERSON, David. **Motor learning and control**: concepts and applications. New York: McGraw-Hill Education, 2017.
- 8 MEINEL, Kurt. **Didáctica del Movimiento**: Ensayo de una teoría del movimiento en el deporte desde el punto de vista pedagógico. 3^a Edição. La Habana: Editorial Orbe, 1977.
- 9 PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. **Controle do movimento com base em um princípio de relação e regulação do impulso mecânico**: possíveis reflexos na otimização da ação pianística. 1999. 259 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- 10 PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. **Desempenho pianístico e organização do estudo através do Rodízio**: um sistema de treinamento baseado na distribuição e variabilidade da prática. Opus, v. 23, n. 1, p. 187-204, abr. 2017.

REALIZAÇÃO



APOIO



PARCEIROS





ISBN: 978-85-8302-220-6

9

A standard 1D barcode representing the ISBN 9788583022206.

9 788583 022206